

ЛЯ ВЫТОКАЎ МАСТАЦКАЙ ПРОЗЫ ЯКУБА КОЛАСА

А. Вазьнясенскі

Мастацкая проза Якуба Коласа ў агульным разьвіцьці апавядальнага жанру беларускай літаратуры займае выдатнае месца. Яно азначаецца, з аднаго боку, колькасцю яго твораў у гэтым родзе, а з другога—і якасьцю іх. Само сабой зразумела, што пераважную вагу для азначэньня катэгорыі мастацкай вартасьці твораў мае якасны бок іх. У гэтым выпадку з упэўненасьцю можна адзначыць, што і ў сфэры сваіх першых літаратурных спроб пісьменьнік выяўляе такія мастацкія даныя, якія ў поўнай меры пацьвярджаюць правільнасьць вызначанага для яго стану ў беларускай літаратуры. Гэта акалічнасьць прымушае і дасьледцу спыніць сваю навуковую ўвагу, у першую чаргу, якраз на Якубе Коласе, як мастака апавядальнага жанру.

З боку колькаснага эпічная творчасьць пісьменьніка надта вялікая.

Яна можа быць прадметам вялікага спецыяльнага дасьледваньня, для ўкладаньня якога ў яго поўным аб'ёме, аднак, час яшчэ не надыйшоў. Нашы мэты больш сьціслыя. Мы маем на ўвазе выўчэньне толькі пачатковых момантаў творчасьці Я. Коласа, тых якраз яго твораў, што для наступных зьяўляюцца свайго роду вытокамі, якія вызначаюць асноўныя шляхі яго мастацкага разьвіцьця. Прадметам нашага разгляду будуць два яго зборнікі: „Апавяданьні“¹⁾ і „Родныя зьявы“²⁾. Сьпярша мы спынім сваю ўвагу на іманэнтным выўчэньні літаратурнага матэрыялу, што знаходзіцца ў гэтых выданьнях, а потым, у межах магчымасьці, вызначым для яго і гістарычныя сувязі ды адносіны з рознымі фактарамі акаляючай гісторыка-культурнай асярэдыны.

¹⁾ Тарас Гушча. Апавяданьні. Вільня 1912 г. Сюды ўваходзяць расказы: „Васіль Чурыла“, „Чорт“, „Калодка пчол“, „Кантракт“, „Імяніны“, „Соцкі падвёў“, „У балоце“, „Калядны вечар“, „Зоркі-анёлы“, „Кірмаш“, „Жывая вада“, „Андрэй Выбаршчык“.

²⁾ Тарас Гушча. Родныя зьявы. Вільня, 1914 г. Тут зьмешчаны расказы: „Думкі ў дарозе“, „Дудар“, „Зло—не заўсёды зло“, „Старасьць—ня радасьць“, „У старых дубох“, „Дзєравеншчына“, „Адгукнуўся“, „Бунт“, „Малады дубок“, „Трывога“, „На начлезе“, „Кажух старога Анісіма“, „Старыя падрызьнікі“, „Соцыяліст“, „Недаступны“, „Дзяліцьба“, „Знайшлі“, „Выстагнаўся“, „Злавіў“, „З днеўніка пана Жылака“, „Стараста“, „Так і трэба ашуканцу“, „Выбар старшыні“, „Злучыліся“, „Казкі жыцьця“.

Выўчэньне першага шэрагу перад усім мае на ўвазе ўсебаковы агляд мастацкага матэрыялу з боку тэматычнага і формальнага; у прыватнасьці, задачай выўчэньня зьяўляецца агляд зместу ды сюжэтнага аформленьня твораў, а таксама і іхнага стылю.

З боку *тэматычнага* творы Я. Коласа, разгляданыя намі, зьяўляюцца матэрыялам у значнай меры аднародным. Яны абымаюць сабою пэўную соцыяльную групу—беларускае сялянства. Галоўная ўвага пісьменьніка спыняецца на беларускім селяніне, а таксама і на тых асобах, што маюць з ім блізкае дачыненне; да гэтай другой групы належыць сельская ўлада—старшыня і вураднік, пісар, стараста і г. д. Сюды-ж належаць і прадстаўнікі вясковай інтэлігенцыі, галоўным чынам, настаўнікі і ў рэдкіх выпадках духавенства. Нават самыя адважныя мары а будучыні, ідэальныя імкненьні ды жыцьцёвыя парываньні дзеючых асоб з сялянскае асярэдзіны ня выходзяць за межы гэтага соцыяльнага кола. Калі такі герой і думае а шчаснай будучыні ў сваім жыцьці, а ўдачах у ім, то далей кар'еры вясковага настаўніка ён ня ідзе; яна здаецца яму ідэалам самых высокіх дасягненьняў. Так, прынамсі, у апавяданьні „Злучыліся“ цётка, якая супакойвае свайго Юрку, кажа яму: „Вырасьцеш, бог дасьць, будзеш няіменна вучоным, самае меншае — настаўнікам будзеш“ (227).

Выхад за межы гэтага акрэсьленага зместу надта рэдкі. Калі пісьменьнік і зьвяртаецца часамі да маляваньня прадстаўнікоў другіх соцыяльных груп, галоўным чынам, панскай шляхты, то робіць гэта дзеля пэўных мастацкіх мэтаў: самаважкага значэньня гэтыя зарысоўкі часта ня маюць і выконваюць толькі заданыя ўздапаможнага парадку, а менавіта—больш акрэсьлена выдзяляюць стан галоўнага героя яго твораў—беларускага селяніна.

У межах свае тэматыкі пісьменьнік дае рознабокае выяўленьне сялянскага жыцьця. У ім, найперш, вызначаюцца дзьве групы герояў: з аднаго боку—бацькі, людзі дарослыя, а з другога—дзеці. Але гэта групоўка не абазначае падзелу іх у залежнасьці ад розьніцы сьветапогляду гэтай і другой групы ды антагонізму між імі, як гэта зазвычай трапляецца ў нашай літаратурнай крытыцы. Наадварот, між імі ёсьць цесная ідэёвая сувязь, бо дзеці—гэта тыя самыя бацькі, але толькі ў сваім раннім дзіцячым веку. Тут, такім чынам, проста ляжаць прыметы ўзроснае якасьці, незалежна ад другіх якасьцяў гэтых герояў. Тая і другая група зьяўляецца прадметам шэрагу самастойных мастацкіх твораў пісьменьніка. Прычым „бацьком“ вызначана значна большая колькасьць апавяданьняў, як „дзецям“.

Вызначаючы далейшую клясыфікацыю тэматычнага матэрыялу і перш за ўсё клясыфікацыю асярэдзіны герояў, канечна трэба ўзяць пад увагу тую агульную ўласьцівасьць мастацтва Я. Коласа, якая так выразна ў ім выяўляецца,—гэта яго гумар. Сярод апавяданьняў яго галоўнае месца

па колькасьці займаюць тыя, што маюць гумарыстычную форму. Апавяданьні гэтай групы надзвычай добра малююць рознастайныя дробныя выпадкі з быту беларускай вёскі, даючы, аднак, у агульнай скупнасьці, досыць шырокі малюнак мастацка-бытавога характару. Найчасьцей прадметам яго літаратурных выяўленьняў зьяўляюцца адмоўныя рысы бытавых умоў вясковага жыцьця. У гэтым выпадку перад пісьменьнікам стала наступная творчая дылема: або даць глыбокі мастацкі аналіз хібаў вёскі, выкрыць іх крыніцы ды прычыны, паказаць іх ва ўсёй шырыні і рознастайнасьці, проціпаставіць ім другія сьветлыя бакі жыцьця як для наданьня большай яркасьці яго ценьям, так і для мэт дыдактычных: другімі словамі—быць пісьменьнікам-моралістам; ці-ж наадварот: выкпіць іх і тым паказаць іх нестаноўкасьць, іначай кажучы,—у самім гумары тонка і памастацку схаваць мэты наўчальнага характару. Я. Колас пайшоў па другім шляху, па [шляху пісьменьніка-гумарыстага, даўшы цэлы шэраг апавяданьняў гумарыстычнага характару.

У апавяданьнях разгляданай групы пісьменьнік спыняецца на абрысоўцы родных комічных колізій з рэвалюцыйных дзён 1905 г.; сюды належаць апавяданьні: „Соцкі падвёў“, „Андрэй Выбаршчык“, „Соцыяліст“. Часамі-ж тэмы гэтага шэрагу зусім пазбаўлены жаднага комізму і адбіваюць сур'ёзныя моманты рэвалюцыйнай барацьбы таго-ж самога часу; гэта апавяданьні: „Калядны вечар“ і „Бунт“. Рэшта апавяданьняў гэтага самага шэрагу ў гумарыстычных фарбах малююць розныя штодзённыя зьявы з вясковага, а часам і гарадзкага жыцьця; у большасьці выпадкаў яны паказваюць цэневныя бакі гэтага жыцьця, рознага, аднак, характару; у іх перад чытачом праходзяць шэрагі малюнкаў са зьместам то гумарыстычна лёгкаім, а часамі нават жартаўлівым, то са значнай доляй сьмеху сур'ёзнага, таго, што называецца сьмехам скрозь нябачныя сьвету сьлёзы.

Другое ў колькасным стасунку месца займаюць апавяданьні сур'ёзныя, якія расказваюць бяз жаднага гумару, у тонах эпічных ці лірычных, аб тых самых зьявах быту беларускай вёскі ці-ж аб асабістых аўтарскіх думках і поглядах. У такім-жа самым родзе вытрыманы і ўсе амаль апавяданьні, прысьвечаныя мастацкаму выяўленьню дзіцячай душы таго самага беларускага селяніна-падлетка.

Гэтыя дзьве групы апавяданьняў—гумарыстычных і сур'ёзных—складаюць дзьве розныя стыхіі ў творчасьці Я. Коласа, з якіх кожная ў межах сваёй групы мае пэўныя ўласьцівасьці і адрозьненні як у галіне тэматыкі, так і ў галіне стылю; у кампазыцыйнай-жа пабудове гэта найўнасьць двух імкненьняў адчуваецца ў значна меншай ступені.

Адпавяданьні першай групы ў сваім мастацкім зьмесьце на першае месца ставяць свайго героя—дзеючую асобу. Фон, абставіны, сярод якіх ён дзейнічае, адсоўваецца далёка на задні плян, выступаючы часта ў

апавяданьнях аўтара, як выпадковы і пабежны аксэсуар. Першарадны стан, якраз, героя апавяданьня часта падкрэсьліваецца і асаблівым прыёмам—апавяданьне пачынаецца ех abruptly, што ўводзіць чытача непасрэдна ў абставіны дзеі, у якой, якраз, герой зьяўляецца галоўным яе выразнікам і штурхачом. Такі стан яго ў апавяданьнях Я. Коласа прымушае дасьледцу перш за ўсё якраз на героі спыніць сваю ўвагу.

Амаль усе дзеючыя асобы бяруцца ім для мастацкага выяўленьня ў пэўны, строга фіксаваны пэрыод, ці, дакладней, момант іхнага жыцьця. Яны выступаюць у апавяданьнях аўтара ў дакладна вызначаным відзе, выступаюць, як фотографіі. У гэтым сэнсе ўсе дзеючыя асобы яго твораў глыбока статычныя. Таго, што называецца гісторыяй героя, яго эвалюцыяй, у іх амаль зусім няма. Няма часта і таго, што называецца папярэдняй гісторыяй героя (Vorgeschichte). Ён малюецца толькі ў той момант, які аўтар узяў у якасьці аб'екту для яго мастацкага выяўленьня. Калі часамі пісьменьнік і ўжывае тое, што можна назваць Vorgeschichte, то яно мае звычайна кароткі характар і ўводзіцца ў твор, як элемент выпадковы і пабежны. Часьцей за ўсё ў такіх аўтарскіх „гістарычных апавяданьнях“ маецца апісаньне знадворнага ці ўнутранага партрэту дзеючай асобы, якая ўжо ўведзена ў апавяданьне і з якой чытач пасьпеў спаткацца.

Але калі героі ў апавяданьнях Я. Коласа вызначаюцца часовай статычнасьцю ў тым сэнсе, што яны выступаюць у гэтых апавяданьнях усяго ў адзін пэўны момант часу, дык у межах гэтага памастацку выяўленага тэрміну часу яны паказваюць значную рухавасьць, паказваюць тое, што называецца дынамічнасьцю дзеяньня. Яны заўсёды знаходзяцца ў руху, і гэта дае магчымасьць ім самім паказаць свой унутраны, а часамі і знадворны выгляд. Героі самі характарызуюць сябе сваімі ўчынкамі. Сам аўтар у надта рэдкіх выпадках ужывае апісаньні персанажаў. Калі-ж гэта ён часамі і робіць, дык звычайна з боку і каратка.

У стасунку да свайго псыхолёгічнага зьместу дзеючыя асобы не даюць таго, што называецца характарам, г. зн. пэўным сынтэзам ці комплексам паасобных адчуваньняў і перажываньняў. Гэта акалічнасьць зразумелая і нават, канечна, патрэбная, паколькі творы нашага пісьменьніка адбіваюць усяго адзін досыць вузкі паводле сваіх разьмераў кавалак жыцьця. Для мастацкага выяўленьня характараў, асабліва суцэльных і шырокіх, канечна патрэбны больш вялікія ў сэнсе часу перспэктывы, больш працяглы пэрыод жыцьця героя. Апрача таго, самы жанр, якім карыстаецца Я. Колас у сваіх творах,—апавяданьне, новэля,—паводле сваіх поэтыцкіх форм, не дапасаваны да выяўленьня шырокіх у сэнсе часу малюнкаў. Гэтым мэтам служыць другі від мастацкай творчасьці—роман ці аповесьць. Апавяданьне-ж і новэля, паводле сваёй тэматычнай ёмістасьці, якраз прызначаны толькі для выяўленьня невялічкіх малюначкаў абмежаванага тэрміну часу. У залежнасьці ад гэтых акалічнасьцяў зна-

ходзіцца і змест психолёгіі дзеючых асоб Я. Коласа. У ёй няма характараў, але ёсць асобныя рознастайныя эмоцыі, якія выяўляюцца адпаведным чынам вонку—у дзеяннях і прамовах герояў. У межах апісаньня кожнага паасобнага адчуваньня мастак дае ўсебаковае і шматобразнае яго выяўленьне.

Увасобнікі гэтых эмоцый—героі у стасунку колькасным, раскладаюцца на дзьве групы: герой колектыўны—сялянская маса, ды індывідуальны—паасобныя прадстаўнікі гэтай масы. Звычайна першы з іх выступае ў пачатку апавяданьня (там, дзе ён ёсць) і зьяўляецца толькі фонам, з глыбіні якога потым выходзяць паасобныя постаці дзеючых асоб. Ужо адзначалася, што абставіны дзеяньня адсоўваюцца на задняе месца і прыцягваюць значна менш увагі з боку мастака. Так, колектыў, які выступае ў апавяданьнях усяго толькі як задняя сцэна дзеі, займае ў іх такое самае месца. Адпаведна з гэтым, мастацкае выяўленьне яго не вызначаецца такімі драбніцамі, якія маюцца пры абмалёўцы герояў індывідуальных. Звычайна аўтар кратка ад сябе малюе чалавечую масу, завіхаючыся больш ад усяго і перш за ўсё да паасобных постацяў сваіх апавяданьняў.

Але між героем індывідуальным і колектыўным ёсць вялікае арганічнае сваяцтва. Перш за ўсё герой ці выходзіць, выдзяляецца з натаўпу, ці далучаецца да яго. Потым, паводле сваіх адчуваньняў, гэта суб'екты аднаго і таго-ж парадку; розьніца толькі ў характары апісаньня іх, які азначаецца вымаганьнямі самой поэтыкі таго мастацкага віду творчасці, якім карыстаецца ў даным выпадку Я. Колас.

Спыняючы сваю ўвагу на абмаляваньні паасобных размаітых эмоцый больш дакладна—на абрысоўцы іх фізыолёгічных выяўленьняў, аўтар у некаторых выпадках дае і портрэтныя малюнкi сваіх герояў—іх знадворны выгляд, але робіць гэта заўсёды кратка, пабежна і звычайна ў гумарыстычных тонах, каб узмоцніць і згусьціць гумарыстычную струну апавяданьня.

Гумар Я. Коласа, як спосаб мастацкага выяўленьня, у апавяданьнях адзначанай групы шырака ўжываецца і вызначаецца вялікай рознастайнасьцю; яна выражаецца ў розных мастацкіх зьявах яго творчасці—у тэматыцы, стылі ды кампазыцыі—і ў агульным падрахунку засьціць сабою, як пэўнае мастацкае аматарства, чыста психолёгічны бок твораў, адсоўваючы яго на задні плян.

Між іншым, гумар знаходзіць сваё выяўленьне і ў самых абмалёўках аўтарам сваіх герояў. У гэтай галіне гумарыстычная стыхія пісьменьніка, паводле свайго зместу і формы, вызначаецца вялікай рознастайнасьцю. У галіне тэматыкі гумар аказваецца шматбаковым у залежнасьці ад характару і прыроды самога зместу твораў. У стасунку формальным ён таксама мае ў сабе цэлы шэраг адмен.

Звернемся цяпер да канкрэтнага разгляду дзеючых асоб у апавяданнях Я. Коласа. На першым пляне выступаюць зарысоўкі агульна-політычных настройў беларускай вёскі, датычных, галоўным чынам, 1905 г.; яны маюць гумарыстычны характар. У аддаленай пэрспэктыве выступае герой колектыўнага характару; гэта—сяляне, якія вядуць размовы пра соцыялістых, наконт зямлі ды інш.

Праўда, з іх выдзяляюцца асобныя постаці, якія называюцца па імёнах, як гэта мы маем у апавяданні „Соцкі падвёў“, дзе выступаюць „лёгкі на язык“ Андрэй Падгорны, „Стары Базыль“, Янка Дудар ды інш., але гэта не індывідуальныя героі, выразна акрэсленыя, але проста тыя з натоўпу мужыкоў, што сабраліся і вядуць сваю вясёлую гутарку; іх абазначэнні ўласнымі імёнамі выклікаюцца чыста стылістычнымі меркаваннямі, бо яно замяняе сабой простае адцягненае пералічэнне. Некаторыя з іх, аднак, ня маюць і такіх імён; адзін з тых, што гаворыць у гэтым-жа апавяданні, абазначаецца славамі: „худы, высокі, як цапіліна, галадранскі мужык“ (30). Ён адносіны да пытанняў соцыяльнага і політычнага характару зусім ня сталыя, усё ставіцца да жартаў і калямбуру. Сяляне апанавалі ўсяго толькі лексыкай тадышняга політычнага часу (соцыяліст, дэмократ, забастоўшчык, чарнасоценц ды інш.) і оперуюць ёю, абы змарнаваць час. Ёснасьць пытання застаецца зусім недаступнай; з прычыны гэтага і соцыяльная эмоцыя народнай масы атрымала ўсяго толькі няглыбокае, чыста знадворнае і аднабакова-гумарыстычнае выяўленне. Гэта пацьвярджаецца і другім апавяданнем пад назвай „Соцыяліст“. Тут таксама выступаюць сяляне, якія прыслухоўваюцца да тых гутарак аб зямлі, што пачаліся ў гэты час. Тыя „нейкія доўгенькія паперкі друкаваныя—„проклямацыі“, што з’явіліся ў іх, выклікаюць значную зацікаўленасьць. Асабліва „падабаліся“ яны аднаму селяніну, якога аўтар проста называе ў першай асобе; ён едзе ў горад і, ходзячы па рынку, пытаецца:

— Ці ня ведаецца, браткі, дзе проклямацыі прадаюцца?

— А спытай, — кажа адзін ашуканец, — вунь, у стражніка (123).

Ён пытае, і ў выніку—турма.

Гумар у такіх абмалёўках і заключаецца ў утрыманай аднабаковасьці, у згущэнні аднолькавых, у даным выпадку, лёгкадумных рысаў, што надаюцца героям гэтых апавяданняў; у выніку атрымліваецца пэўная бязглуздыца, алёгізм у абмалёўцы дзеючых асоб, які выклікае ўсьмешку ў чытача.

Часамі, аднак, сяляне выяўляюць пэўную сьвядомасьць у галіне політычнага жыцця. Так пры выбарах у Дзяржаўную Думу („Андрэй Выбаршчык“) яны даюць наказ свайму ўпоўнаважнаму ня гнацца „за панскаю гарбатаю“, але падаваць голас за тых, хто змагаецца за мужыцкую справу. Але з гэтага нічога ня выходзіць. Абіраюць другіх асоб, а Андрэй Выбаршчык трапляе ў комічнае становішча. Ён приходзіць разам

з другімі ў горадзе да старшыні саюзу рускага народу і пачынае ляць „гэты саюз з астатніх слоў“. Ён пагражае гарадавымі, і яны ўцякаюць, прычым „Грыгор з Њ павету, бягучы з другога пянтра, зачапіўся ботам, пасьлізнуўся і пералічыў задам усе ўсходы“ (62).

Паданья малюнкi мастацкіх выяўленьняў сьведчаць, што комізм аўтара будуюцца тут па зарысоўцы паасобных момантаў жыцьця народнай масы— іменна, тых, што адбіваюць яе соцыяльныя адчуваньні. Прыгэтым толькі ў першым творы „Соцкі падвёў“ гэты гумар аўтара мае пэўную мотывоўку і то толькі з таго моманту, як зьяўляецца п'яны Янка Дудар; якраз яго нецвярозы стан выпраўдвае тых нясталыя адносіны да пытаньняў політычнага і соцыяльнага характару, што выяўляюць сяляне. У другіх выпадках гэты комізм застаецца не мотываваным. Чытач мае рацыю запытаць, чаму герой апавяданьня „Соцыяліст“ хоча купіць проклямацыю ў стражніка, чаму абіральнік Андрэй апынуўся ў старшыні саюзу рускага народу. Адказу на гэтыя пытаньні ў апавяданьнях пісьменьніка няма. З прычыны гэтага ўвесь гумар аўтара мае чыста знадворны характар і грунтуецца на алёгічным параўнаньні глыбока контрастных зьяў (купляныне проклямацый, лаянка саюзу рускага народу ў вочы яго старшыні). Зусім ясна, што ў такіх выпадках для аўтара гэты гумар мае значэньне ўсяго толькі, як гумар: ён у сабе самым мае сваю мэту; ён— толькі спосаб выяўленьня, які ня мае за сабой глыбокага ўнутранага зьместу.

Але комізм гэтых апавяданьняў, асабліва першага з іх— „Соцкі падвёў“, ёсьць, галоўным чынам, у выяўленьні паасобных індывідуальных прадстаўнікоў вясковай улады—вурадніка, соцкага, стражніка і другіх. Найбольш колэрытная ў гумарыстычным сэнсе постаць вурадніка. Яна займае тут адно з галоўных месц; таму аўтар асабліва падрабязна спыняецца на ёй, даючы яе портрэтны і псыхолёгічны малюнак. Як заўсёды, знадворны накід гэтага героя надта кароткі:

„Важна ходзіць па мястэчку вураднік, пакручваючы рыжыя вусы. Пры боку ў яго цялёпаецца трапло—шабля, чырванеюць шнуры і наплечнікі і блішчаць на сонцы паваксаваныя боты“ (29).

Больш шырокія яго жаданьні і мары, якімі і выпраўдваюцца наступныя дзеі яго. Ён марыць аб тым, каб зьвесці як са сьвету крамолу, бо-ж яму толькі вось даказалі, што ў мястэчку ўжо зьявіўся „падазроны“ чалавек. У сувязі з гэтым у яго зьяўляецца адно пачуцьцё, пачуцьцё імпэтнага павышэньня па сходках адміністрацыйнай лесьвіцы, эмоцыя жыцьцёвага дабрабыту; яна робіць відавочным і натуральным тое комічнае становішча, у якім герой апынуўся.

„Яму здаецца, што ён раскрыў“ праступнае саобчства“, захапіў бомбы, пісьмы і рэвольвэры, і ўсё гэта даставіў да начальства. Яму даюць павышэньне, пасылаюць у горад, робяць акалодачным, а там пайшоў наш вураднік угору, як цыган на драбінах на неба“ (29).

Гэтыя думкі не пакідаюць яго і тады, калі ён заарыштаваў так званана „соцыяліста“. Але падставы для гэтых перажыванняў яго ўжо іншыя; ён думае аб турботах і паважнасьці сваёй пасады:

„Усе сьпяць, а ты валачыся цэлую ноч, бойся кожны момант за сваё жыцьцё. Ласьне тут ёсьць што-небудзь труднае—дастаць сабе ў лоб кулю. А якая падзяка, каб хто спытаў. Ну, прыстаў можа падаць руку і заклікаць на шклянку гарбаты“.

А ў глыбіні душы яму ўсё яшчэ марыцца „цэшка і прыстаўскія напечнікі“ (35). Дасягнуўшы такой напружнасьці эмоцыянальных перажываньні вурадніка раптам падаюць з вышыні значнай тэмпературы да нуля. Заарыштаваны „соцыяліст“ аказаўся членам саюзу рускага народу, і за свае ўчынкi вураднік павінен быў вытрымаць грозны погляд прыстава.

Той самы колектыўны герой выступае і ў тых апавяданьнях, што даюць шэраг рознастайных малюнкаў, якія рысуюць прыхільнасьць сялян да п'янства; на гэтым грунце ўзьнікае шэраг удзячных для гумарыстычнае абмалёўкі прыгод, якія і зьяўляюцца канкрэтным выяўленьнем псыхолёгіі п'янага чалавека. Гэта, якраз, псыхолёгія ва ўсіх тых, што апісвае мастак, выпадках і мотывуе вялікую рознастайнасьць тых комічных прыгод, у якія трапляюць героі. Дзякуючы такой унутранай выпраўдальнасьці тых дзеяньняў, што малююцца, мастацкія зарысоўкі іх набываюць глыбока натуральны і рэальны характар.

Кожнае хаця крыху выдатнае здарэньне ў жыцьці дае повед сялянам справяджаць яго выпіўкай. У апавяданьні „Выбар старшыні“ коратка, але выразна зазначана, што „многа выпілі гарэлкі, а яшчэ больш піва“; абралі таго, хто ставіў гарэлку: таму і протэст, які быў супраць гэтага абраньня, праўда, з боку таксама падвыпіўшага Філіпа, ня меў ніякага значэньня:

„Земскаму і старшыні хоць вазьмі засадзі туды вочы, дзе яны ніколі не сядзелі, а каб і сядзелі, то сьвету-б ня бачылі. А сход пазірае, як баран...“ (202, 203).

П'юць весела і пры выбарах у Дзяржаўную Думу („Андрэй Выбаршчык“). Чакаючы свайго ўпоўнаванага, сяляне сабраліся каля манаполькі.

„А як рабіць тут ня было чаго, то сягды-тагды можна было чуць, як стукала саракоўка аб тоўстую мазолістую руку і як галгатала гарэлка, пераліваючыся проста з бутэлькі ў мужыцкае горла. Тут былі і такія, каторыя ўжо ўспелі налізацца і сьпявалі песьні. А Антось Байбак нават пайшоў у скокі і баранаваў пясок на вуліцы старымі ботамі, на каторых не хватала аднаго абцаса“ (60).

Як ужо адзначалася, выбары ня спраўдзілі жаданьняў падгуляўшых абіральнікаў.

Звычайным месцам, якое дае асабліва шырокую прастору для выяўленьня гэтай хэніці да выпіўкі, зьяўляецца кірмаш і базар. У гэтым ста-сунку характарныя апавяданьні „Кірмаш“ і „Знайшлі“.

У першым з іх зноў выступае гуляшчы народ, які, аднак, як і ў папярэдніх выпадках, зьяўляецца толькі агульным фонам, з глыбіні якога выступаюць паасобныя больш выразна акрэсьленыя асобы. На кірмашы самы вялікі натоўп стаяў.

„Каля дому з вывескаю: Казённая вінная лаўка № 67. Тут былі бабы і мужчыны. Хто выпіваў з кватры, з поўкватры, а хто, адварнуўшыся ад людзей, каб не сароміць іх, з маленькага кручка. З дваццаць мужыцкіх галоў было задрана ўгару так, што нос прыходзіўся якраз проці самай сярэдзіны неба. Хто піў з вялікай бутэлькі, той трымаўся сьмела: станавіўся на самае віднае месца, падпіраў адной рукою бок і важна цягнуў гарэлку. А калі хто ішоў з „буслам“, прад тым мужыкі расступаліся і давалі дарогу, як якому спраўніку“ (50—51).

З гэтага гуляшчага колектыву вылучаюцца і асобныя постаці, якія, аднак, цесна зьвязаны з ім і нават ня маюць сваіх уласных іменьняў. Усе яны даюць адзін і той-жа малюнак психолёгіі п'янага чалавека і ў гэтым нецыварозым стане хаваюцца ўсе ніткі мастака. Вось на першым пляне „дзэве бабы“.

„Адна апёрлася на воз з аднаго боку, другая—з другога. Абедзье выпіўшы, адна гаворыць груба, другая—тонка. Мова першай бабы падобна да кароткіх слоў—ды-ды-ды! Другая сыпала танчэй і яшчэ скарэй: дэ-дэ-дэ!“ (51).

Ці—крыху далей на возе сядзяць тры мужыкі...

„Два з іх абнімаюцца і цалуюцца.—Братка ты мой,—гаворыць адзін:—твой Алесь—золата, а не чалавек.—Галубок ты мой,—кажа другі,—дальбог я цябе люблю. Каб я жонкі ня ўбачыў, калі ня люблю. Дай сюды сваю морду... Во так! Пойдзем яшчэ вып'ем поўкватры...“ (51).

У паданых ілюстрацыях усьмешку ў чытача выклікаюць самыя паводзіны п'янага героя, яго сытуацыя ў дзеянні. Але, апрача гэтага, камізм аўтара хавецца яшчэ і ў спосабе выяўленьня яго. У ім выразна выдзяляюцца два моманты. Першы—гэта сур'ёзнасьць аўтара, з якой ён падыходзіць да абмалёўкі такой дробнай, нікчэмнай зьявы жыцьця, як выпіваньне гарэлкі. Гэта рыса ярка выяўляецца ў абодвух малюнках, што рысуюць п'янства каля манаполек; у першым аўтар са спакоем сталага апавядальніка заўважае: „А як рабіць тут ня было чаго, то сягды-тагды можна было чуць, як стукала...“ і г. д.; у другім—тым самым тонам ён кажа: „Яшчэ большая грамада народу стаяла каля дому з вывескай: „Казённая“... ды інш. Гумар у даным выпадку і ёсьць у процістаўленьні сур'ёзнасьці мастака і нікчэмнасьці таго аб'екту, якога малююць. Другі момант таго самага спосабу выяўляецца ў тым, што гэта аўтарская паважнасьць мае пэўную патэтычнасьць у яе інтонацыі; апі-

саньне аўтара мае пэўны ўрачысты адбітак; асабліва ён рэзка вызначаецца ў другім малюнку, дзе аўтар кажа: „З дваццаць мужыцкіх галоў было задрана ўгору так, што нос прыходзіўся проці самай сярэдзіны неба“ ды інш. Гэта патэтычнасьць інтонацыі, якая зусім не адпавядае зьместу малюнку, сваім контрастам з ім таксама служыць мэтам гумарыстычнага выяўленьня.

З тых самых адзначаных прыкладаў зусім ясна відаць, што спосаб апісаньня колектыўнага героя ставіцца ў большасьці выпадкаў да простаў аўтарскай характарыстыкі яго, маючай паважны эпічна-апавядальны характар. Гэты спосаб зараз-жа мяняецца, як толькі з людзей вылучаецца асобная постаць. Зараз-жа эпіка пераходзіць, хаця і не заўсёды цалкам, у дыалёгічную ці монологічную форму выяўленьня; інакш кажучы, апісаньне героя даецца пры дапамозе так званай пабочнай характарыстыкі—шляхам вываду яе з адпаведных яго ўчынкаў ды прамой. Гэты спосаб застаецца нязьменным на працягу ўсіх тых апавяданьняў, што мы дасьледуем. Ён ужываецца пісьменьнікам з пэўнымі мэтамі і мае свае апраўданьні. Псыхолёгія масы для свайго выяўленьня ў руху вымагае большае прасторы і часу. Для такіх-жа мастацкіх мэтаў апавяданьне ці новэля зусім не дапасаваны; таму, з прычыны вымаганьняў самой тэорыі жанру, пісьменьнік прымушаны, якраз, а героі-калектыве апавядаць коратка і проста. А гэта кароткасьць і пабежнасьць выяўленьня, у сваю чаргу, абяртае ўвесь малюнак толькі ў нарыс, у асобныя контурныя рысы, якія абазначаюць толькі агульныя абрысы фону дзеяньня і тых падзей, што разьвіваюцца. Што-ж да героя індывідуальнага, то, ня глядзячы на вузкасць таго, што апісваецца, кавалку з яго жыцьця, аўтар мае магчымасьці да больш шырокіх і больш канкрэтных выяўленьняў яго, г. зн. да абрысоўкі шляхам яго дзеяньняў і гутарак.

У апавяданьні „Кірмаш“ больш выразна на фоне агульна-чалавечае вясёласьці выступае герой яго Пятрусь. Ён чалавек нясталы, што зноўткі знаходзіць сваё тлумачэньне ў псыхолёгіі п’янага чалавека. Кожны раз, як Пятрусь вяртаецца з базару ці кірмаша, ён прыяжджае дадому п’яны, выклікаючы гэтым вялікае незадаволеньне з боку сваёй жонкі. Праўда, „ён ужо разоў дваццаць дакляраваў жонцы ня піць гарэлкі і заўсёды прыяжджаў дадому п’яны“. Апрача таго, спатыкаючыся з жонкай, ён прыкідаўся цьвярозым.

„Для гэтага ён стараўся хадзіць роўна. Часам яму і ўдаецца зрабіць колькі роўных крокаў, а потым, пазіраеш, гарэлка павядзе ў бок. Тады ён кідаўся на другую хітрасьць.—Ое-ёй!—стагнаў тагды Пятрусь.—От-жа кальнула! Бадай ты згарэла!“ (49). Гэта апісаньне героя прадстаўляе сабой толькі тэорыю аўтара аб ім; далей яна ілюструецца канкрэтным прыкладам.

Гэты спосаб Я. Коласа сустракаецца асабліва часта пры абмалёваньні якраз індывідуальнага героя і сустракаецца амаль ва ўсіх яго

гуморыстычных апавяданьнях. Яна ставіцца да таго, што сьпярша аўтар дае свайму персонажу пэўнае тэорытычнае азначэньне, а потым яго канкрэтызуе адным ці некалькімі выпадкамі з жыцьця гэтага героя. Звычайна тады суадносіны між гэтымі двума момантамі грунтуюцца на прыцыпе контраставаньня іх. Практыка жыцьця, якую малюе мастак, зьяўляецца адмаўленьнем таго, што гаварылася ў тэорыі. На гэтым кантрасьце двух становішчаў грунтуецца і аўтарскі гумар; ён павялічваецца пры гэтым ад таго, што часьцей за ўсё герой паўтарае і настойна падтрымлівае тое ці іншае становішча (Пятрусь даклярае і жонцы і сабе не напівацца п'яным), якое потым ня мае рэальнага выпраўданьня. Праўда, да другога становішча, што контракуе з першым, герой прыходзіць не адразу, але паволі і з хістаньнямі, якія даюць упэўненасьць яму ў тым, што ён устоіць на позыцыях сваёй тэорыі. Гэта—спосаб маляваньня, які ў поўнай меры адпавядае псыхолёгіі п'янага і, да таго, бязвольнага чалавека; у мастацкім стасунку ён дапамагае памацненьню яркасьці гуморыстычных фарбаў мастака.

У разгляданым апавяданьні герой Пятрусь зноў выпраўляецца на кірмаш, разважаючы па дарозе аб сваіх паводзінах, паўтараючы сам сабе: „Не, трэба такі кінуць піць“ (50).

Аднак, спаткаўшыся на кірмашы са сваімі сябрамі, ён ня ўстоіў супроць спакусы пайсьці у „Порт-Артур“ і выпіць там адну, дзьве чаркі, Праўда, „Пятрусь трохі ўпіраўся, але такі пайшоў“. „Чарку, дзьве. ня болей“, думаў ідучы Пятрусь. Але з „Порт-Артура“ ён ішоў надта вясёлы і сьпяваў:

Напляваць мне на падатак.
Што мне пісар, старшыня?
Лейба, торбу на ў задатак,
Дай-жа крэпкага віна (52).

Далейшыя прыгоды героя знаходзяцца ў поўнай арганічнай сувязі з яго станам і ў ім знаходзяць сваё тлумачэньне. З кірмаша Пятрусь вяртаецца дадому; ён узабраўся на воз і лёг, прывязаўшы лейцы да каламажкі.

„Увесь сьвет, здавалася яму, скакаў лявоніху. Калі-ні-калі Пятрусь падымаў галаву, крычаў: „но, Малы“, цмокаў губамі і сьвістаў. „Добра мера, хоць бяз грошай, абы празьнічак харошай“... цягнуў часамі Пятрусь песьню, лежачы на возе, вугнівым хрыпатым голасам“ (52).

Тымчасам конь яго скінуў з перадкоў панарад і пашоў далей; панарад застаўся з Пятрусём сярод лесу. Тым-жа часам ён паранейшаму паднімаў галаву цмокаў і крычаў: „Но-о-о, Малы, варушыся...“ Потым, калі ён ачухаўся і знайшоў свайго каня за вярсту ад возу, дык пацалаваў яго „ў самую мызу“; „а потым пацалаваў Пятрусь зямлю і пакляўся перад небам, што ніколі ня будзе піць гарэлкі“ (54); герой зноў вяртаецца да таго самага, з чаго пачаў, да паўтарэньня сваёй тэорыі, якая ня зьвязваецца з практыкай яго жыцьця.

Вяртаньне з гораду п'яных сяброў мастак апісвае і ў другім апавяданьні „Знайшлі“, уживаючы ў ім тыя самыя спосабы маляваньня, што і ў папярэднім выпадку. Адзін з іх—Мікалай. Ён страціў яснасьць свайго розуму і выяўляе характарную для п'янага чалавека роўнадушнасьць да ўсяго наўкола—тую роўнадушнасьць, што выражаецца ў вядомай прыказцы: „п'янаму і мора па калені“. Ён „не памятае, як ён запрог каня, як сеў на воз і выехаў з Менску. Суседзі назаўтра казалі, што Мікола сеў упоперак воза, так, што адна нага яго была ў драбінах, а другая была выстаўлена на фасон пісталета...“ „Мікалай, як праз сон, памятае дарогу, тыя крамкі на краю гораду, тыя карчомкі з вывескамі „Піва“, дзе затрымоўваліся сялянскія хурманкі, каб купіць якую-небудзь дробную рэч і ў апошні раз папрашчацца з горадам, хлабыснуўшы на дарогу шклянку піва. Мікалаю нічога гэтага ня трэба было, і каб яго хто запытаў тады, што ў яго на карку—капуста, гарбуз ці галава, то ён зразу напэўна не адказаў-бы па тэй прычыне, што ён ня чуў галавы. Скарэй усяго яму здавалася, што на плечах у яго быў кацёл“ (144—145).

Другі герой апавяданьня, ехаўшы ўжо з гораду крыху ззаду,—Нічыпар Касмы. Ён у такім самым стане, але выяўляе другія эмоцыі п'янага стану: нахіл да сяброўскіх гутарак, а потым і да рэзка процілежнага настрою—варожасьць да таго самага аб'екту.

„Ляжаў ён галавой к конскаму заду, абняўшы мяшок атрубоў, і гаварыў з ім, як з пярвейшым другам на сьвеце, бо думаў, што гэта быў не мяшок з атрубамі, а яго добры знаёмы, каторага ён узяўся падвязацьі.

— Ты кажаш, брат, што гарох у цане? На ўсё цяпер расьце цана... На лета засею ўсё поле гарохам... Но-о!—гукнуў Нічыпар і хвасануў пугаю па воздусі ў той бок драбіны, дзе з роду не запрагаўся конь.

— Лявон,—гаварыў далей Нічыпар да мяшка:—давай займёмся гарохам, га? Што, брат Лявон, ці не казлы ты ўжо дзяреш? Эх, ты, слабаяка: выпіў, як куранё, а зьвіўся, як вуж, глынуўшы жабу. Гной ты, а не чалавек.

Тут Нічыпару ўспомнілася песьня пра Лявона, і ён зацягнуў:

Ды Лявон мой,
Ды павёз гной,
Ды ляцела варона,
Ды схапіла Лявона (147).

Гутарка яго цягнулася і далей: скончылася яна тым, што ён пачаў цалаваць мяшок. Але тут акалічнасьці змяніліся. Абнімаючы і цалуючы „Лявона“, Нічыпар прыгаварваў:

— Ё сыты-ж ты, ліха твайму ліху, проста, як мянёк! Дзе ты нагуляў гэтулькі сала? Осць як вазьму я цябе, як скіну, як шпурну, то ты ў мяне апынішся... у Сёмкавым Гарадку! Што, можа скажаш ня шпурну? Ня шпурну? Я цябе ня шпурну? Дальбог, шпурну, так шпурну, што

косьці забраджайць! Хто ты мне?—бацька або дзядзька? Дзяцей я з табою хрысьціў? Вон з майго воза.

Нічыпар абхапіў мяшок, лёг з ім урад, узняў, таўхануў каленам і кінуў на дарогу.

— Разьлёгся-бо, як пан які,—пачаў Нічыпар, каб апраўдацца перад сабою:—я чалавек такі: ні з кім ня судзіўся, бо судзіцца ня люблю, раз, раз—і гатова“ (148—149).

Так ехалі нашы героі і дарогай згубілі свае шапкі. Заўважыўшы згубу, яны абодва пачалі шукаць іх. Яны ўбачылі ляжаўшы на дарозе стары падраны капялюш, які быў вывезены са сьмецьцём у поле і прынесены ветрам на дарогу. Кожны з іх палічыў яго за сваю згубленую шапку. Яны абодва памкнуліся да яго і абодва за яго схпіліся. Пачалася сварка, якая хутка перайшла ў бойку між імі. Калі абодва змучаныя яны ўжо кінулі тузацца „і толькі цяжка саплі, як кавалёвыя мяхі“, Нічыпар на пытаньне свайго супраціўніка, што-ж будзе далей, адказаў:

„Нічога ня будзе; адпачынем ды ізноў будзем баранаваць... Я чалавек такі: біцца не хачу, судзіцца ня люблю і я, апроч таго, чалавек бывалы: быў у кузьні і ў млыне. І тут—гу-гу!—і там—гу-гу! нічога разабраць не магу...“ (153). Хутка, аднак, яны ўбачылі сваю памылку: абодва-ж бо шукалі шапку, а не капялюш. Пянуўшы са злосьці, яны пастанавілі ехаць разам і па дарозе выпіць: „ня выпіўшы не патрапіш“.

Як відаць з паданых апісаньняў, комізм іх ёсьць, перш за ўсё, у маляваньні, якраз, п'янага стану герояў з выцякаючымі з яго вынікамі, а потым і ў скарыстаньні аўтарам звычайнага для яго спосабу контраставаньня між тэорыяй і нязбытнай практыкай. Вобразы такіх самых гуляшчых сяброў маюць працяг і ў апавяданьні „Чорт“ з іншымі толькі знадворнымі выяўленьнямі ды дзеямі, але-ж з тымі самымі мастацкімі спосабамі маляваньня іх. Перад намі ляснік Міхась ды Ёван; яны, „што называецца трынкулі“ ў „цёткі Хрумы“ і вяртаюцца цяпер дадому. Як належыць п'яным героям, яны цалуюцца адзін з адным, клянуцца гневам Пяруна ў любасьці адзін да аднаго і г. д. Міхась, як заўважае аўтар, быў чалавек „вясёлы“, асабліва, калі вып'е: „тады ён штукаар на ўсе рукі“. Гэта тэорытычная характарыстыка тут-жа і пацьвярджаецца канкрэтным здарэньнем, героем якога і аказваецца Міхась. Вывернуўшы на сабе кажух уверх воўнай і ўваткнуўшы ў шапку дзьве палачкі замест рожак, ён надумаўся прадставіць чорта і напахохаць праяжджайшага Пятруся Гвазьдзя; і месца якраз было страшное—„Кірылава магіла“. Гэта той якраз Пятрусь, што, як зазначае аўтар, „летась украў у Міхася з лесу тры вязы“ (12). „Назаўтра Пятрусь Гвозьдзь усім як у звон званіў, што бачыў чорта каля „Кірылавай магілы“ (13).

Цікавым момантам, каштоўным для выясьненьня поэтыкі пісьменьніка ў гэтым апавяданьні „Чорт“ ёсьць спосаб пабежнага апісаньня Пятруся Гвазьдзя („Той самы Пятрусь, што летась украў у Міхася“... ды інш.).

Гэта—спосаб так званай таварыскай характарыстыкі, якой аўтар карыстаецца не аднойчы. Яго героі гэтай групы так сьцісла між сабою зьвязаны, так добра ведаюць адзін аднаго, што такое панібрацкае азначэньне аднаго з іх аказваецца ў поўнай меры натуральным і зразумелым. Для чытача-ж гэты спосаб зьяўляецца крыніцай для ўсьмешкі ці сьмеху, г. зн. зьяўляецца асобным спосабам гуморыстычнага выяўленьня.

Такі-ж самы нахіл да п'янай гулянькі маецца ў герояў і другіх соцыяльных слаёў вёскі, якія займаюць звычайна адміністрацыйныя пасады. Яны п'янствуюць заўсёды ў які-небудзь урачысты дзень. У апавяданьні „Імяніны“ аўтар разгартае малюнак п'янай гулянькі з выпадку імянін валаснога пісара. Да яго прыходзяць прадстаўнікі сельскай мясцовай інтэлігенцыі: сядзалец манапольнай крамы, вураднік, дзячок, дзякан з фэльчарам і г. д.

Аўтар пакідае большасьць гэтых герояў без абрысоўкі іх. Толькі пра некаторых з іх ён кідае пабежна некалькіх гумарыстычных заўваг, найчасьцей канкрэтных, характарызуючых ці іх выгляд, ці-ж некаторыя ўнутраныя якасьці. Так, „сядзалец Амеляян Шурпаты“ характарызуецца, як вялікі, але дурны гаварун. „Усю дарогу ён гаварыў сьмешныя рэчы, яго расказы вядомы былі тым, што ў іх было ў сто разоў больш гразі, як сьмеху і розуму“. Ці таксама выразна апісваецца і памоцнік пісара. Аўтар сьпяраша канкрэтна пералічае яго вартасьці, а потым робіць і заключную заўвагу, дзе тэорытычна абагульняе свае рэальныя нагляданьні над уласьцівасьцямі героя. „Нос яго быў заўсягды чырвоны, як бурак, і выдаваў яго шчырую дружбу з манаполькаю“. Апрача таго ён быў поэтам: свае вершы, прысьвечаныя імянінніку, ён чытае за сталом. Нарэшце, ён „меў значок саюзу рускага народу пасылаў свае творы ў газэту „Русское Знамя“ і лічыўся ў мястэчку чалавекам мысьлі, п'яра і бутэлькі“ (24). Вывад аўтара, як відаць па даных радкох, унутрана контрастуецца з тым рэальным палажэньнем, у якім знаходзіцца герой; ён называецца чалавекам „мысьлі і п'яра“, тым часам як гэтыя яго высокія ўласьцівасьці выяўляюцца ў складаньні дрэнных вершаў і пісаньні допісаў для газэты „Русское Знамя“, маючай пэўную рэпутацыю. У гэтым контрасьце аўтар хавае комічны бок сваёй характарыстыкі героя.

Усе паданьня асобныя вобразы гуляшчых п'яных герояў прадстаўляюць сабой постаці даволі прымітыўныя, аднабокія, вузкія. Апрача нахілу да п'янства з усімі выплываючымі адсюль вынікамі, вельмі ордынарнымі і натуральнымі, гэтыя героі ў выяўленьні аўтара а ні чым сябе не паказваюць. Яны паказаны толькі, як „п'яныя“ вобразы; другія ўласьцівасьці іх унутранага аблічча засталіся нераскрытымі мо' нават і таму, што яны занадта ордынарныя і простыя. Толькі вясёласьць іх натуры зьяўляецца такой уласьцівасьцю, якая ўзьявілічвае іх над роўнем абыдзённай асярэдзіны і робіць „героямі“ мастацкіх апавяданьняў. Праўда, гэта

вясёласьць, як відаць з папярэдніх апісаньняў, мае рознастайныя выяўленьні і справяджаецца рознымі вынікамі. Аднак, уся іх актыўнасьць мае сваё выпраўданьне і глумачэньне толькі ў псыхолёгіі чалавека, маючага нахл да гарэлки. Але разам з тым гэта рознахарактарнасьць выяўленьня нецвярозасьці сьведчыць аб умельству аўтара абмалёўваць п'яную эмоцыю наогул з усіх бакоў.

Але сярод гэтай доўгай чаргі такіх герояў ёсьць і вобраз больш складаны, больш шырокі ў выяўленьні вясёласьці сваёй натуры. Налешчыць ён ужо да другой грамадзкай клясы. Гэта наш „Жылка“—шляхціч. Сваю натуру ён адбіў у сваім днеўніку („З днеўніка пана Жылка“), да якога сам аўтар дае невялічкую тэорытычную прадмову. У запісах гэтага пана постаць яго ўстае ва ўвесь рост; штодзеннае п'янства, гульня ў карты, махлярства ў часе яе, падтасоўкі, заляцаньне да кабет ды інш,—вось чым запаўняецца жыцьцё героя, якое знайшло сваё мастацка-практычнае адабражэньне ў яго днеўніку. З асаблівым запалам пан Жылка гуляў у карты. Яго энтузіязм у гэтай галіне асабліва маляўніча і абагульняльна малюецца яго партнёрам Антосем Гладышом у яго прамове, што сказаў ён таксама ў часе гульні ў карты пасля сьмерці пана. „Панове,—сказаў ён,—ці трэба казаць вам, якога сябра згубілі мы, якую страту панесла наша кампанія? Гэта быў няўтомны баец „за зялёным сталом“. Ён аддаваўся картам усёй душой. Не задумваючыся прайгрываў ён грошы і ўсю пэнсію за цэлыя месяцы ўперад. Ён гатоў быў прайграць усё, пачынаючы сурдугам і канчаючы порткамі. Гэта была натура, каторая ня любіла спыняцца на палавіне дарогі“ (173—174).

Часта аўтар зьвяртаецца да маляваньня і другіх цэневых бакоў жыцьця беларускага селяніна, галоўным чынам, такіх, што даюць яму матэрыял для комічных малюнкаў. Ён спыняецца на яго някультурнасьці, няпісьменнасьці і на тых выніках, што бываюць з гэтага і што маюць часта гумарыстычны характар. У шырокім абагульненым відзе гэта тэма малюецца ў апавяданьні „Кантракт“ (з жыцьця пінчукоў). Зноў, як і ў папярэдніх выпадках, на першым пляне выступае народ—„паляшукі“, як колектыўнае цэлае. Гэтым разам аўтар адзначае яго знадворную галечу, якая мо' зьяўляецца знадворным выяўленьнем яго ўнутранай адсталасьці. „Паляшукі гулі, як рой пчол. Адзеты яны былі—хто ў доўгія халаты з поламі, хто ў кажухі з шырокімі, як заслонка, каўнярамі, усе яны былі ў лапцях, з голымі грудзьмі, хоць на дварэ крэпіла зіма (18).

З гэтай сялянскай масы выступаюць, як асобная актыўная постаць, прадстаўнік сельскай улады—стараста і вясковы грамадзей—Міхалка Варэйка. Абодва яны, аднак, грамадзей дрэнныя. Стараста зусім ня ўмее пісаць, але стараецца паказаць з сябе разумную галаву, а Міхалка ледзь умее расьпісвацца. Сышоўшыся, сяляне здаюць у арэнду „раку і тоні“. Здалі. Патрэбен кантракт, але няма паперы, атраманту ды іншых прылад

да пісаньня. Нарэшце, „прашла добрая гадзіна часу“, і ўсё здабыта: памяты аркуш паперы ў Бэрты, а атрамант і асадка—за дзэве вярсты ў старога Гіршы.

Але няма каму пісаць контракту, прымусілі Міхалку. Стараста, зрабіўшы „мудрую міну“, дыктуе: „Пішы! Мы, ніжэй падпісаўшыся мужыкі з вёскі Ямішч, скліканыя нашым старастам“... Міхалка напісаў: „Мы... мы... мы.. ліжэ.. іжэ.. падказаўшыся“... Далей справа не пашла, бо стараста ня ведаў, што пісаць, аж холадна зрабілася яму: пачаць то пачаў, але чым скончыць, а Міхалка „ўпёрся носам у контракт“! Пастаноўлена: „Прыедзе пісар, дык і напіша“... (21—22). Зноў, як і раней, камізм выяўленьня абапіраецца на контрасты між тэорыяй і практыкай; у тэорыі „сур’ёзна“ сьцьвярджаецца канечнасьць укладаньня контракту, а ў жыцьці гэта не ўдаецца з прычыны някультурнасьці народу і даводзіць да сьмешных вынікаў. Як у расказе папярэдняй групы п’яная псыхалёгія зьяўлялася выпраўданьнем рознахарактарных дзеяньняў герояў і мотывоўкай для іх, так і тут тую-ж самую ролю выконвае ўжо другая зьява, а менавіта—няпісьменнасьць і няразьвітасьць народу.

Як вынік гэтых зьяў, у жыцьці беларускага сялянства зьяўляецца цэлы шэраг становішчаў, у якіх ён ня ўмее разабрацца, ня ўмее належным чынам падыйсьці да іх ды як сьлед узяцца за справу. На падставе гэтага ўзьнікае цэлы шэраг комічных колізій, якія аўтар і бярэ ў якасьці сваіх мастацкіх выяўленьняў.

У большасьці выпадкаў псыхалёгічнай асновай у такіх абмалёўках зьяўляюцца забабоны, вера ў розныя прыметы, прадраканьні і г. д.

Вось перад намі расказ „Старыя падрызьнікі“, дзе гэта няўмелства ўзяць справу ў рукі і выканаць яе як сьлед, выяўляецца асабліва выразнай. Гэта якасьць героя, узятая сама па сабе, як уласьцівасьць адмоўная, ужо мае ў сабе даныя для гумарыстычных адносін да яго чытача. Але тут яна, апрача таго, параўноўваецца, каб больш было гумару, з тым, што можна назваць паўнатоўнай жыцьця. У апавяданьні контрастуюцца, з аднаго боку, неабдуманасьць, нерахубнасьць і нават нейкая сантымэнтальнасьць героя расказу—Сьцяпана, а з другога—дасьціпная рахубнасьць і ўмелства орыентавацца ў канкрэтнай сытуацыі жыцьця другога персанажу—Шлёмы. Праўда, адчуваньні першай асобы аўтар імкнецца ўгрунтаваць пэўнымі моральнымі меркаваньнямі, аднак яны не даюць яму перавагі над другім героем. Перамагае практыка жыцьця. Сьцяпан купіў два падрызьнікі пасля нябожчыка сьвяшчэньніка, у якога ён служыў за парабка. Сьцяпан так прызвычаіўся да рэчаў, жыўчы ў чужых людзей, што яму цяжка пакінуць іх. „Кожны вугал двара, кожная жэрціна ў плоце былі яму так блізкі і так знаёмы, як-бы гэта былі яго дзеці. А гэтыя тоўстыя вязы, каторыя чародамі стаялі вакруг пасады, каторыя ні кропелькі не адмяніліся з тых часоў, як іх запамятае Сьцяпан, і пад каторымі не адзін раз даваў ён храпунца

ў гарачыя летнія дні, здавалася, казалі яму: „Эх, Сьцяпан! Цяпера-то разлучымся мы!“ (111). Гэтая рыса консерватызму і каханага прырастання да вакольных рэчаў абстаноўкі характарна для людзей, што жывуць ва ўмовах высковага побыту; яна знойдзе сабе месца і ў другіх апавяданьнях аўтара. Купляючы падрызнікі, Сьцяпан хацеў захаваць на доўгую памяць сваю адданасьць рэчам, з якімі яму трэ́ было разьвітвацца; да таго-ж, ён вельмі дружыў са сваім нябожчыкам-гаспадаром.

Другая прычына, якая прымусіла зрабіць зусім непатрэбную пакупку, была ў тым, каб перабіць пакупку ў надакучнага гандляра Шлёмы Цырліка.

Постаць гэтага героя вельмі цікавая. Ён вызначаецца надмернай рухавасьцю, якая выяўляецца ў яго складаных і камбінаваных знадворных рухах: „як начне енчыць, біць у грудзі, разводзіць рукамі, ківаць галавой і крычаць такім прарэзьлівым голасам, як-бы з яго з жывога здзіралі скуру, то ня толькі такі чалавек, як Сьцяпан, але і кожны ня вытрывае тут“ (111). Разам з гэтым ён надзіва спрытны і прадпрыемны ў сваёй справе—у гандлі. Гэта ўласьцівасьць героя ў апавяданьні знаходзіць і канкрэтнае выпраўданьне. Сьцяпан купіў падрызнікі за восем рублёў, але павінен быў, як рэч непатрэбную, прадаць таму самаму Шлёме, але ўжо толькі за тры рублі. Ён быў асаромлены і „нічым ня можна было горш раззлаваць Сьцяпана, як спытаць яго: „Ці многа зарабіў, Сьцяпан, на падрызніках?“ (122).

Тое-ж няўмельства ўзяцца за справу ўдумліва і з сэнсам, якое зьяўляецца крыніцай для гумару, малюецца і ў апавяданьні „Калодкі пчол“; толькі бліжэйшая мотывоўка гэтае зьявы зьвязваецца з вераю ў прыметы і з імкненьнем тлумачыць імі факты жыцьця, асабліва розныя няўдачы.

Перад намі колектыў з трох мужыкоў: Сёмка Доўба, Гілёрка Кажан і Марцін Тапчан. Письменьнік не дае іх апісаньня (карыстаючыся спосабам фамільярнай характарыстыкі), што раз яны названы па імёнах і па бацьку, значыць яны ўжо знаёмы і вядомы чытачу. Гэтыя героі надумаліся ў суполку завесьці пчолы, купішы адну калоду ў Язэпа Гавакі. Праўда, Гілёрка Кажан папераджае сваіх сяброў, што ў гэтага сябра рука цяжкая, але яны паказалі сябе з гэтага боку больш прогрэсуйнымі: яны назвалі Гілёрку бабай, якая дае веры „дурным бабскім забабонам“. Яны купілі калоду пчол і вельмі, вельмі асьцярожна вязуць яе дахаты. Тут здарылася з імі няшчасьце. Яно, праўда, кончылася добра. Але здарылася яно ад іх няўмельства і бязглузьдзіцы. Аўтар падае маленькую гумарэску, якая малюе гэтыя ўласьцівасьці героя. „Трэба было зьехаць з гары Гара высокая і прытая. Сёмка з Марцінам пабраліся за аглоблі, а Гілёрыка пасадзілі на вулей. Гілёрак упёрся нагамі ў крайнія лёсткі, а рукамі ўчарэпіўся за вулей, каб ня зьехаў. Калёсы наперад ішлі ціха, а потым давай каціцца барджэй. Марцін ня спрытна ступіў і паднёс сваю

нагу пад конскі капыт. Марцін зашыпеў, як вужака, і выпусціў аглоблі, а сам, кульгаючы і скачучы на аднай назе, учапіўся за драбіны.—Дзяржы! Гілёрык бачыць, што ад яго залежыць доля вульля, і ён штосілы налёг нагамі на лёсткі. Лёсткі зламаліся, і Гылёрык грукнуўся патыліцай аб вулей, аж ногі задраліся ўгару, а потым па вульлі зьехаў на сьпіне і стукнуўся галавою аб конскі зад. На іх шчасьце, воз ужо зьехаў з гары, і яны адрабіліся адным толькі страхам, калі ня лічыць гуза на Галёрыкавай патыліцы і садранай скуркі на назе Марціна“ (16). Але ўсе клопаты герояў былі дарэмныя; Язэп Гавака іх ашукаў: вулей быў бяз пчол—пусты. Збылася перасыцярога Гілёрыка: „Я такі і казаў вам, што ў Язэпа цяжкая рука“ (17).

У аднолькавай меры гэтае няўмельства, нядбалства і адсутнасць здаровага жыццёвага клёку ўласьціва і асобам больш высокіх соцыяльных колаў—шляхце, і зьяўляецца тут крыніцай для сьмеху чытача. Апавяданьне „У балоце“ дае канкрэтны прыклад мастацкага абмаляваньня такога іменна стану. Загрузнуўшую панскую брычку ніяк ня могуць выцягнуць сяляне, якія прышлі памагчы пану, бо і самі яны цягнуць хто куды, як вядома ў байцы пра шчупака, рака і лебедзя, ды пан сваім бязглуздзем яшчэ больш псуе справу, самую звычайную, нікчэмную. У выніку „брычка і коні ўсё глыбей і глыбей у гразь лезлі“ (41).

Вера ў розныя забабоны, пагалоскі і комічныя становішчы, што выцякаюць з яе, асабліва шырокае выяўленьне знайшлі ў апавяданьні „Трывога“ і „На начлезе“. Асаблівага комізму яно дасягае ў першым апавяданьні, бо тут гэтая вера ў забабоны зьяўляецца крыніцай надмернага страху галоўнага героя апавяданьня. Як і раней, аўтар спачатку выводзіць на сцэну колектыў у выглядзе сялян, якія таксама перажываюць трывогу і страх з прычыны сухменю; іх усіх ахапіла чаканьне чагосьці страшнага і няўхільнага. На гэтым грунце зьяўляецца цэлы шэраг самых немагчымых гутарак, якія яшчэ больш згущалі і павялічвалі трывожны настрой; такая ўжо псыхолёгія масы. „То тут, то там на вуліцы зьбіраліся мужчыны і жанкі і разьбіралі прычыны, чаму няма дажджу, тут-жа расказвалі розныя страшныя здарэньні апошніх дзён. А нядаўна пастушкі бачылі такое дзіва, што і ў лысых падымаліся дыбам валасы: на полі совалася ваўчыца, у каторай была чалавечча галава! Апрача гэтага, у лесе, як казалі, туляліся катаржнікі, уцёкшыя з астрогу“ (90—91).

На фоне гэтага масавага страху выступае далей постаць Міколы з яго палахлівасьцю, на грунце якой ствараецца шэраг сьмешных сытуацый. Аўтар з самага пачатку тэорытычна характарызуе палахлівасьць героя, адзначаючы яе нязвычайна шырокія памеры: „На ўсё сяло найбольшым трусам быў Мікола Гляк. Такога палахлівага і баязьлівага чалавека, як ён, трудна знайсці. Баіцца ён воўка, баіцца могілак, разбойніка, чорта. Хоць вы азалацеце яго, ніколі ня пойдзе ён адзін уночы праз лес. А калі, бывала, захопіць яго ў дарозе шэрая гадзіна, то

каню—бяда! Ё ўжо яго конік сам ведае: чужь толькі пачне зьмяркацца, ён не чакае, пакуль Мікола будзе тузаць яго лейцамі і паддаваць ахвоты пугай, а сам, пырхнуўшы для сьмеласьці, выгінаў сваю худую шыю з куртатаю грывай і бордза драбязіў таўставатымі ножкамі. А калі Мікалаю даводзілася ў такі час ісьці пяхотам, то ён так шпарка ішоў, што прыходзіў дадому ўвесь мокры“ (91).

Гэта аўтарскае азначэньне героя далей ілюструецца адным комічным выпадкам, які здарыўся „ў гэту ноч“ з Мікалаем. Увесь гумар мастака накіраваны на тыя думкі, якія займаюць галаву героя, на размовы яго са сваім шасьцігадовым сынам Міхаськам, урэшце, на тыя ўчынкі, што зьяўляюцца вынікам яго ўнутраных настройў. Комізм аўтарскага выяўленьня ідзе тут роўналежна з трывогай героя, з яго палахлівасьцю, якая, па меры разьвіцьця апавяданьня, усё больш ды больш павялічваецца, пакуль не пераходзіць у адпаведнае дзеяньне. Мікола ў хаце толькі з сынам, жонка пашла да хвораў сястры. „Пакуль сяло гаманіла, Мікола сяк-так трымаўся і барукаўся са страхам, не даваў яму надта вялікай аблады над сабою“. Але сон, як на злосьць, ня прыходзіў да яго: „Праўда, удзень Мікола даў храпака і выпасяўся“. „Трэба кінуць гэты паганы звычай спаць удзень“,—думаў ён і хаваў галаву пад коўдру, плюшчыў вочы, прабаваў нават храпіць. „Але, храпануўшы раз, ён спалохаўся свайго храпу і зараз-жа перастаў“. Па меры таго, як заціхала вёска і „ноч усё цяжэй і глыбей насядала на зямлю“, страх Міколы павялічаўся ўсё больш і больш. Псыхолёгічны стан героя расьце ў парадку эмоцыянальнай градацыі. Спачатку ён просіць маленькага Міхаську пайсьці па маці; той адказвае яму: „А як спаткаю ваўчыцу з чалавечай галавой?“ „Дзе? Што?—спытаў бацька апаўшым голасам, а сам пачуў, як уся скура як-бы стала сыцягацца, каб вылужыць яго цела“. Потым сын сваім страхам яшчэ больш павялічвае трывогу бацькі. Міхаську здалося, што „нешта шалпатала ў качэргах!“ Ад гэтай весткі бацька „калаціўся, як асінавы ліст, і мусіў трымаць шчэмнай губу, каб ня ляскалі зубы. Але быў такі момант, што сіла шчамленьня перарвалася, і зубы так застукалі, усё роўна, як Марцін Паліваны прабаваў на вялікдзень моц яйца, зьбіраючыся гуляць у біткі“ (92—94). Страх дасягае найвышэйшае сілы, калі сыну здалося, што „нехта трасе ваконьніцу!“ „Ай! В-в-в-у!—нема вагукаў на ўсю хату Мікалай, ды так страшна і дзіка што сыну здалося, што ўжо бацьку душаць, і ён з свайго кутка як залякоча! А бацьку чорт ведае што здалося.—Ай, тата! Г-г-г-у! І такі справілі кірмаш, што хата траслася. Мікола ўсхапіўся з пасьцелі, як няпрытомны. Ён нічога ня помніў, звалок з шастка жончыну спадніцу і накінуў яе на плечы. Бягучы да дзвярэй, вырваў з коміна заткала і выскачыў на двор. Каля яго, уляпіўшыся за зрэбныя порткі, стаяў Міхаська“ (94—95). На гэтым знадворнае выяўленьне эмоцыі страху ў бацькі і сына канчаецца. Далей ідзе малазьявязаны з папярэднім канец

апавяданьня. Міколу ў вывернутым кажуху прымаюць за чорта, і ўсе людзі, што сабраліся па трывозе на пажар да суседняе з Мікалаем хаты, уцякаюць хто куды.

У паданым апавяданьні мы маем параўнаньне тэорытычнага палажэньня з рэальнай зьявай жыцьця; але гэтае параўнаньне будзеца не на аснове контрасту, як гэта было ў папярэдніх выпадках, але пры дапамозе роўналежнасьці паміж тэорытычным сьцьвярджэньнем аўтара а характары героя і адным практычным выпадкам з яго жыцьця. Прычым другая канкрэтная частка яго, як ужо зазначалася, разьвінаецца на аснове псыхолёгічнай градацыі, нарастаньні якой адпаведным чынам павялічвае і гумарыстычнае ўражаньне ад данага малюнку.

Крыху іншы характар забабоннасьць набывае ў апавяданьні „На начлезе“. З Тамаша Чучкі жэўжыкі падлеткі, якія прыехалі разам з ім на начлег, усяк здэкуюцца; яны пераносяць яго соннага з аднаго месца на другое; прачнуўся Тамаш—не пазнае вакольных абставін і прыпісвае гэта „чортавай сіле“. Гэтым тлумачэньнем звычайнага жарту вясковых хлапоў пры дапамозе надпачуцьцёвай сілы герой стварае для сябе сытуацыю, якая выклікае сьмех у чытача.

На грунце гэі самай някультурнасьці вёскі і нязрушнасьці бытавых умоў яе вырастае, як ужо адзначалася, крайні консэрватызм яе жыхароў. Ён выражаецца, між іншым, у сьляпой староннасьці да рэчаў і прадметаў вакольных абставін, нежаданьні з імі расстацца і замяніць іх больш лепшымі і, мо', больш дасканалымі. Дзякуючы якраз гэтым рысам, вёска аказваецца мала даступнай паступовым рухам жыцьця. Але гэты консэрватызм, дасягнуўшы вышэйшага развою, як і кожная наогул крайнасьць, набывае ўжо гумарыстычны характар; ён ужо карціць, і гэта ня ведае ніякіх межаў. У такім іменна крайнім сваім выражэньні гэты настрой малюецца ў апавяданьні „Кажух старога Анісіма“. Стары так прыжыўся да свайго кажуха, што не пакідае яго ні летам, ні ўзімку. Ён зрабіўся неад'емнай прыналежнасьцю яго істоты і нават засьціў сабой жывы чалавечы пачатак, таму „хто толькі знаў старога Анісіма, той знаў яго стары кажух“ (106). З гэтае прычыны і аўтар, замест таго, каб характарызаваць самога героя, апісвае яго кажух, і гэтае апісаньне лепш за ўсё азначае абрыс тае асобы, да якой так прыстала гэтая адзежына, „Ад доўгіх часоў свайго жыцьця кажух, зусім сашмуліўся, выліняў, і сам чорт не сказаў-бы, ці гэты кажух быў белы, ці чырвоны. Ды і самы гэты кажух стаў не падобен да кажуха, а калі яго і называлі кажухом, то называлі ўжо ў сілу звычаю“ (106). Гэты кажух быў прадметам заўсёдных клопатаў дзеда Анісіма, якія складалі зьмест яго жыцьця: „Ён больш нічога і не рабіў, як толькі клаў латкі. Латка чаплялася за латку то як кастры аладак, то як кучкі медзякоў. Ён было на кажусе ні аднаго жывога месца: так застракацілі яго белыя і чорныя ніткі і так патыкала яго голка“ (107). Ніякія спробы спрытных дзяцей зьняць

з дзеда, як ён сьпіць, яго кажух і зьнішчыць ня мелі посьпеху. Таму грамада і пастанаўляе: „памрэ ён, і кажух пахаваем з ім: разам жылі, няхай разам і спачываюць“ (109).

Яшчэ адна зьява вясковага быту ў абмаляваньнях Якуба Коласа зьвязваецца з тэй самай рысаю яго — з някультурнасьцю народу. Гэта імкненьне да дзяльбы паміж асобнымі членамі сям'і ды ахвота пажыць самастойным асабістым жыцьцём. Але гэтая рыса, уласьцівая ўсяму сялянству, аднак, малюецца аўтарам з боку яе адмоўнасьцяй, тых, якраз, што маюць у сабе матэрыял для гумарыстычнага іх абмаляваньня. Яго цікавіць гэтая зьява не ў яе бытавой сутнасьці, але толькі з боку тых акалічнасьцяй, што абумоўліваюць і справаджаюць яе, што складаюць у ёй выпадковы дэвасак, што зьяўляецца вынікам малой культурнасьці народнай масы. Раз крыніца, з якой паходзіць гэтая зьява, адмоўнае якасьці, то, само сабою зразумела, такім самым будзе і той вынік, што выцякае з яго. Апавяданьне пад назвай „Дзяліцьба“ і дае такі іменна малюнак, поўны гумару. Тут, у гэтым апавяданьні, як і ў папярэднім аўтар спачатку накідае тэорыю свае тэмы; ён дае абагульняльнае апісаньне гэтае зьявы, характарнае для народу, як героя колектыўнага. Як і ў папярэдніх выпадках, яно пабудована на аснове тэматычнай градацыі; выкладаньне ідзе ад пачатковага моманту — ад зараджэньня самой ідэі і даходзіць да канчатковага яе ажыцьцяўленьня. „Ну, што ты з гэтымі бабамі зробіш? Калі ў хаце жывуць дзьве бабы, то ўжо спакою няма. Гыр-гыр-гыр! гыр-гыр-гыр! гыркаюцца яны ад самага раньня. Адна — капач, тая — мешалка. Тая — гультай, другая — няўмека. Так і кідаюць адна аднэй на вочы. А як лягуць спаць, то кожная ўсю ноч шэпча на вуха свайму мужыку, — нагаварывае на другую. Мужыкі толькі скрыва паглядаюць адзін на аднаго, але пакуль што маўчаць. Да дзяліцьбы яшчэ далёка. Дзяліцьба ідзе вось у якім парадку: перш-на-перш на пляц выступаюць бабы. Бабы сварацца год, год з палавінаю, а то і цэлых тры. (Мой нябожчык дзед казаў, што яго нябожчыца жонка сварылася з яго набожчыцай братавай цэлых дванаццаць гадоў!). Наўперад бабы сварацца патроху, — так, гадзіну, дзьве ў дзень. Потым сварцы адводзіцца больш часу — гадзін пяць-шэсьць. Да гэтага часу мужчыны яшчэ маўчаць, набіраюцца толькі злосьці. Мужчыны сварацца часьцей увечар ці ў сьвяты дзень, бо ў будні няма часу. А бабы тымчасам пачынаюць прабаваць моц сваіх чубоў. Вараць яны ў аднэй печы, але ў асобных гаршчкох. Дастаецца тут і бедным гаршчком! А ўжо посьле жанок б'юцца мужчыны. Каб падзяліцца, яшчэ мала пабіцца адзін раз: трэба найменш разоў восем, каб разоў тры засыхала скурка на носе, разоў шэсьць абдраць твар, ды ліхтар паставіць каля вока, а лоб убраць гузам або і двума. Тады толькі можна лічыць, што права дзяліцьбы здабыта“ (137—138).

Гэтая „тэорыя“ ў далейшым выкладаньні апавяданьня ілюструецца канкрэтным выпадкам з жыцьця двух братоў, Сымона і Міколы. Яны ў

жыццці рэальна выконваюць тую праграму, якую накідаў тэорытычна пісьменьнік. Гэта аўтар сьцьвярджае і ў гэтым свайго апавяданьня, калі, пасля апісаньня шэрагу сутычак паміж братамі, ён зноў устаўляе тэорытычную заўвагу пра тое, што „гэта азначала, што скоро будзе дзельца“ (140).

У мэтах узьмоцненьня эмоцыянальнай выразнасьці малюнкаў сваркі і боек паміж героямі, якія апісваюцца, пісьменьнік дае ім і адпаведныя характарыстыкі; ён апісвае „тэорытычна“ тыя, якраз, эмоцыі іх, што маюць бліжэйшыя непасрэдня адносіны да далейшых дзеяньняў герояў,— гэта пачуцьцё злосьці.

Аўтар з гэтай мэтай ўводзіць нават невялікую частку з *Vorgeschichte* герояў, апавядаючы а выяўленьні гэтай самай эмоцыі. У выніку ў пісьменьніка атрымліваецца кароткая, але маляўнічая гісторыя гэтага адчуваньня ў герояў. Такая манера апісаньня ўжываецца параўнальна рэдка і ўводзіцца аўтарам у мэтах мастацкіх—для згушчэньня гумарыстычнага ўражаньня.

А першым героі, Сымоне, аўтар кажа, што ён „яшчэ змалку паказаў сваю злосьць. Раз ён завёўся нешта з сваёй сястрой Марцэляй. Мой Сымон так узлаваўся, што ўкусіў сястру за живот. А то—ужо быў ён дзяцюком—Сымон любіў часамі зухнуць. Загнаўшы да Коўна плыт, ён купіў сабе стары афіцэрскі сурдут. Бацька дома і давай прабіраць за гэта Сымона. Сымон кінуў аб зямлю сурдут, пачаў таптаць яго нагамі, потым парваў на сабе кашулю, зьняў порткі і залез голы на жорны і сказаў: „Так пан Езус пакутаваў“ (139).

Другі брат, Мікола, ня ўступаў у сваёй злосьці Сымону (139—140). Словам, абагульняе аўтар пералічаньні паасобных момантаў з іх жыцця: „Сымон і Мікола ў нашым сяле былі тым, што ў горадзе тэатр, толькі што білетаў ня трэба браць; прыхадзі сабе, слухай, пазірай, весялі сваю душу“ (140).

Разгледжаныя да гэтых часоў апавяданьні даюць мастацка гумарыстычнае абмаляваньне рознастайных адмоўных бакоў у жыццці беларускай вёскі. Але гэтае абмаляваньне не праходзіць для чытача дарма. Ён азначана адчувае наяўнасьць у іх і тых думак, што паказваюць, як трэба яму аднесціся да гэтых малюнкаў. Інакш кажучы, ён ловіць прысутнасьць навучальных і дыдактычных настройў. Праўда, яны тонка і памастацкаму замаскаваны, і сам аўтар нідзё ня выказваецца проста—у духу таго або іншага навучаньня. Ён скрозь і ўсімі магчымымі сродкамі падтрымлівае толькі гумарыстычную стыхію свае творчасьці; ён сьмяецца з таго, што малое, прымушае тое самае рабіць і самых герояў. Часта, малюючы якую комічную сцэну, аўтар адначасна настойна падкрэсьлівае, што яна выклікае сьмех і ў дзеючых асоб гэтай сцэны. Прыкладаў гэтаму вельмі многа. Так, у апавяданьні „Старыя падрызьнікі“ Сьцяпан, які купіў непатрэбныя яму старыя падрызьнікі, прыпамінае, як з яго

набытку сьмяяліся акаляючыя яго асобы і нават жывёлы: „Сьцяпану ўспомніліся словы Зосі, Цырлік, Мікалай, як скакаў ён лявоніху, рыжая і падласая карова і бык. Ну, усе-ж з яго сьмяяліся“ (119). Або ў апавяданьні „Недаступны“. Натоп каля студні, куды схаваўся Арцём, кпіў з яго: „там і сям наўперад цішэй, а потым сьмялей разносіліся вясёлыя раскаты сьмеху“ (130).

Аднак, гэты сьмех наводзіць чытача на сур'ёзныя разважаньні. Аўтар, даючы шэраг комічных малюнкаў і адзначаючы ў той самы час крыніцы іх (някультурнасьць), азначана паказвае, што гэта цёмны, адваротны бок жыцця, што ёсьць жыццё другое, сьветлае. Гэта думка нябачна ёсьць ва ўсіх апавяданьнях, надаючы і самому сьмеху сур'ёзнае значэньне.

Але ёсьць нявялікая група апавяданьняў крыху іншага характару. У іх гумар някрыўдны, лёгкі, забаўны; ад яго не цякуць сьлёзы і не зьяўляюцца горкія ды цяжкія разважаньні. Гэтыя апавяданьні—проста гумарэскі, якія лёгка і вольна плывуць у сьвядомасьці чытача, пакідаючы толькі эстэтычна-гумарыстычнае ўражаньне без дамешкі якіх-небудзь іншых псыхолёгічных настраюў.

Вось перад намі Лукаш з апавяданьня „Адгукнуўся“. Ён пашоў на вялікдзень у царкву, але яго асільвае сон. Пакуль крэсны ход хадзіў вакол царквы, Лукашу пасьпеў прысьніцца цэлы сон. „Прысьніўся яму пракляты плит. Вот, здаецца, Лукаш стаіць з прысам на галаве плыта, а Піліп—заднік, яго памочнік, завіхаецца назадзе. Вада чуць-чуць тоўпіцца ў берагах, і плит плыве па ёй лёгка, як трэска, толькі ў нартох зьвіваецца ён, як вужака, скрыпяць лаўкі, і плит борзда-борзда бяжыць за вадою“ (44). Працэсія ўжо вярнулася, і яго сусед, Янка Бязногі, ужо цалуецца з ім, але Лукаш, „ня прышоўшы ў памяць, лыпнуў вачыма і, думаючы, што ён яшчэ на плыце, загаманіў на ўсю царкву:—Піліп! Кідай шырыгу!..“ (45).

Або вось, Арцём (апавяданьне „Недаступны“), ратуючыся ад свае жонкі, залазіць у студню і ня хоча адтуль вылазіць, ня гледзячы на патрабаваньне яго жонкі, сына, суседзяў і нават прадстаўніка ўлады—сельскага старасты. Толькі пасля прад'яўленьня і згоды на ультыматум у тым, каб Грыпіна яго больш ня лаялася, каб усе, што сышліся, разышліся, ён згаджаецца выйсьці з свайго недаступнага прытулку.

Або далей, беднаму Івану (апавяданьне „Выстагнаўся“) жыццё не дае як сьлед „выплакацца, выгаравацца, выскардзіцца і гэтым самым выліць з душы ўсю гаркату, усю боль пахілага жыцця“ (155); яму часамі няма часу для гэтага; розныя жыццёвыя дробязі перашкаджаюць яму ў гэтым.

Або, урэшце, сельскі стараста (расказ „Стараста“) — вялікі аматар чынаўшанаваньня, надзімаецца, як індык, імкнучыся паказаць высату і сілу свае ўлады, якая дана яму законам.

Большай вострасьці і жартаўлівасьці гумар пісьменьніка ў галіне тэматычнай дасягае, калі ён зварачаецца, хоць гэта ён робіць вельмі рэдка, да абмаляваньня прадстаўнікоў ужо другіх грамадзкіх груп на сельнасьці Беларусі. Тут, напрыклад, перад чытачом праходзіць валасны пісар („Злавіў“), які ўначы ловіць блох і клопоў. Ён вялікі служака. Нават у гэтым занятку ён выяўляе свой профэсыянальны почут і свае службовыя прыёмы. Калі ён убачыў клопа, які спакойна поўз, дык яму здалося, што „ён сабраўся ў вялікую дарогу, толькі што ня было ў яго палкі і клунка.—А, гад! а пашпарт у цябе ёсьць?—спытаўся пісар і падшкварыў яго свечкаю“ (168). У гэтай кароткай сцэне аўтар пераносіць службовыя прыёмы ўлады ў такую галіну, дзе яны зусім няўжываюцца; адгэтуль і ствараецца гумарыстычнае ўражаньне. Але, апрача таго, у тым-жа пытаньні пісара да клопа ёсьць значны ўнутраны зьмест, які характарызуе героя, як чалавека вузкага, недалёкага. Так аўтар умее ў кароткіх, але зьмястоўных выразах адразу-ж накідаць абрыс героя і вызначыць для чытача пэўныя ды ясныя вынікі з іх.

У выключных выпадках пісьменьнік зварачае свой погляд і на горад, але малюе ў іх такіх самых вясковых Антосяў ды Янкаў, з якіх ён так кпіў, калі яны былі на вёсцы. Не пакідае пісьменьнік іх і тады, калі яны перайшлі ў горад на службу за пісароў і апанулі на сваю кашулю нязграбна пашыты пінжак. Унутраная іх фізыяномія засталася тая самая. Ён выпіваў на вёсцы; не пакінуў ён гэтай прывычкі і ў горадзе. Цягаўся ён там за вясковымі дзяўчынамі; тое самае робіць і ў горадзе, але ў гэтай галіне ён імкнецца трымацца ня так „груба“, як раней, а на гарадзкі манер. Ён ідзе на спацыр сапраўдным франтам; на шыі яго манішка і гальштук, а ў руках франтоўскі кіёчак. У такой якраз соцыя-лёгічнай мэтаморфозе выступае перад намі герой расказу „Так і трэба ашуканцу“—канцылярскі пісар Сьпірыдон Заручны. У гэтым апавяданьні аўтара цікавіць не грамадзкая вартасьць героя. Ён, як і раней, больш заняты чыста гумарыстычным бокам; у гэтым апавяданьні ён любуецца тым, як маляваны ім портрэт Сьпірыдона выклікае ў чытача шчыры смех.

Як і раней, гумар аўтара заключаецца ўжо ў самой прыродзе тых адмоўных бакоў жыцьця, што малюе ён у даным выпадку—у характары тэй цеганіны і марнатраўства ў павятовым горадзе, якімі займаецца герой. Але, апрача таго, аўтар узмацняе комізм маляваньня тым, што карыстаецца звычайным і часта сустраканым у яго спосабу контрасту паміж двума рознымі становішчамі—тым, што здаецца герою, і другім, якое ёсьць сапраўды. Сьпірыдон Заручны пераконаны ў паважнасьці свае персоны. „Сьпірыдон пазіраў у люстэрку доўга, покі не праканаўся, што ён—маладзец малайцом. А то можа не? Чаго-ж на яго зазіраюцца „барышні“? О, ён толькі ня хоча гаварыць, як ім цікавіцца, бо ён перш-на-перш чалавек сукромны, а другое—ведае сабе цану“ (188). Але гэта

так здаецца самому герою. У вачох аўтара і чытача ён мае зусім другі выгляд. З люстэрка, у якое пазірае Сьпірыдон перад пісьменьнікам паўстае постаць, якая пакручвае „пяць сьветлых, пад колер сьмятаны, валаскоў пад носам, каторыя азначалі сабою Сьпірыдоны вусы“... „З люстэрка пазіралі такія-ж сьветлыя, як і вусы, вочы, сьветлыя бровы, каторыя з першага погляду трудна было разгледзець. Адзін толькі нос—чаравік—кідаўся кожнаму ў вочы сваім доўгім, задраным угару канцом, афарбаваным пад бурачны квас. Ё дурню было ясна, што гаспадар гэтага носа дужа змагаўся з п'янствам, і змагаўся проста, адкрыта чэсна, бяз усякіх там хітрыкаў: галяюшчыў—і толькі“ (188). Наогул нос у Сьпірыдона адыгрывае вялікую, але ракавую для яго ролю. Ён зьяўляецца, разам з другімі няспрыяльнымі для яго акалічнасьцямі, прычынай яго няўдач у заляцаньні да гарадзкіх паненак. Сьпірыдон карае яго за гэта пстрычкамі: „Прыгнуў Сьпірыдон сярэдні палец правай рукі да вялікага пальца. Троп!-троп!-троп!—панеслася па пустой кватэры. Так табе і трэба, ашуканцу!—прыгаварваў Сьпірыдон, даючы ў нос пстрычкі“ (199).

Разгледжанымі творамі вычэрпваецца першая група апавяданьняў гумарыстычных. Як можна бачыць з папярэдняга, Якуб Колас, малюючы цёмныя, адмоўныя бакі беларускага сялянства, закрануў самыя рознастайныя бакі іх, зазначыўшы разам з тым галоўную прычыну гэтых зьяў—адсталасьць і някультурнасьць беларускай вёскі. Гэтым значьнем ён надае свайму сьмеху сур'ёзны характар. Разам з тым, ён даў шэраг замалёвак і больш лёгкіх—якія зьяўляюцца ўжо аддаленым вынікам умоў акружаючай асярэдзіны. Малюючы гэтыя рознастайныя сцэны, аўтар спыніў сваю ўвагу як на героі колектыўным—народнай масе, так і на асобным індывідууме. Урэшце, мы можам сказаць, што разгледжаныя апавяданьні наогул даюць шырокі малюнак бытавых умоў беларускага сялянства, узятых ім з аднаго толькі боку.

(Працяг будзе).

ЛЯ ВЫТОКАЎ МАСТАЦКАЙ ПРОЗЫ ЯКУБА КОЛАСА ¹⁾

II

Другое ў колькасным стасунку месца займаюць апавяданьні са зьместам сур'ёзным, бяз жаднага гумору. Гэта група вельмі невялікая. У ёй, аднак, пэўна выступаюць дзьве зусім розныя катэгорыі апавяданьняў. З аднаго боку, мы маем шэраг апавяданьняў з быту тэй-жа самай беларускай вёскі, але яны малююць яе ўжо зусім у іншых фарбах і з боку зусім другіх зьяў яе. Гэтыя апавяданьні становяць сабой дадатак да тых, што ствараюць першую групу, даючы разам з імі больш-менш *усебаковае* апісаньне таго быту беларускага сялянства, які малюецца аўтарам. Калі папярэднія апавяданьні выкрываюць, галоўным чынам, адмоўныя зьявы яго, дык малюнкі другога шэрагу ўжо адбіваюць сур'ёзныя бакі жыцьця. Сюды-ж далучаюцца і творы, прысьвечаныя апісаньню дзяцей. З другога боку, ёсьць некалькі асобных апавяданьняў. З формы яны становяць сабою лірычныя вершы, напісаныя ў прозаічным відзе, а іх зьмест мае ў сабе выклад асабістай філёзофіі аўтара, яго погляды на тое жыцьцё, якое знашло свой канкрэтна-мастацкі адбітак у апавяданьнях папярэдніх груп.

У тэматычным стасунку апавяданьні гэтага роду знаходзяцца ў пэўнай роўналежнасьці з папярэднімі апавяданьнямі; інакш кажучы, таму або іншаму апавяданьню ці шэрагу іх з першай групы тут, у другой, таксама адпавядае адно або некалькі апавяданьняў, са зьместам, блізкім да папярэдніх. Характар тэматыкі твораў гэтай другой групы адбіваецца і на адносінах аўтара да тых зьяў, што ён малюе, а таксама і на яго спосабе абрысоўкі іх. Калі ў першым выпадку яго цікавіў, галоўным чынам, бок літаратурна-мастацкі, гумор твораў, як мастацкае аматарства, а ўжо потым соцыяльная сутнасьць ды грамадзкая вартасьць зарысовак, то ў другім—яго цікаваць пераважна пытаньні грамадзкага парадку, іх характар ды зьмест, а потым ужо і мастацкае выкананьне іх. Гэта, як будзе відаць з далейшага, знашло свой адбітак і на спосабах мастацкага выяўленьня аўтара.

Роўналежнасьць паміж гэтымі дзьвюма групамі апавяданьняў ідзе і далей. Як там, так і тут у якасьці дзеючых асоб выступаюць і масы—герой колектыўны, і асобныя постаткі—герой індыўдуальны.

¹⁾ Гл. „Полымя“ № 8.

У першай групе пісьменьнік дае, як было зазначана, шэраг гуморыстычных малюнкаў больш за ўсё з галіны грамадзка-політычных настрояў беларускай вёскі ў 1905 годзе. Тут, у другой, проціставяцца ім два апавяданні: „Калядны вечар“ і „Бунт“, змест якіх датычыць таго-ж самага грамадзка-політычнага моманту, г. зн. 1905 году, але з свайго характару ён іншы.

У першым з іх—„Калядны вечар“—аўтар дае яскравы малюнак чаканьня ў сям’і лясніка Тараса прыезду на сьвята яго сына Паўлюка, які вучыўся ў горадзе—у сямінарыі. Пісьменьнік з вялікай здольнасьцю малюе нарастаньне таго напружнага чаканьня, якое панавала ў сям’і Тараса.

Спачатку ідзе малюнак прыгатаваньня розных страў да сьвята і для спатканьня дарагога госьця.

„Сягоньня Кася раней запаліла ў печы. Белаваты дымок роўна падымаўся ўгару і расплываўся высока ў ціхім марозным паветры. Каля печы ўжо стаяў заслон, накрыты чыстым застольнікам. На адным яго канцы стаяла ражка з цэстам, скавароды весела брынчалі па прыпечку, і мяккія, гарачыя аладкі, як ігрушы, кідаліся спрытнай рукою Касі. Уся лава проці печы была застаўлена міскамі, гарнушкамі, гаршчкамі, з усякімі прыпасамі для вячэры... У покуці на сене ўжо важна стаяў гаршчок з куцьцёю. Мужчыны ўхадзіліся і цяпер мыліся ў ночвах. Дзядзька засеў брыцца. Малышы даўно ўжо памыліся, прыбраліся і гатовы былі сесці за стол... Усе нецярпліва чакалі Тараса і Паўлюка, асабліва Паўлюка“ (43–44).

Потым, пасья пэўнага адхіленьня, аўтар зноў варочаецца да выяўленьня чаканьня таго самага Паўлюка, але цяпер гэтае чаканьне робіцца больш напружным.

„Усе ў хаце чакалі Паўлюка і аб ім толькі думалі. Дзядзька Андрэй зрабіў яму пекную шафку для кніг і прыбіраў яе каля сьцяны, дзе спаў Паўлюк. Маці паклапацілася напхаць мяккі сяннік і прыгатаваць чыстую пасьцель. Старшы сын, Алесь, расстараўся другую стрэльбу, каб пайсьці з Паўлюком на зайцоў. А Пятрусь і Міхась вывучылі ўвесь буквар, бо Паўлюк дакляраваў ім за гэта кніжочку з малюнкамі“ (44).

Урэшце, зноў пасья невялічкага перапынку, чаканьне дасягае апошняй ступені.

„На дварэ забрахаў стары Жук. Усе кінуліся к акну.—Прыехалі! Вот зараз адчыняцца дзьверы і на парозе пакажацца фігура Паўлюка з маленькімі, цёмнымі вусікамі і шчасьлівым тварам. Кася абцёрла хвартуком вусны. Лёгкая дрыготка прабегла па яе целу. Міхась з Пятрусём палезлі на печ. Дзядзяты стараліся ўзяць што-небудзь у рукі і цікавалі на дзьверы“ (45).

Але настрой раптам і нечакана спадае.

„Цераз некалькі хвілін увайшоў Тарас. Ён быў хмурны. Тарас маўчаў. У хаце зрабілася нудная цішыня. — У турме наш Паўлючок! — як стогн, вырвалася, урэшце, з грудзей Тараса. І ў хаце стала яшчэ цішэй, яшчэ нудней“... (46).

Такім чынам, ёсьць ня толькі пацешныя адносіны да пытанняў грамадзкасьці і політыкі з боку беларускай вёскі, але і больш сталыя. Калі першыя выклікаюць толькі ўсьмешку ці нават сьмех і для самых герояў у большасьці выпадкаў праходзяць зусім бяскарна, то другія ўжо выклікаюць сталыя разважаньні і для самое дзеючае асобы канчаюцца цяжкімі вынікамі; сталыя адносіны выклікаюць і сур'ёзныя вынікі. Значыць, ёсьць ня толькі сьмех над жыцьцём, але і барацьба за яго.

Але тут намаляваны лёс толькі аднае асобы, аднаго героя, гэта толькі вузкі кавалак жыцьця, які датычыць толькі асобнага індывідууму, прычым самога малюнку барацьбы, за якую Паўлюка пакаралі, аўтар нават і не падае.

Другое апавяданьне „Бунт“ дае ўжо больш шырокі малюнак гэтай якраз барацьбы за соцыяльнае дабро жыцьця, і героем тут зьяўляецца маса, колектыў, а з яе глыбіні выступаюць і асобныя людзі. Ужо зазначалася, што ў апавяданьнях гэтай групы пісьменьніка, галоўным чынам, цікавіць прырода самога зместу, які ён малюе. З прычыны гэтага, дзеля дасягненьня вядомай поўнасьці ў выяўленьні апісаных ім зьяў, ён больш доўга спыняецца на сваіх героях. Калі раней ён ці зусім праходзіў міма іх, даўшы ім толькі першыя, якія трапляліся яму пад руку, імёны, ці-ж кідаў выпадкова некалькі характарызуючых слоў, то цяпер ён зьвяртаецца да іх мінулага, адзначаючы ў іх характары тыя рысы, што знайшлі свой адбітак у падзеях, якія становяць тэму апавяданьня. Часта спосабам характарыстыкі героя цяпер у яго зьяўляюцца ўспаміны, пры дапамозе якіх ён заглядае ў іхнае мінулае.

У названым апавяданьні перад намі выступае дзед Юрка. Ён абмаляваны даволі падрабязна, спачатку ў тэорытычнай характарыстыцы аўтара, а потым і ва „ўспамінах“.

„Дзед нікому не баяўся сказаць у вочы праўду; на ўсіх, нават на земскага начальніка, казаў ён „ты“. Раз на судзе ў валасным праўленьні земскі сказаў на дзеда, як дзед рэзнуў яму адну праўду:

— Гэта цябе не касаецца, стары бацук!

Гневам заблішчэлі старыя вочы дзеда:

— А што, брат: ня так баліць, як сьмярдзіць?

І, памаўчаўшы, дабавіў з гневам, глянуўшы на вусы земскага:

— Ой, падла, хрушч, жабіны начовачкі!—Плюнуў дзед і вышаў з канцылярыі“ (46—47).

У такім-жа выглядзе характарызуецца і другі герой—Сьцёпка Ляўшун, якому разам з Юркам належыць актыўная роля ў захопе панскай зямлі. Гэта кваліфікацыя з боку ўлады, як бунт, які даводзіць да сумных для сялян вынікаў.

Далей. У папярэдняй групе мы маем цэлую галерэю так званых „п'яных герояў“. Сярод іх, як ужо зазначалася, былі і ляснікі. Гэтым нясёлым персонажам у апавяданьнях другога шэрагу проціставіцца сталая постаць лясніка ў апавяданьні пад назвай „Васіль Чурыла“. Лёс

гэтага шчырага рабочага глыбока трагічны. Па дарозе з панскага двара дахаты ён замярзае. Малюнак гібелі гэтага героя—психолёгію чалавека, які замярзае,—аўтар падае з вялікім мастацтвам. У гэтай сцэне выступаюць у якасці барацьбітоў Васіль Чурыла ды зімовы сівер. Малюнак гэтай барацьбы запаўняе бадай усё апавяданьне. Ён пабудаваны на звыклым для аўтара спосабе нарастальнай градацыі. Галоўныя этапы яе разьвіцця наступныя. Васіль вышаў ад пана адзінокі і сумны.

„Сьнег хутка замятаў дарогу, вецер зьбіваў Васіля з ног, а горкія думкі, як пчолы, кружыліся над яго галавою“ (5).

Васіль ішоў далей.

„А вецер усё крапчэў. Васіль адварнуў каўнер кашушка, глыбей насуноў на вушы круглую шапку, апусьціў стрэльбу руляй уніз, каб не надзьмула сьнегу. Лес скончыўся. Васіль вышаў на адкрытае месца. Ён усё думаў аб сваім жыцьці, аб лясніковай службе“.

Васіль ішоў ды думаў.

„У тахт думкам Васіля сьпяваў вецер у полі нікому непатрэбныя песьні. Васіль так углыбіўся ў свае думкі, што забыўся, дзе ён, куды ідзе. Васіль стануў, каб разгледзець, дзе ён. Ногі яго па калені ўлазілі ў сьнег... і адразу ахваціў яго страх, самы большы страх чалавечы—страх за сваё жыцьцё. Рукі яго апусьціліся, яму захацелася прысесьці. Але ня сеў Васіль і стаў перабіраць нагамі ў глыбокім сьнягу як спутаны“...

Ён ішоў усё далей і далей.

„Сьнег усё глыбейшы і глыбейшы, а сілы ўсё таюць і таюць. От ён зусім выбіўся з сіл, залез у сьнег па пояс і ня можа ўжо мясіць яго адзержанельмі нагамі“.

Далей паступовая страта прытомнасьці; знадворна яна выяўляецца ў дыалёгу самога з сабою і ў рознастайных зданях, якія праносіліся перад Васілём. Ён нават рвануўся на ляснічага, твар якога так упарта лез да яго. І ў гэты момант ён адчуў лёгкасьць, „як-бы ён павіс над зямлёю. Ён ціха апусьціўся, стаў лёгка, свабодна ўлазіць у нешта мяккае і халоднае: от як-бы затрымаўся... Чуў ён яшчэ, як лопнуў рамень на яго стрэльбе, як улазіў уніз і... больш нічога ня чуў Васіль. Вецер сьпяваў цяпер „вечны пакой слуге божаму і чалавечаму“ (5—8).

У дадатак да гэтага трагічнага лёсу Васіля і каб згусьціць цёмныя фарбы ўсяго апавяданьня аўтар падае і некаторыя рысы з мінулага героя (Vorgeschichte). Але ён адзначае ў ім найбольш цяжкія ды трагічныя моманты з жыцьця Васіля. Галеча прымусіла кінуць бацькаву хату і пайсьці за лясніка. Служыў ён ва ўмовах соцыяльнага прыгнечаньня. Такім чынам, агульнае становішча Васіля ды ўся яго постаць ахутваюцца густым флёрам трагізму. Жыцьцё героя і канец яго цалкам выпраўдваюць гэта. І пісьменьнік трапным спалучэньнем мінулай гісторыі Васіля з лёсам яго цяпер, калі ён увесь праходзіць перад чытачом, надае

свайму апавяданьню, згодна з агульным задумам яго, такую, якраз, трагічную афарбоўку.

Але ёсьць яшчэ адзін момант у апавяданьні, які таксама ўпісаны сюды ня сам па сабе, але для пэўных мастацкіх мэт, г. зн. для ўзмацненьня тых-жа самых трагічных рыс апавяданьня і запаўненьня імі ўсяго яго ад пачатку да канца. Пачынае сваё апавяданьне аўтар з таго, што дае малюнак чаканьня Васіля і непакой у яго сям'і. Гэта надае трывожны настрой апавяданьню з самага пачатку, выклікаючы ў чытача сур'ёзныя адносіны да яго. Vorgeschichte яшчэ больш згушчае становішча і ўпарта падтрымлівае пачуцьцё непакою за героя. Гібель Васіля становіць апошняю ступень ва ўсім трагізьме апавяданьня.

Лёгкадумнасьці сваіх герояў, як п'яных, так і цьвярозых, іхным павярхоўным адносінам да жыцьця, пра што ён гаворыць так падрабязна ў апавяданьнях першага шэрагу, тут, у другой групе, ён проціставіць свайго героя Андрэя з апавяданьня „Малады дубок“ з яго шырокай дыскладанай псыхолёгіяй. Самай бліжэйшай мэтай аўтара тут і зьяўляецца мастацкае выкрыцьцё гэтай якраз псыхолёгіі, бо на яе пэрыпэтыях ён больш за ўсё і спыняецца. Уся фабула гэтага твору надта простая. Андрэй Плех ціхонька сьсек у лесе і завёз дадому малады дубок. Пра гэта даведаліся, і ляснік Максім, сябра Андрэя, быў звольнены з пасады. Але ўся цікавасьць твору групуецца на ўнутранай барацьбе Андрэя, якую ён вядзе сам з сабой. Нават і ляснік Максім, як герой, выступае ўсяго толькі, каб больш выразіста ды ярка выставіць постаць Андрэя; увядзеньне гэтага героя, па сутнасьці, можна разглядаць толькі, як мастацкі спосаб, які мае на мэце апісаньне галоўнай дзеючай асобы; сама па сабе гэта асоба, як мастацкі ды ідэолёгічны вобраз, значнай цікавасьці ня мае.

Андрэй пачаў думаць пра свой учынак яшчэ задаўга да таго, як ён зрабіў яго. Ён заўважыў гэты дубок яшчэ даўно—улетку, калі хадзіў па грыбы.

„Як чалавек, каторага агарнулі грэшныя жаданьні, Андрэй наўперад азірнуўся і пачаў аглядаць важнецкае дрэва“ (59).

Ён зараз-жа ўбачыў прыдатнасьць яго для восі ці-ж для паліц на саху. Але страх перад адказнасьцю спыніў яго. Ён пайшоў назад, але зазначыў гэта дрэва. Думкі а дубку не пакідалі яго. Як на грэх, у яго разышліся сьпіцы ў колах, і малады дубок зноў асабліва жыва стаў перад вачыма Андрэя. Праўда, тут прышлі яму на думку яго кіраўнічыя прынцыпы жыцьця, але яны неяк самі сабой былі абыйдзены. Ён кіраваўся ў жыцьці прыказкаю: „не бяры чужога і ня бойся нікога“, але з гэтым дубком так яго „прыперла“, што думкі Андрэя пашлі ў абход гэтаму разумнаму правілу. Курачы люльку, ён разважаў вечарамі:

„Праўда, што ў лесе красьці ня грэх. Гэта ня тое, што залезьці да чалавека ў хату. І хто ў лесе ня злодзей, той удому не гаспадар. Лес—божы, бог яго росьціць і бог гадуе. А князя чорт ня возьме, калі ён,

Андрэй, сьсячэ адзін дубок“ (60). Неяк ён варочаўся з гораду, і ногі самі пашлі па гэй сьцежцы, на якой стаяў гэты „шальмоўскі дубок“. Лес стаяў бяз лісьця, і малады дубок выглядаў цяпер яшчэ раўнейшым, яшчэ прыгажэйшым. Андрэй наважвае яго сьсячы. Выбраўшы зручную часіну, ён падкрадаецца, як злачынца, да таго месца, дзе расьце малады дубок. Перш чым пачаць сячы, ён адчувае складаныя пачуцьці. Яго агартае вялікі страх: „чым бліжэй падходзіў ён да лесу, тым большы чужы ён страх“ (61). Ён адначасна перажывае прыгнятаючае пачуцьцё самоты.

„Ціха, глуха, хоць-бы дзе зык чалавечага голасу. І нейкая жуда ахапіла Андрэя. Пачуваньне маркоты і адзіноты агарнула яго“ (61—62). Да яго прышло разам з гэтым і пачуцьцё каляна, якое гнала яго назад—дадому; яму здалося, што ён, „як злодзея, крадзеца адзін скрозь гэты змрок, прыхільнага хаўрусніка кожнага злодзея. Андрэй пачынаў каяцца, што выбраўся на гэту справу... І яму хацелася, каб хто перашкодзіў яму цяпер, каб мець законнае права вярнуцца дамоў“ (62). Але ўсё-ткі ногі самі несцьлі яго ў лес. Поўны страху ад жудаснай цішы лесу, Андрэй адважваецца, нарэшце, сьсячы дрэва. Злачынства зроблена. Пачынаюцца новыя пачуцьці. Страх перад адказнасьцю за зроблены ўчынак не пакідае яго. Ён ня можа знайсці спакою: „спаў кепска і часта абуджаўся, прыслухваўся, што робіцца на дварэ“ (65). Кожны шалах выклікаў у яго трывогу. Яму здаецца, што сьсечанае дрэва дрэнна схавана. Уначы ён выходзіць на панадворак, каб перахаваць яго ў новае месца, але страх перад цішынёй ды цемрай ночы гоніць яго назад у хату. Нарэшце яму ўдаецца заснуць, але ён бачыць цяжкі сон: прышоў ляснік Максім Заруба і пачаў упікаць яго ў тым, што ён адабраў ад яго кавалак хлеба. З цяжкім стогнам Андрэй прагнуўся. Цяпер упарта пачала стаяць у вачох яго постаць яго сябра Максіма, у дзялянцы якога ён сьсек дубок. Андрэй адчуў, што „нейкая сьцяна“ вырасла між імі. У яго зьявілася пачуцьцё жалю, але чаго—якраз ён і сам ня ведаў. Так прыходзіла першая цяжкая і непакойная ноч пасля злачынства.

Але яшчэ досьвіткам ён ужо схаваў сьсечаны дубок у другое больш надзейнае месца. Пасля гэтага ў яго пачаўся адплыў прыгнятаўшых яго пачуцьцяў... „Скончыўшы работу, Андрэй акінуў вокам гэты куток, і на твары яго зьявілася ўсьмешка здавольня... Ходзячы па дварэ, ён нават мармытаў сабе пад нос нейкую песьню: „Шапка мая магерачка“ (73—74).

Тымчасам пайшлі чуткі аб тым, што лясніка Максіма Зарубу звольнілі з пасады за сьсечаны дубок. Гэта вестка выклікала новыя складаныя перажываньні ў душы Андрэя. Першая вестка аб яго сябру Максіму прымусіла яго зьялець: „У сярэдзіне ў яго нешта заняла, як-бы адарвалася, і ён пачуў, як сэрца яго затахтала дробна-дробна“ (74). Яму было зусім ясна, што ён зьяўляецца прычынай Максімавага няшчасьця, хаця адначасна з гэтым ён разважаў сябе тым, што гэта ўсё няпраўда і што ўсё будзе добра. Але чуткі абярнулі ў пэўныя весткі, якія сьцьвярджалі.

што Максіма звольнілі за сьсечаны дубок у лесе. Гэта канчаткова забівае Андрэя, і ў яго робіцца надта дрэнна на сэрцы.

„Моташна было Андрэю слухаць такія гутаркі—проста сьвет здаваўся яму ня мілы. Здаецца, узяў-бы завязаў вочы і ішоў-бы няведама куды, абы знайсці заспакаеньне, абы ня чуць тэй згрызоты, што была на яго сэрцы“ (76).

Як толькі надышоў вечар, Андрэй бярэ адзін за адным кавалкі дрэва і нясе іх у Нёман.

„Гэта была яго ахвяра сумленьню, гэтым хацеў ён выкупіць свой грэх прад Максімам і вярнуць спакой душы“ (77).

Але, кінуўшы дубок у рэчку, Андрэй толькі „яшчэ больш заблутаўся. Толькі цяпер ён праканаўся, што кідаць дубкі ў ваду была дурная выдумка. І праўда: ці вярнуў ён гэтым Максіма на месца? Ці дастаў сабе спакой?..“ (80). Зноў скруха апанавала сумленьнем Андрэя. Ён вось ужо колькі дзён як туляецца ад усіх людзей і застаўся толькі з самім сабою, са сваімі думкамі, якія так апанавалі яго душой. Ubачыўшы нейк у нагоўпе Максіма, ён задрыжэў і хацеў быў ісьці ад яго, але „нейкая сіла“ прымусіла яго падыйсці. Андрэй адчуваў сябе, як злачынца, аднак ён знайшоў у сабе сілы і прызнаўся Максіму ў сваім учынку. Ён пашоў у кантору лясьніцтва і прызнаўся там у сваім злачынстве, просячы вярнуць Максіма на яго ранейшую пасаду.

Аўтар, такім чынам, паказаў у сваім апавяданні кароткую, але складаную гісторыю рознастайных перажыванняў у душы Андрэя, якая ўсё ўзрастала ды ўзрастала і скончылася пэўным учынкам. У апавяданьне ўведзены і другія героі—лясьнік Максім, аб'езчык, лясьнічы і другія, але ўсе яны, як ужо зазначалася, самі па сабе ня маюць цікавасьці ды ўводзяцца ў апавяданьне, каб стварыць пэўныя абставіны, якія канечна патрэбны для выяўленьня псыхалёгіі злачынца Андрэя.

Вышэй ужо былі адзначаны комічныя бакі ў тым кансэрватызьме сялян, які вядзе іх да надмернага прырастанья да рэчаў. Асабліва, як гаварылася, гэта рэльефна адзначана ў апавяданні пра кажух дзеда Анісіма. У другой групе апавяданняў роўналежным папярэдніму зьяўляецца апавяданьне „Старасьць—ня радасьць“. Калі там старасьць набыла пачварна-комічны характар, дык тут яна хця і сур'ёзная, але ня радасная. Стары дзед Базыль ужо нічога ня бачыць, толькі „вушы яшчэ злучаюць яго з жыцьцём, каторае шуміць і гамоніць усюды, ідзе ды ідзе сваім парадкам, але сам Базыль стаіць з боку, здалёк ад яго... усе, каму яшчэ трэба прайсці свой круг, шумяць і гаманяць і робяць сваю работу. Адзін толькі Базыль лішні тут і ўсім тут чужы, толькі для аднаго яго міма праходзіць гэтае жыцьцё“ (16—17).

Нарэшце, падлеткам-свавольнікам з апавяданья „На начлезе“ тут, у гэтым шэрагу, проціставяцца вобразы дзяцей, якія выступаюць ужо ў другім выглядзе. Яны праходзяць перад чытачом у апавяданьнях: „У старых дубох“, „Дзеравеншчына“ і „Злучыліся“. Першае з іх дае вобразы

двух сяброў-хлопчыкаў Грышкі ды Базыля. Уся цікавасць апавядання ў психолёгічнай абрысоўцы гэтых падлеткаў. Як і ў другіх апавяданнях гэтай групы, аўтар дае кароткія весткі з іхнага мінулага.

„Базыль і Грышка—найлепшыя дружакі. Даўно ўжо цягнуцца іх дружба—як запамятаюць. Дзеве зімы ў школы сядзелі яны на адной лаўцы і трыце лета пасуць разам кароўкі“ (20).

Іхнае таварышканьне самага пяшчотнага характару; яны дзеляцца адзін з адным пораўну ўсякімі смачнымі ласункамі, якія трапляюць у іхнія торбы; усюль ходзяць разам—лавіць рыбу, купацца; ні з кім яны ня водзяцца: ведаюць толькі сваю кампанію. Часамі яны і паспрачаюцца, але спрэчкі іхнія самага бязьвіннага, хутчэй сьмешнага характару, пасья якіх яны зноў застаюцца ранейшымі сябрамі. Увесь іх час праходзіць амаль у гутарках; „гаворка ў іх бадай ніколі ня зводзілася, а вакол было так многа ўсяго, што давала ім страву для гутаркі“ (21). Звычайна іх цікавяць тэмы вышэйшага гатунку—філёзофскія. Іхная дапытлівасць часта набывае фантастычныя разьмеры. Яны вырашаюць, напрыклад, пытаньне аб тым, ці ёсьць на сьвеце такі волат, што мог-бы падняць цэлы дуб, пад якім яны аддаюцца сваі марам, ды панесьці яго. Але больш займае іх пытаньне аб сьмерці; ім хацелася-б яе—халеру—злавіць ды спаліць: „Тады людзі жылі-б і жылі-б“ (24).

Адзін з гэтых хлопчыкаў Міхалка (апавяданьне „Дзэравеншчына“) трапляе ў горад, дзе ў яго выбіваюць усю дзэравеншчыну і дакладаюць да гарадзкіх парадкаў. Але ён так блізка зросься з непасрэднаю прыродаю, што заўсёды імкнецца пайсьці да яе, на яе прасторы. У яго ўяўленьні яна выступае, як жывая істота, якая ўлівае ў яго сэрца радасьць жыцьця, якая зноў можа злучыць яго з роднымі загонамі. Асабліва яе прывабную сілу ён адчувае ўлетку ды вясной, „калі сіняе неба ласкава сьвеціцца над зямлёю, як маці над калыскаю, дзе ляжыць яе любімае дзіцятка. А гэтыя хмурынкі, хто іх ведае, адкуль яны павыпаўзалі і ідуць сабе згодненька, лёгка, такія мілыя, ды прыветныя. От-бы ўзяў ды сеў на іх і папыў-бы разам з імі, каб толькі далей быць адгэтуль. Сонейка так хорашанька заглядае ў вокны. У садку шчабечуць птушкі. Верабейчыкі з вясёлым чырканьнем снуюць у паветры“ (32—33).

Вобразы гэтых маладых лятуценнікаў, маленькіх філёзофаў ды романтикаў, вызначаныя ўсяго ў агульных абрысах у папярэдніх апавяданьнях, набываюць больш закончаны сынтэтычны выгляд у асобе героя апавяданья „Злучыліся“—Юркі. Гэта тонкая, глыбака поэтычная натура з усімі адзнакамі герояў романтичных твораў. Аўтар малюе яго ў гістарычным разьвіцьці; ён апавядае яго гісторыю ад самага пачатку—зьяўленьня яго на сьвет і даводзіць да канца—да яго заўчаснай сьмерці.

Юрка—хлопчык-сірата. Раньнія гады маленства, з якіх ён пачынае сябе помніць, зьвязваюцца з сумнымі ўспамінамі аб сьмерці маткі. Яго разважалі тым, што „мама пашла далёка-далёка, яна скоро вернецца з

гасьцінцамі“... Такім чынам, у Юркі склалася ўяўленьне аб тым, што мама яго далёка, „аж за тым узгоркам, дзе пачынаўся лес і дзе крыжаваіся дарогі“. Але час ішоў, тымчасам у хаце зьявілася мачыха. Нейк ён разьбіў збан з малаком, і страх кары прымусіў яго пайсьці з хаты ў поле і дайсьці да ўзгорка, дзе расла маладая елка. З гэтага моманту, як сапраўдны романтик, ён асабліва блізка зыходзіцца з прыродаю, якая здаецца яму крыніцай радасьці і шчасьця жыцьця. Яна адкрывае перад ім шырокія кругавіды; недарма-ж для яго самае важнае на гэтым узгорку тое, „што адгэтуль можна бачыць усё, што робіцца вакол“. Яна ўстае перад ім, як гэта зусім звычайна ў романтичных творах, у жывым, адухоўленым выглядзе. Назіраючы за хмаркамі ў блакітным небе, ён пытае сябе пра іх так, нібы іхны лёс такі, як і чалавека: „Адкуль яны ўзяліся? Куды ідуць? Ці ёсьць у іх дзе прытулак на сьвеце?“ (215). Ён знаходзіць сэнс і ў сьпевах дразда; яму здаецца, што той сьмяецца з яго, высьвістваючы песеньку і апавядаючы ў ёй пра яго віну: „Адкуль, малы? З сяла? А што зрабіў? Збан разьбіў? Ага! дадуць! дадуць! Зладзюга-а-а-а!“ (216).

Так блізка патаварышкаваўшы з прыродай і так пакахаўшы маладую елачку на ўзгорку, якая была для яго сымболом яго маткі, ён зусім адчураўся сваіх таварышоў маленства; ён замкнуўся, як і належыць романтичнаму герою, у сваёй самоце. У яго быў свой асаблівы сьвет, які знаходзіўся ў ім самым: „То быў сьвет вобразаў, мараў і ўсялякіх думак, сьвет, дзе ён быў поўным гаспадаром“. У шуме сваёй улюбёнай елкі ён чуў жывы і выразны водгалас сваіх настройў: „У гэту няўцямную людзям мову ўкладаў Юрка свае думкі, сваё сэрца і душу і прыймаў іх ад хвойкі не як творы ўласнай фантазіі, а як праўдзівую мову хвойкі, і задзіўляўся“. У сваю чаргу, ён і сам апавядаў ёй розныя гісторыі. Асабліва „любіў ён часта гаварыць аб тым, як адзін маленькі хлопчык, заснуўшы, пашоў да бога ў госьці, як спатыкаў і як частаваў яго бог, як гулялі з ім сьвятыя анёлы“. Каб суцешыць свайго сябра-елку, Юрка паказваў, „як бляюць авечкі, як сьпявае певень,—адным словам, знаёміў хвойку з гутаркаю ўсялякіх жывёлін“ (227—228). Гэтага толькі сябра Юрка ўспамінаў і сумаваў па ім, калі ён, прастыўшы, захварэў і з пакорай чакаў сьмерці: „каб меў крыльлі, здаецца, паляцеў-бы туды ўжываць той сьвежы, чысты і здаровы воздух“ (231). Юрка памёр і крыж на яго магіле быў зроблены з яго улюбёнай елкі.

Усе апавяданьні другой групы, як гэта відаць з папярэдняга, у тэй ці іншай меры даюць шэраг ідэалёгічных выяўленьняў, якія ўвогуле ствараюць пэўнае цэльнае сьветаразуменьне. Паасобныя рысы гэтай ідэалёгіі прымацоўваюцца ў іх да пэўных канкрэтных герояў, і апошнія зьяўляюцца іх жывымі носьбітамі. Больш выразна тыя-ж часьці мастацкага сьветаразуменьня ў іх адзіным абагульненым выглядзе выступаюць у апошняй групе яго апавяданьняў—у апавяданьнях лірычных, але набываюць ужо мастацка-тэорэтычнае асьвятленьне; у іх апавядае ўжо

сам аўтар, і сам ён зьяўляецца выяўніком ідэолёгічных настройў, што ляжаць у тым ці іншым творы. Гэта ідэолёгія ахапляе сабою шырокія кругавіды. Аўтар акідае сваім вокам жыцьцё ўсяго сьвету. Аднак у ім больш і часцей за ўсё яго мастацкую імкнёнасьць прыцягвае родная яму Беларусь. Яна зьяўляецца сымболом і асяродкам яго поэтычнае думкі.

Асабліва ўпарта аўтар спыняецца на ідэях соцыяльнага парадку, сьвет здаецца яму, як гэта падкрэсьліваецца і ў папярэдніх творах, падзеленым на дзьве часткі—сьвет людзей багатых і бедных. Гэтай думкай афарбована ўся лірыка поэты. Яму здаецца, што сама прырода так выразна ды чула адчувае гэту соцыяльную двоістасьць чалавечага жыцьця. У мініятурным прозаічным вершы „Зоркі-анёлы“ гэта думка набывае поэтычнае выяўленьне. З аднаго боку, малюнак багацьця, пышнаты і раскошы.

„На скрыдлах лёгкіх быстра панясьліся яны (анёлы) над нашаю сьлёзнаю зямліцаю, над палацамі генэралаў, вялікіх чыноўнікаў, багачоў, над вясковымі хатамі. І ўбачылі яны, як сярод ночы, сярод беднаты людзкой засьвяціліся агнямі, загрымелі музыкаю палацы і самі багачы ў дарагім адзеньні з крыжамі, з мэдалямі на грудзях пасядалі ў салях за шырокімі і доўгімі сталамі—пасядалі есьці дарагія стравы, смагла заліваючыся загранічнымі вінамі“ (47).

З другога боку, малюнак процілежны: малюнак галечы, гора ды сьлёз.

„А там, у полі, у полі шырокім, ляжалі пад сьнегам бедныя вясковыя хаты... Дзе-ні-дзе толькі сьвяціліся вузкія маленькія ваконцы. Людзі, замучаныя і прыбітыя цяжкай доляй старога году, спалі—спалі, хто мог, каму не дакучалі раны або голад. Ня было тутака вяселья—няма і цяпер радасьці. Бяда, гора, голад ды холад злучыліся, каб прагнаць з гэтым усякую весялейшую думку, ясьнейшы сон“... (48).

Але мастак думае, што спагада прыроды на баку бедных і абяздоленых:

„І заплакалі зоркі-анёлы над гэткай доляй, над гэтакім палажэньнем мужыка, бо ўспомнілі яны палацы... заплакалі сьлязьмі скаргі, сьлязьмі жалю“... (48).

Гэта самая думка паўтараецца і ў яго „Думках у дарозе“.

Толькі тут яна ўжо выразна звязваецца з роднымі для поэты малюнкамі Беларусі; ад выяўленьня агульнага адцягненага характару, якія даюцца ў папярэднім творы, аўтар пераходзіць тут да больш канкрэтных, гаворачы а беларускіх сёлах ды вёсках, а беларускіх панскіх палацах:

„Бедныя вёскі і сёлы без усялякага парадку параскідаліся то там, то сям?.. Пакрывіліся хаты, абвісьлі стрэхі на гумнах, сінія купіны моху таўстою карою ляглі па гнілых саломеных стрэхах... Як нявесела, як няпрытульна пазіраеш ты, мужыцкая вёска, сірата між людзкой будовы!“ (5—6). „А поруч з убогімі людзкімі будынкамі ўпёрліся ў неба

панскія палацы, зелянеюць сады, ломяць гальлё яблыкі і грушы; шырока і сьмела раскідаюцца дваровыя палеткі, каласуюцца багатыя панскія нівы, пасуцца сытыя коні, валы-рагалі, тысячы авец рассыпаюцца на полі“... (6).

Гэтыя два процілежныя сьветы, з якіх адзін будаваў свой дабрабыт на няшчасці другога, у казцы „Жывая вада“, калі дазволена будзе бачыць у ім іншасказны сэнс, выступаюць у сымбалічным выглядзе, даючы ў той-жа самы час абагульняючы малюнак поглядаў аўтара на сьвет—пэўнага роду соцыяльную філёзофію. Сьвет гуляшчых і багатых людзей у мастацкім уяўленьні поэты выступае ў выглядзе гары, вырашай на месцы рэчкі, якая давала ўсім людзям свабоднае і поўнае шчасьце; недарма-ж яны і назвалі яе „жывою вадою“. З гэтага часу скончыліся радасьці жыцьця: „людзі зьбяднелі; птушкі разляцеліся, ня чуто ўжо было там вясёлых песень“. Уся краіна абярнулася ў „Мёртвае поле“.

Але абяздолены народ распачаў барацьбу са сваім ворагам. Ці мала азывалася адважных людзей, якія ішлі на гару ды шукалі жывую ваду; яны бралі рыдлёўкі і абкопвалі гару; „але з гары сыпаліся ў іх каменні, разбівалі ім голавы. Каршунны і ястрабы зьляталіся хмарамі, выдзёўбывалі ім вочы. А пугач і сава ўначы сьпявалі ім „вечны пакой“ сваім нудным крыкам“ (56). Аднак, перамаглі гаротныя. Прырода, як гэта было і раней („Зоркі-анёлы“), стала на іх бок:

„Пралітыя сьлёзы перапоўнілі неба і паліліся назад на зямлю. Ня ў сілах было самае неба стрымаць тыя сьлёзы. Самі яны рваліся туды, дзе радзіліся, патроху падымаліся ўверх. Людзкая жалоба, гора, пакута, усё няшчасьце зямлі, што накапляліся тысячамі гадоў, паліліся цяпер са сьлязьмі аднаю хваляю“ (58). Гэта хваля змыла гару, і „Жывая вада“ зноў зьявілася, ажывілася „Мёртвае поле“.

Крыху збоку стаіць яго апавяданьне пад назвай „Дудар“, дзе аўтар выказвае сваё сьведо а поэце ды аб яго мастацкай рабоце. Яго думкі аб гэтым у поўнай меры адпавядаюць таму, што звычайна разьвівае ў даным выпадку романтичная поэтыка. Той вобраз, што малюе поэта, процістаіцца таму п'янаму вершавальніку—памоцніку пісара (у апавяданьні „Імяніны“), які профануе поэзію, ставячы яе на ступень вясёлага жарту ды забавы. Перш за ўсё поэзія, на думку аўтара, не дае матэрыяльнага дабрабыту. Дрэнна жывецца „Дудару“, меншаму сярод трох братоў, які аддае сябе поэзіі ды сьпявае песьні, доўгія і сумныя, песьні нядолі. Далей, гэта поэзія незразумела для акаляючых людзей; незразумелы ім і мастак, які выклікае ў іх толькі кпіны. Толькі ў прыродзе ён знаходзіць жывы водгук сваім песьням; толькі яна слухае іх: „Ні думак, ні песень яго ніхто ня знаў і ня чуў, ці не хацеў знаць і чужь. Яго жальба прападала, як прападаў туман з усходам сонца, што вісеў над балотам. Разьбіраў яго адзін толькі лес, і лесу адкрываў Меншы Брат свае думкі, бо людзі сьмяяліся з яго слоў і песень“... (8).

Апрача тэмы агульна-літаратурнага характару, у даным апавяданні бяспрэчна сымбальна выяўляецца і думка чыста нацыянальнага характару—цяжкое становішча беларускага паэты сярод другіх братоў—вялікаруса ды украінца; гэта тое, якраз, становішча, у якім знаходзіцца беларускі мастак дый уся наогул беларуская літаратура ў дарэволюцыйны час, калі, з прычыны пэўнай політычнай сытуацыі, яна ня мела належных магчымасцяў і спагадных умоў для свайго існавання ды разьвіцця.

Даўшы шэраг малюнкаў ды ідэолёгічных зарысавак сур'ёзнага, станоўчага характару, аўтар, на нашу думку, проціставіць іх гуморыстычным малюнкам у апавяданнях першай групы. На гэту думку наводзіць адна байка Я. Коласа: „Зло—не заўсёды зло“. Письменьнік мо' хоча сказаць, што калі цяньвяя бакі жыцця, выяўленыя ім у апавяданнях першага шэрагу, зьяўляюцца злом, дык гэта зло не заўсёды будзе злом, бо, побач з ім, ёсьць і станоўкія вартасці жыцця, сталыя бакі яго, якія і становяць прадмет яго апавяданняў другога шэрагу.

III

Дзеве адзначаныя стыхіі — гуморыстычная і сур'ёзная, — якія так рэзка падзяляюць усіх персанажаў у апавяданнях Якуба Коласа на два процілеглыя лягеры, належным чынам адбіваюцца і ў выяўленьнях тых абставін, сярод якіх дзеюць разгледжаныя намі героі. У гэтай галіне такая-ж самая рэзкая розніца, як і ў групойцы дзеючых асоб. Роўным чынам і спосаб выяўленьня гэтых абставін, як і спосабы абрысоўкі герояў, мае розны характар, у залежнасьці ад таго, якой групы апавяданьне—першай ці другой. Тое, што маюцца аднолькавыя адрозьненні і ў сфэры выяўленьня герояў і фону дзеяньня іх, сьведчыць аб тым, што між гэтымі двума асноўнымі кампанэнтамі апавяданьня ёсьць сьціслая сувязь. Яна зусім зразумела, калі прыняць пад увагу тую блізкасьць герояў да наўкольных рэчаў, пра якую ўжо была гутарка раней; у некаторых выпадках, як ужо зазначалася, персанажы зраьсьліся з блізкімі ім рэчамі; з прычыны гэтага, усе асаблівасьці іх аблічча знаходзяць свой адбітак і на знадворным фоне іх дзеяньня.

Разглядаючы абставіны, сярод якіх разьвіваюцца падзеі, у агульным аб'ёме канечна трэба адзначыць першую, што кідаецца ў вочы, іх асаблівасьць. У якасьці фону, на якім разьвіаецца дзеяньне, у большасьці апавяданняў зьяўляецца вясковая прырода. Толькі ў некаторых выпадках на сцэну выступаюць абставіны бытавога характару, з нетраў тэй-жа самай беларускай вёскі. Пры гэтым спосабы рысаваньня мастаком тых ці іншых малюнкаў рэзка адрозьніваюцца. Пры абрысоўцы прыроды ён больш падрабязны, як пры апісаньні бытавой асярэдзіны; тут ён заўсёды абмяжоўваецца толькі пабежнымі адзначэньнямі, ня маючы характару мастацкіх апісаньняў; іх у Якуба Коласа ў разгледаных апавядань-

нях няма зусім. Аўтар ня любіць абмяжоўваць свайго героя ды рух яго рамкамі якой-небудзь штучнай пабудовы, напрыклад, сялянскай хаты ці дому. Яго сапраўдная стыкія ў гэтым выпадку—прырода; тут ён адчувае сябе поўным гаспадаром. У залежнасьці ад гэтага мы дарэмна пачалі-б шукаць у яго апавяданьнях шырокіх малюнкаў, выяўляючых нам быт вёскі ці гораду. Перад чытачом праходзяць толькі пабежныя штрыхі, якія самі па сабе ня маюць вялікага мастацкага значэньня і толькі абазначаюць месца дзеі таго ці іншага апавяданьня.

Апрача таго, кажучы а пашыранасьці ды кароткасьці яго абставінных апісаньняў, канечна трэба адзначыць яшчэ адну характарную рысу. У апавяданьнях другой групы, г. зн. сур'ёзных, ён больш дэталёвы ў апісаньнях малюнкаў прыроды і малюнкаў быту, як у апавяданьнях першага шэрагу. Гэта зусім зразумела, калі прыняць пад увагу, што для гуморыстычных зарысавак падрабязныя малюнкi іхнага фону зусім не дарэчы. Яны, бясспрэчна, скрадалі-б сілу гумору ды распушчалі-б яго напружнасьць; тымчасам, як зазначалася ў свой час, галоўнай мэтай у апавяданьнях першай катэгорыі быў, якраз, гумор, і гумор у самай рэзкай ды яркай форме. Апрача таго, шырокія малюнкi прыроды зусім не гарманавалі-б з характарам тых герояў, што там выступаюць. Для асоб, якія марнуюць час у п'янай весялосьці ці няўмела спраўляючы тую-сюю работу, для асоб бязглуздых і грубых, прырода зьяўляецца незразумелаю і нават непатрэбнаю прыналежнасьцю іхнага жыцьця; пачуцьцё прыроды для іх зусім чужое; наадварот, у апавяданьнях другой групы гэтыя рознастайныя краявіды маюць для сябе поўнае апраўданьне; яны знаходзяцца ў адпаведнасьці як з унутранымі ўласьцівасьцямі героя, так і з агульным спосабам мастака ў гэтых апавяданьнях.

Зарысоўкі бытавога характару, як ужо зазначалася, кароткія ды пабежныя, асабліва ў апавяданьнях гуморыстычных. У іх звычайна аўтар проста адным-двума словамі называе месца дзеі апавяданьня. Гэтая пабежнасьць ды хуткасьць у адзначэньнях суладны з агульнаю хуткасьцю і дынамічнасьцю ўсяго апавяданьня. Сюды належаць, напрыклад, такія адзначэньні-этыкеткі: *хата* старасты Рамана Карэля была паўнютка людзей“ („Кантракт“), „Пісар Сямён Гаўрылоўскі даўно ўжо чакаў гасьцей, пахаджваючы па *пакою*, курачы папяросу і пакручваючы вусы“ („Імяніны“), „Важна ходзіць па *мястэчку* вураднік“ („Соцкі падвёў“), „Загразла ў *балое* панская брычка“ („У балое“), „Ужо два тыдні, як над *сялом* павіс нейкі страх“, „У *хаце* з Мікалаем быў адзін толькі Міхаська“... („Трывога“¹⁾ і г. д. Пры тым часамі гэта адзначэньне мае малаакрэсьлены характар. Так, у апавяданьні „Калодка пчол“ гаворыцца проста: „Тры мужыкі сядзелі за сталом і гаварылі аб пчолах“; заўваг на тое, дзе знаходзіцца гэты стол, зусім няма.

¹⁾ Таксама ў апавяданьнях: „Андрэй выбаршчык“, „Кажух старога Анісіма“, „Старыя падрызнікі“, „Сацыяліст“, „Выстагнаўся“, „Злавіў“, „Стараста“, „Выбар старшыні“. „Так і трэба ашуканцу“, „Э днеўніка пана Жылка“.

Часамі, аднак, аўтар ужывае некаторыя дэталі, але не дзеля аб'ектыўнага апісаньня тае ці іншае бытавое зьявы, а з мэтай іншага характару, агульнымі з тымі, што ляжаць ва ўсім апавяданьні. У апавяданьні „Кірмаш“ мы маем досыць падрабязнае апісаньне кірмаша, на які прыехаў Пятрусь, даваўшы зарок ня піць больш гарэлкі. Але малюнак яго мае тыя-ж самыя мэты гуморыстычнага выяўленьня ўзятай аўтарам тэмы, якія праходзяць праз усё апавяданьне. Гэтае апісаньне толькі падмацаваў агульны гумор яго і знаходзіцца ў поўнай адпаведнасьці з характарам дзёных асоб. У ім ён падтрымлівае тую-ж самую бязглуздасьць, якую так маляўніча выяўляюць героі апавяданьня.

„Мужыкі хадзілі ў лапцях і мясілі балота. Каля вазоў снавалі жыды і жыдоўкі, хто прадаваў масла, хто сала. Тут-жа стаялі цабры, ражкі і вёдры. Усякага было народу. Былі і такія, каторыя нічога ня куплялі і не прадавалі, а прышлі так сабе, „на раздабыткі“... (50).

Перадаючы далей больш канкрэтна той самы малюнак кірмаша, аўтар зноў адзначае дзіўную мешаніну зусім несумяшчальных паміж сабою рэчаў. Гэта акалічнасьць зноў падтрымлівае агульную бязглуздасьць данага малюнку і стварае гуморыстычнае ўражаньне. Аўтар злучае ў адно і прадаўца абразоў, і хадзячую лётарэю, і манапольку.

„Куча народу. У сярэдзіне важна сядзіць рускі, разлажыўшы сваіх багоў. У другой грамадзе народ акружыў жыда з круцёлкаю і пазіраў, як прабаваў хто шчасьця, клаў дзсяткі і грыўні і круціў. Каму пападаўся кубак, каму мыла, каму іншая рэч, а каму, як кажуць добрыя людзі, гула асмаленая. Трэцяя, яшчэ большая грамада народу, стаяла каля дому з вывескаю: „Казённая вінная лаўка № 67“... (50).

Такі-ж самы падрабязны аўтар у апісаньні тых бытавых малюнкаў, што маюцца ў апавяданьнях другога шэрагу. Але гэтыя драбніцы ён ужывае ўжо ня з мэтай гуморыстычнай абрысоўкі, як гэта было ў папярэднім выпадку, але для бесстаронняга выяўленьня тых ці іншых зьяў быту. Сур'ёзнасьць, пашыранасьць ды павольнасьць у гэтых апісаньнях у поўнай меры адпавядае агульнаму характару таго ці іншага апавяданьня.

Вось перад намі хата знаёмага ўжо нам лясніка Чурылы („Васіль Чурыла“). Апісваючы яе, ён ужывае шэраг яркіх ды шырокіх штрыхоў, якія даюць поўнае і закончанае разуменьне аб ёй.

„З краю лесу стаяла хата лясніка Васіля Чурылы. Маленькае ваконца хаткі смутным значком пазірала ў поле. Здалёк яно здавалася воўчым вокам. Над самым ваконцам вісла голая вярбіна і глуха шумела, усё роўна як стагнала. Маленькая лямпачка смутна свьязіла ў хатцы. Агонь баязьліва дрыжэў і чужь заметна скакаў, і пераліваўся змрок па сьцяне. Каля стала сядзела жонка“... (3). Зусім такое-ж падрабязнае апісаньне і хаты лясніка Тараса („Калядны вечар“, 43).

Гэтым і абмяжоўваюцца малюнкi быту беларускай вёскі. Значна больш малюнкаў прыроды, і гэтыя апісаньні больш рознастайныя

паводле сваіх мастацкіх якасьцяў ды прызначэньняў. Тут зноў у апавяданьнях гуморыстычных мы маем шэраг пабежных малюначкаў, якія называюць толькі месца ці час дзеі.

„Пробаваў Міхась выдумаць песьню пра гарэлку. У лесе было ціха. Толькі эха пакацілася і далёка-далёка паняслося „гарэ-э-э-э-лачка“— і прапала недзе за гарою ў „Белых Крыніцах“... („Чорт“); гэтае напамінаньне аб лесе і тое, што ўведзена ўжо пасля таго, як прайшла пэўная частка апавяданьня, толькі адно і сьведчыць, дзе адбываецца сама дзея апавяданьня. „Трэба было зьехаць з гары. Гара высокая і прыткая“ („Калодка пчол“). „Вечар быў хмуры. Ні зор, ні месяца. Ускаціўшыся на воз, Пятрусь“... ды інш. („Кірмаш“).

Часамі гэтыя кароценькія зарысоўкі выконваюць другую задачу, яны ўводзяцца, каб узмоцніць гумор. „Такая была цікавая бойка, што аж месяц залюбаваўся ёй“. („Дзяліцьба“). Ці ў больш пашыраным стане гуморыстычны пэйзаж пачынае сабой апавяданьне „Адгукнуўся“.

„Ноч была цёмная, ціхая, цёплая. Ні месяца, ні зорак зусім ня было відаць. Праўда, у гэту ноч месяц і не падымаўся, можа і ён пёк сабе дзе-небудзь пірагі і бані к вялікадню, павярнуўшыся сьпіною к зямлі. А што належыць да зорак, то яны хаця і былі на небе, але пазакрываіся хмарамі, можа яны там мыліся ды прычэсваліся—іх дзявочая справа. А ўрэшце ці ня ўсё роўна, толькі ўсюды было ціха і ўсё пазірала ня так, як заўсёды. Неба і зямля абняліся ў змроку і маўчалі. Калі-ні-калі на зямлю спадала колькі капелек дожджыку. Здавалася, што хмарка не магла стрымацца, каб не шапярнуць чагось прыемнага маладой зялёненькай траўцы і маладым лісточкам на дрэвах, каторыя яшчэ нясьмела выглядалі з сваіх калысчак на божы сьвет“ (40). Гумор гэтага апісаньня ў тым, што аўтар пераносіць у сваё апісаньне рысы чалавечага побыту, якія мала пасуюць да зьяў прыроды, і надзяляе апошнія такімі дзеямі, якімі займаліся былі людзі ў гэты якраз час—напярэдадні вялікадня. Малюнак ночы, такім чынам, дзякуючы адзінай з усім апавяданьнем эмоцыянальнай афарбоўцы, знаходзіцца ў сьціслай і арганічнай сувязі з усім іншым зьместам, становячы адзінае цэлае.

Другі прыклад такога-ж самага гуморыстычнага апісаньня прыроды мы маем у апавяданьні „Недаступны“. Зноў малюнак летняга дня, якім апавяданьне пачынаецца, знаходзіцца ў цеснай згодзе з наступным зьместам апавяданьня. Гэты малюнак выпраўдвае і надае сэнсу дзеі героя яго, а само апавяданьне робіць цэльным ды паступовым.

„Быў гарачы летні дзень, адзін з тых дзён, аб каторых гавораць: варыць, як у гаршчку. Далёкая, цёмная палоска лесу абвязалася наміткаю сіняватай смагі, як маладзіца хусткаю, каб ня так пякло сонца. Падыхаўшы зранку вецер сьціхнуў саўсім; і здавалася, што ён сьціхнуў не дзеля таго, што гэта так трэба, а з умыслу, на злосьць усім тым сілам, да каторых належала не даваць у здзек гарачыні зусім распаранай зямлі і ўсё яе стварэньне. Адным словам, здавалася, што вецер

зазлаваўся, як той дзядзька Піліп, каторы, бачачы, што ён адзін толькі працуе ў хаце, а ўсе туляюцца ад работы, як сабакі ад мух, і што адзін ён нічога ня ўскурае, — плюнуў, кінуў работу і лёг у халадок, сказаўшы: „Чорт-жа вас бяры!“ (126—127).

У паданай вынятцы можна заўважыць той самы спосаб, што і ў папярэдняй. Аўтар ужывае такія-ж самыя стылістычныя фарбы, запасычаючы іх з сфэры людзкіх адносін, якія мала адпавядаюць характару і духу рысаванага ім малюнку. Гэта спосаб таго-ж самага гуморыстычнага контрасту. Але тут-жа, апрача таго, гумор дасягаецца яшчэ і тым, што пісьменьнік карыстаецца спосабам панібрацкага „сяброўскага“ апісаньня прыроды („Як той дзядзька Піліп“ ды інш.).

Часамі ў якасьці гуморыстычнага фактару з рэчаў прыроды ў апавяданьнях Якуба Коласа выступаюць жывёлы. Ёхная роля ў даным выпадку, а таксама і характар абрысоўкі знаходзіцца ў сьціслай сувязі з асноўнай тэмай апавяданьня, становячы асобную галіну адзінага гуморыстычнага выяўленьня. Так, у апавяданьні „Старыя падрызнікі“ на пэўны час у якасьці дзеючых асоб выступаюць хатнія жывёлы, з якіх кожная пасвойму рэагуе на куплю падрызнікаў Сьцяпанам, падкрэсьліваючы ў кожным асобным выпадку недарэчнасьць і непатрэбу гэтага і тым самым наперад зазначаючы, што з яго падрызнікаў і ў далейшым ня будзе ніякага толку.

„Цуць толькі паказаўся ён на парозе, як каровы зараз-жа прыветна замыкалі, а коні вясёла загаганалі. Можна яны хацелі сказаць яму: „Дзень добры, дзядзька Сьцяпан! А з чым ты прышоў?“ Ubачыўшы падрызнікі, усе жывёлы разам паціхлі. Рыжая карова, зірнуўшы на лахманы, сумна затрасла галавой і выставіла ногі. Відаць, і ёй не спадабалася Сьцяпанавая пакупка. Толькі бугай аказаў Сьцяпану як трэба ўвагу. Ведама, мужчына мужчыну заўсёды лепш разьбярэ. Прасунуўшы галаву праз загарадку, ён панюхаў падрызнікі, потым прытуліў губы к ноздрам і, задраўшы галаву, доўга стаяў так, выскаліўшы зубы, як-бы сьмяючыся.

— Чаго выскаляешся, воўчае мяса? — сказаў незадаволены Сьцяпан і махнуў на бугая рукою. Бык, не апускаючы галавы, адхіліўся і сьмяяўся столькі, сколькі лічыў гэта патрэбным“ (113—114). Як відаць з падкрэсьленых намі ў паданай вынятцы слоў (сьмяючыся, сьмяюся), галоўная мэта аўтара ў даным выпадку была пераважна ў тым, каб, увёўшы ў дзею жывёл, стварыць гэтым яшчэ адзін спосаб гуморыстычнага выяўленьня ўзятай ім тэмы.

Ці другі прыклад у апавяданьні „Знайшлі“; тут значную ролю адыгрывае „конік Мікалаеў“. Ён выступае з усімі ўласьцівымі чалавеку, але мала адпавядаючымі яму, як жывёле, рысамі; такое перанясеньне пэўных уласьцівасьцяў ды якасьцяў з адной галіны зьяў у другую, значна ад яе аддаленую, стварае ўражаньне гумору. На гэтым прынцыпе пабудавана і апісаньне „коніка“.

„Мікалаеў конік, ня чуочы над сабою цьвёрдай гаспадарскай рукі, пачынаў патрошкі лайдачыць: ён ішоў то адным краем дарогі, то другім, то сярэдзінай, балазе дарога была шырокая; а часамі проста адпачываў і толькі азіраўся, ці зважае гэта гаспадар, ці не бярэцца ён за пугу; або падыходзіў да чужога воза, цягаў сена, смакаваў канюшыну, вялікі быў ласун нашчот торбы з аўсом. Шукаючы аўса, ён скінуў торбу з сольлю з чужога воза. „Купіў-ня-купіў, а патаргаваць можна“,—разважаў Мікалаеў конь. Праўда, ён дастаў сабе па мордзе, ды ці варта на гэта зьвяртаць увагу?“ (145).

Паданья выпадкі вычэрпваюць усе прыклады скарыстанья пісьменьнікам малюнкаў прыроды ў апавяданьнях гуморыстычнага характару. Усё-ж другія рысункі пейзажаў, значна большага ліку і больш вялікія за паданья, знаходзяцца ў апавяданьнях сур'ёзных. Усе гэтыя апавяданьні ў тэй ці іншай меры насычаны пейзажнымі зарысоўкамі рознай якасьці. Толькі адно апавяданьне—„Бунт“—зусім ня мае малюнкаў прыроды. Гэта тлумачыцца тым, што самы характар тэмы гэтага апавяданья—захоп сялянамі памешчыцкай зямлі, кваліфікаваны ўладай, як бунт,—выключае магчымасьць скарыстанья малюнкаў прыроды; іменна, тэма гэта (бунт) прадпалагае значную дынамічнасьць і хуткасьць у руху апавяданья; малюнкi прыроды, якога-б характару яны ні былі—контрастуючага ці роўналежнага—зьяўляліся толькі затрымліваючым фактарам у разьвіцьці апавяданья. Апрача таго, сур'ёзнасьць і небясьпека самой дзеі, натуральна, усе думкі герояў групавалі якраз на ім і выключалі магчымасьць ухіленьня ў бок, напр., любаванья прыродай ці яднанья з ёй; таму ўжываньне апісаньяў прыроды магло-б гучэць пэўнай дысгармоніяй.

Агульная ўласьцівасьць, якая характарызуе гэтыя малюнкi ды кідаецца ў вочы перш за ўсё, ёсьць у адухоўленасьці іх. Усе пейзажы Якуба Коласа выступаюць у жывым выглядзе; яны так сьцісла зьвязаны з чалавекам—героем апавяданья, што носяць у сабе яго-ж рысы ды ўласьцівасьці. Гэтая адухоўленасьць у кожным асобным выпадку мае свой асаблівы характар, які вызначаецца пераважна індыўдуальнымі адзнакамі таго ці іншага твору. Што да самой прыроды і ўласьцівасьцяў пейзажнага маляваньня, дык яны знаходзяцца ў залежнасьці ад агульных мастацкіх імкненьсяў усяго апавяданья мастака. Звычайнай зьявай у гэтым сэнсе ёсьць тое, што пісьменьнік свой пейзаж у стасунку да яго зместу заўсёды ставіць у цесную гармонічную сувязь з агульнай тэматыкай таго ці іншага мастацкага апавяданья; пейзажаў, контрастующих з асноўным зместам апавяданья, у Якуба Коласа няма.

Як відаць з папярэдняга, усе апавяданьні з сур'ёзным зместам маюць у сабе апісаньне цяжкіх, час-часом сумных зьяў наўкольнага жыцьця. Гэты адбітак тугі ды нуды ляжыць таксама і на малюнках прыроды, з прычыны чаго эмоцыянальная афарбоўка ўсяго апавяданья ўсюль аднолькавая. У большасьці малюнкаў прыроды нудота іх набывае міс-

тычны, адцягнены характар. У такіх выпадках у іх ёсьць звычайна нейкая таямніца, нейкая сіла, нейкая невядомая дзея.

Што да мастацкіх задач, дзея якіх пэйзажы ўжываюцца ў тым ці іншым апавяданьні, дык яны дваякага роду. Перш за ўсё малюнкi прыроды служаць у якасьці фону ці абставін, на якіх разьвіваецца дзея апавяданьня. Гэта прызначэньне амаль усіх пэйзажаў. Але гэта задача знадворнага характару, за якою хаваюцца і мэты больш глыбокага ўнутранага характару. Якраз пэйзажныя малюнкi, калі яны папераджаюць дзею апавяданьня сваім зьместам, ствараюць тое эмоцыянальнае ўражаньне, тую эмоцыянальную падрыхтаванасьць чытача, якая потым у далейшым набывае больш шырокае разьвіцьцё. Калі-ж пэйзаж устаўлены ў сярэдзіну дзеі, дык у гэтых выпадках ён падтрымлівае ды працягвае далей ці дапаўняе тую эмоцыянальную настраёвасьць, што маецца ва ўсім апавяданьні.

Так, пэйзаж у апавяданьні „Васіль Чурыла“, якім гэтае апавяданьне пачынаецца, мае ў сабе ўсе адзначаныя агульныя рысы пэйзажнага маляваньня мастака.

„Лес шумеў неяк вельмі нудна. Лес рэдка калі маўчыць. Прывычнае вуха лавіла ў ім галасы, але ніхто яшчэ ня ўнікнуў у тайну яго мовы, толькі сэрца смутна адгадвае ў ім нуду і трывогу. Касматыя яловыя вяршыны трасьліся, як у шалёным танцы. Лапы то апускаліся, то паднімаліся, як-бы лавілі нявідзімага ворага, каторы не даваў спакою і застаўляў трасьціся лес“...(3).

У паданай вынятцы лес выступае ў жывым выглядзе, надзеленым уласьцівасьцямі чалавечай прыроды; ён мае свой голас, мае сваю мову, свае душэўныя перажываньні—нуду, трывогу і г. д. Увесь малюнак знаходзіцца ў эмоцыянальнай сувязі з усім іншым мрачным зьместам апавяданьня; яго фарбы такія-ж сумныя, якой сумнай быў і ўвесь лёс Васіля Чурылы. У апісаньні лесу выразна выступаюць элементы містычнага характару: лес шумеў *неяк* вельмі сумна, лес уладае „*тайнай*“ сваёй мовы, лес змагаецца з якімсьці „*нявідзімым ворагам*“. Прызначэньне гэтага малюнку дваякае. Перш за ўсё, ён адзначае месца, дзе знаходзіцца хата лясніка Чурылы, куды ён ідзе ад пана. Потым гэты-ж самы малюнак стварае ў чытача зусім пэўны (сумны) настрой, які потым увесь будзе павялічвацца ды разьвівацца. Сум і трывога лесу знойдуць у сьмерці Васіля канкрэтнае апраўданьне.

Гэтыя-ж уласьцівасьці пэйзажнага ўяўленьня маюцца і ў другіх прыкладах. Такі васьм малюнак паміраючага лета ў апавяданьні „У старых дубоў“. Толькі ад паданага вышэй ён адрозьніваецца тым, што мае зусім канкрэтны характар.

„У леце пачыналася ўжо тая чуць значная зьмена, той паварот часу, калі жыцьцё прыроды ідзе на ўбытак. Скошаны луг і раскіданыя курганамі стагі, парыжэўшыя ад дажджоў і сонца, ужо гаварылі аб гэтым уміраньні. Буслы зьбіраліся ў чароды і доўга стаялі па грудках або ляніва

аглядалі лагчыны. Але было заметна, што не на пажытак пазьбіраліся яны сюды, а для якойсьто другой справы. Пастаяўшы, павольна, адзін за адным, уздымаліся яны ўгару, кружыліся там, і кожны круг падымаў іх усё вышэй і вышэй. Там яны спляталіся ў адну фігуру, у адзін шырокі круг, і, не махаючы крыльямі, плаўна і сагласна, як па камандзе, насіліся ў неаглядным прасторы сініх небацоў... Асірацелыя старыя дубы ў чорных шапках бусьляных гнёздаў спакойна стаялі, не варушачы ніводным лістом, і купалі на сонцы свае адвечныя лапы. На скошаным лузе, недалёка ад дубоў, пасьвіліся статкі... У воздуху было ціха, толькі звон лётнікаў (кузуркі, падобныя да пчол) зьліваўся ў адну доўгую-доўгую аднатонную песьню, і, здавалася, прырода была закалыхана гэтым крыху сумным званам“... (19—20).

Як і ў папярэднім выпадку, гэты малюнак дае перш за ўсё арыентавальную зарысоўку месца дзеі апавяданьня, а потым характарам сваіх выяўленьняў стварае той сумны настрой, які знойдзе сваю адпаведнасьць ды апраўданьне ў чарговай падзеі з героем аповесці, Базылём, які ўваліўся ў Нёман.

Часамі мастацкія функцыі малюнкаў прыроды набываюць іншы характар. У апавяданьнях Якуба Коласа ёсьць шэраг прыкладаў, дзе прырода ў выглядзе тых ці іншых зьяў яе выступае ў ролі адной з дзеючых асоб поруч з героямі з людзей. У гэтых выпадках ёй надаюцца ўласцівасьці чалавечай прыроды з усімі яе адценьнямі.

Так у лірычным апавяданьні „Дудар“ прырода апынулася ў ролі слухача песень поэты і ў ролі яго пратэктара.

„Божыя зоркі, як саромлівыя дзяўчаткі, пазіралі на зямлю праз белыя, тонкія хмаркі і слухалі Меншага Брата, як граў ён на дудцы... Разьбіраў яго адзін толькі лес, і лесу адкрываў Меншы Брат свае думкі, бо людзі сьмяяліся з яго слоў і песень. А з лесам жылося вальней: лес не давіў яго, ня гнаў, як гналі і давілі яго людзі“ (8).

Ці ў другім апавяданьні „Злучыліся“ ў якасьці аднаго з герояў выступае елка, якая зьяўляецца ў вачох героя, чалавека Юркі, сымблем яго нябожчыцы-маткі. Як да істоты жывой ставіцца да яе і сам аўтар. Ён вылучае цэлы разьдзел (пачатковы) апісаньню гісторыі гэтай елкі, апавядаючы аб тым, як з зернятка, прынесенага ветрам, на ўзгорачку вырасла елка. Яна знаходзіцца ў самых прыцельскіх адносінах да чалавека—да хлопчыка Юркі. У шуме яе галін яму чулася яе асабліва мова.

„У гэту няўцямную людзям мову ўкладаў Юрка свае думкі, сваё сэрца і душу і прымаў іх ад хвойкі не як творы ўласнай фантазіі, а як праўдзівую мову хвойкі, і задзіўляўся. А потым сам пачынаў расказаваць розныя апавяданьні“... (28).

У паасобных зарысоўках пейзажаў у Якуба Коласа канечна трэба адзначыць яшчэ адну рысу. Малюнкi прыроды ў прыкладах, паданых вышэй, вызначаюцца статычным характарам. Яны становяць сабой зары-

соўкі, якія зроблены аўтарам з аднаго пэўнага нярухомага месца; у гэтым выпадку яны нагадваюць сабой фотографічныя здымкі, якія перадаюць пэўныя малюнкi прыроды. Але ў некаторых выпадках пэйзажы ў Якуба Коласа набываюць пэўны рух, дынамічнасьць; яны набываюць ужо характар тэй кіноматографічнай стужкі, якая праходзіць перад глядачом. Гэта здараецца ў тых выпадках, калі малюнкi прыроды рухаюцца роўналежна з настраямі ці дзеямі герояў. Найбольш тыповы прыклад такога якраз дынамічнага пэйзажу дае апавяданьне „Думкі ў дарозе“. Тут пэйзаж хутка мільгае перад глядачом роўналежна шпаркаму бегу думкі аўтара.

„Грыміць па карэньнях цялежка, мігаюцца стракатыя вярстовыя слупы, мігаюцца пахіліўшыся абросшыя мхом хваёвыя крыжы наабал дарогі; бягуць лясы, гаі, мяшаюцца палі, грамадзяцца горы, расьцілаюцца шырокія лугі, блішчаць азёры, срэбрам пераліваюцца рэкі, золотам рассыпаюцца пяскі, глыбокімі, зялёнымі ямамі раскідаюцца балоты“... (3).

Паданія прыклады маюць у сабе малюнкi пэйзажнага маляваньня, якія цесна звязаны з асноўным зместам апавяданьня, выконваючы ў ім пэўныя мастацкія задачы. Але ў Якуба Коласа, як зазначалася ўжо і раней, маецца шэраг апавяданьняў, у якіх прырода сама зьяўляецца галоўнай дзеючай асобай, запаўняючы сабой увесь іх змест. Пры гэтым адухоўленасьць яе дасягае поўнага аб'ёму. Прырода выступае ў выглядзе жывой дзеючай сілы, надзеленай усімі ўласьцівасьцямі адухоўленай істоты. Ужо зазначалася вышэй, як у ролі наглядальнікаў соцыяльнай няпраўды на зямлі выступаюць зоркі („Зоркі-анёлы“), выяўляючы і адпаведныя эмоцыянальныя рэакцыі („І заплакалі зоркі“... і г. д.). У такой жа ролі жывых дзеючых сіл выступае „Жывая вада“, „Мёртвае Поле“, „Гара“ ў апавяданьні „Жывая вада“, пра што таксама была ўжо гутарка.

Але ня толькі галоўныя зьявы прыроды гэтага апавяданьня зьяўляюцца ў жывым выглядзе, і дробныя рэчы пэйзажу выступаюць у такой самай адухоўленай форме; у ім сьмяюцца кветкі і глядзяцца ў рэчку, як у люстэрка.

„Шырока раскінуліся іх палі, зялёныя травы сенажаці калыхаліся па ветру, ціха і весела сьмяяліся кветкі, пазіраючы сваімі пахучымі галоўкамі ў раку, каторая паіла ўвесь той угалок і тых, хто жыў і рос там, і давала яму жыцьцё. Усе жылі каля ракі, гэту раку людзі называлі „Жывою вадою“... (55).

Далей прырода ў такім-жа самастойным выглядзе выступае ў апавяданьні „Зло—не заўсёды зло“ і „Казкі жыцьця“, сымбалічна ілюструючы тую ці іншую зьяву чалавечага жыцьця з галіны моральных адносін.

У першым яна зьяўляецца ў выглядзе жалуда на старым дубе, які сваім лёсам апраўдвае жыцьцёвую мораль, укладзеную ў самую назву

твору: „Зло—не заўсёды зло“; жалуд трапляе ў тую ямку, што вырыла свівіння, якая знішчала другіх яго братоў, і вырастае ў дубок.

У доўгім за герояў выступаюць: адзінокае акінутае дрэва, вецер і ручай. Ёхныя дзеі ды ўласьцівасьці, наданыя ім ад прыроды, здаюцца мастацкаму ўяўленьню пісьменьніка, як выраз пэўных унутраных душэўных адносін між імі; яму здаецца, што ўсе яны зьвязаны пачуцьцём каханьня ды зайздасьці між імі, але пачуцьцём нятрывалым і зьменным у залежнасьці ад акалічнасьцяў. Вецер і ручай моцна пакахалі адзінокае дрэва.

„Вясной і ўлетку часта-часта прылятаў вецер да дрэва, абыймаў яго і сваімі пацалункамі асушаў роску з зялёнага лісьця яго.

Як я люблю цябе маё ты мілае і прыгожае,—гаварыў вецер:—ты слухай толькі мяне і больш нікога“... (235).

Гэтыя прызнаньні выклікалі зайздросныя пачуцьці ў ручайка.

„Ведаеш, рыбка, — журчаў ручаёк:—мне здаецца, што гэты вецер—фальшывы твой прыцель. Языком ён намеле нямаведама што: ён табе і хмары разгоніць, і сонцу прыкажа,—слухай яго толькі! А ўвосень вунь якія шуткі выкідае! А зімою што робіць?“... (236).

Але становішча змяняецца, як толькі зьмяніліся абставіны. Пранеслася навальніца, і тут закаханыя ў дрэва вецер ды ручаёк выявілі свае сапраўдныя пачуцьці. Вецер стаўся „буянам і забіякай“: „Чуцьчуць стрывала беднае дрэва—так рваў і крышыў яго вецер“ (238). Ручаёк таксама „надзьмуўся, насупіўся і выкаціўся з берагоў, запенены ўвесь. Зьняважаны, на яго погляд, дрэвам, ён адышоўся далей“... (239). Тут толькі дрэва праканалася ў крывадушнасьці сваіх прыхільнікаў.

Агляд малюнкаў побыту і прыроды ў поўнай меры пацьвярджае выказанае намі палажэньне аб тым, што цэнтральнае месца ў апавяданьнях Якуба Коласа займаюць героі, а потым ужо зарысоўкі і наўкольных абставін. Калі першыя маюць самаважкае значэньне ў апавяданьнях аўтара, дык другія, наадварот, у большасьці выпадкаў зьяўляюцца ў ролі дапаможных сродкаў, толькі рэдка атрымліваючы самастойнасьць. Пры гэтым малюнку быту значна больш вузкія ды імгненныя за малюнкі прыроды; першыя даюць усяго толькі некаторыя рысы беларускай вёскі, тымчасам як другія абнімаюць сабой шырокія кругавіды беларускай прыроды.

Працяг будзе.

ЛЯ ВЫТОКАЎ МАСТАЦКАЙ ПРОЗЫ ЯКУБА КОЛАСА ¹⁾

А. Вазьнясенскі

IV

Пасьля разгляду тэматыкі ў тых апавяданьнях Якуба Коласа, што мы разьбіраем, канечна трэба паставіць шэраг пытанняў, якія тлумачаць прыроду ды ўласьцівасьці яе; другімі словамі, апрача і іманэнтнага аналізу зьместу іх, канечна трэба вызначыць і некаторыя гістарычныя сувязі для яго з рознымі ўмовамі знадворнае асярэдзіны. На жальбу поўнай меры вызначыць гісторыю разгледаных твораў цяпер, паколькі Я. Колас зьяўляецца пісьменьнікам сучасным, мастаком нашых дзён, няма жаднае магчымасьці. Перш за ўсё, адпадае цяжкасць пытаньне, што ўваходзіць у разуменьне „гістарызму“ аб тыповых зьявах у творах пісьменьніка, г. зн. такіх, што ставяцца ў ролі фактараў, маючых уплыў на разьвіцьцё беларускае літаратуры. Далей, у межах вызначэньня адносін з папярэднімі зьявамі наўкольнае рачаіснасьці няма магчымасьці разгледзець сувязі з усімі яе фактарамі—соцыяльнымі, політычнымі, разумовымі, літаратурнымі ды біографічнымі. Гэта тлумачыцца тым, што належных, канкрэтных распрацаваных матар’ялаў, датычных гэтых шматвобразных бакоў гісторыка-культурных абставін і канечна патрэбных для вытлумачальнага вывучэньня пісьменьніка, зусім няма; асабліва адчуваецца адсутнасьць біографічных даных, а гэтак-жа і тых матар’ялаў, што маюць соцыяльную ды культурную асярэдзіну ў іх рэальных падрабязнасьцях і дэталях. У гэтых галінах дасьледца літаратуры знаходзіцца ў поўнай залежнасьці ад сумежных навук—гісторыі культуры, соцыялёгіі, гісторыі грамадзкай думкі, якія, прыстасоўна да разгледанага соцыяльнага моманту ў гісторыі Беларусі, г. зн. пачатковых гадоў XX веку, пакуль што яшчэ не напісаны. Тыя дасьледзіны, што маюцца ў гэтай галіне,носяць толькі ўсяго агульны характар і мала прыдатны для дакумантальнага тлумачэньня паасобных дэталёвых зьяў у літаратуры наогул і ў разгледанай творчасьці Я. Коласа—у прыватнасьці. З прычыны такога стану крыніц тлумачальнага вывучэньня і самая пабудова гісторыі, як рэзультат такога вывучэньня, робіцца немагчымай у вычарпальным ды ўсебаковым выглядзе. Аднак, гэта мусім сказаць ня толькі прыстасоўна да творчасьці Я. Коласа, як пісьменьніка сучаснага,

¹⁾ Гл. „Полымя“ № 1 за 1929 г.

але і наогул да кожнай сучаснай літаратуры. Для конструявання гісторыі канечна патрэбна пэўная гістарычная перспектыва. Прысутнасць яе для пэўнага моманту, галоўным чынам, і адчуваецца ў тым, што яго гісторыка-соцыяльны абставіны паўстаюць перад аглядчыкам у поўным ды выразным выглядзе. Гэтага для кожнай сучаснасці, у тым ліку і літаратурнай, няма. Няма гэтага і ў нашым вывучэнні. Таму, дзякуючы знадворным аб'ектыўным умовам пры дасьледзінах літаратуры нашых дзён, галоўная ўвага дасьледніка павінна сама сабой групавацца на іманэтным яе вывучэнні, на стварэнні яе поэтыкі Частка-ж гістарычная аказваецца надта няпоўнай, мала дасканалай і вызначае толькі некаторыя агульныя яе штрыхі. Такой-жа яна аказваецца і пры вызначэнні сувязі творчасці Я. Коласа з адпаведнай гісторыка-культурнай асярэдзінай.

У сучасны момант у сферы таго пытання, што нас цікавіць, ёсць пэўная магчымасць спыніцца—і то толькі у самых агульных рысах—на двух момантах акаляючай асярэдзіны—гэта на адносінах разглядаанай творчасці пісьменьніка да соцыяльных абставін і на адносінах яе да літаратурных плыняў.

Асноўную крыніцу мастацкай творчасці Я. Коласа становіць, як гэта зусім ясна з агляду тэматыкі, соцыяльная сялянская асярэдзіна беларускай вёскі. Яна дала ўвесь змест яго творчасці. Калі-ж ён часамі выходзіў па-за межы яе і наведваўся ў горад, дык толькі каб прасачыць за лёсам свайго вясковага гэроя, трапіўшага ў гарадзкія ўмовы. Але заставаўся тут вельмі-ж нядоўга, ды зноў варочаўся ў ранейшыя абставіны. На падставе гэтага мы маем рацыю сказаць, што сапраўдная стыхія творчасці пісьменьніка—беларуская вёска.

Той гістарычны момант, які мае сваё мастацкае выяўленне ў разгляданых творах, хронолёгічна прыпадае на канец XIX і пачатак XX стагоддзя. У соцыяльным стасунку найбольш выдатным момантам у гэты перыяд, бясспрэчна, была рэвалюцыя 1905 г., якая скончылася няўдачай. Найбольш шырока адбіў пісьменьнік у сваіх творах той момант падзей гэтага часу, які магчыма кваліфікаваць, як неспраക്тыкаванасць, няўмельства змагання за соцыяльную перабудову жыцця. Гэта рыса ў злучэнні з малой культурнасцю народу і дала шэраг комічных эпізодаў, якія так па мастацку апрацаваў пісьменьнік („Соцкі падвёў“, „Андрэй выбаршчык“, „Соцыяліст“). Такая акалічнасць, што якраз неспраക്тыкаванасць ды навіна справы стварала часамі комічныя становішчы, сцьвярджаецца словамі гэроя ў апавяданні „Соцыяліст“, які за тое, што купіў проклямацыі ў стражніка(!), трапіў у турму:

„Месяцы праз тры выпусцілі мяне, пасмяяліся з маёй дурноты на дапросе... Сьмейцеся, сабе думаю я, цяпер я ўжо не такі дурань! *Турма крыху навучыла мяне*: ня мала там людзей разумных сядзела“... (124).

Інакш кажучы, да турмы герой быў неспраക്тыкаваны ды нават наіўны ўдзельнік вялікіх падзей гэтага моманту.

Аднак, побач з нясур'ёзнымі ды павярхоўнымі адносінамі да соцыяльна-політычных рухаў зазначанага часу, мы можам констатаваць і ўдзел у рэвалюцыйным руху ў поўнай меры актыўны, тую, якраз, чыннасць сялянства ды рабочых, што і стварыла самы рух. Гэтая стыхія, аднак, знайшла у пісьменьніка меншае месца ў яго творчасьці („Калядны вечар“, „Бунт“). Гэта акалічнасьць мае сваё тлумачэньне ў тым, што сур'ёзная рэвалюцыйная барацьба разьвівалася ў гэты час, галоўным чынам, у горадзе, і перш за ўсё вялікім горадзе, які, што ведама, прайшоў амаль міма ўвагі пісьменьніка. Рух на вёсцы выявіўся пераважна ў тым, што забіралі памешчыцкую зямлю, якая ўвогуле была больш-менш усюль на Беларусі аднастайная. А гэты бок у яго характарных рысах аўтарамі адзначаны ў яго апавяданьнях.

Умовы бытавога характару, знайшоўшыя мастацкае выяўленьне ў апавяданьнях Я. Коласа, у іх асаблівасьцях, знаходзяць сваё тлумачэньне ў соцыяльнай псыхалёгіі беларускага сялянства. Гэта псыхалёгія стваралася ў абставінах эаномічнай незабасьпечанасьці ды значнай някультурнасьці яго. Фактар першага парадку, які адыгрывае ў яго жыцьці паважную ролю, аўтар колькі разоў падкрэсьлівае ў сваіх апавяданьнях. Ён адзначае, што галечка беларускага селяніна прымушала яго кідаць сваю гаспадарку ды шукаць сабе заробатку на старане; гэта асабліва выразна адзначана аўтарам прытасоўна да ляснікоў, якія ў яго апавяданьнях адыгрываюць вялікую ролю. Так, пра Васіля Чурылу ён упэўнена гаворыць: „Беднасьць заставіла Васіля кінуць бацькаву хату і ісьці ў ляснікі“ (4); ці пра лясніка Максіма ў апавяданьні „Малады дубок“ ня раз зазначаецца, што яго служба ў лесе была яго адзіным кавалкам хлеба, за які ён так чапляўся (57—75), што, страціўшы яго, ён ня ведаў, куды цяпер дзецца?“ (83). З гэтай, якраз, крыніцы выплывалі тыя ўласьцівасьці народнай псыхікі (бязглузнасьць, нахіл да п'янства, забабоны, консэрватызм і г. д.), якія давалі багаты гуморыстычны матар'ял. Яго пісьменьнік і скарыстаў у шэрагу сваіх апавяданьняў.

Аднак, у тых-жа самых соцыяльна-эаномічных умовах выпрацоўваўся і сьветапогляд сур'ёзны, які даваў для жыцьці станоўкія ды трывалыя падставы. Некаторыя рысы гэтых поглядаў народу знайшлі свой адбітак у сур'ёзных апавяданьнях Я. Коласа. Асабліва поўна ў гэтай групе яго твораў выяўлена багацьце псыхалёгіі паасобных прадстаўнікоў народу („Малады дубок“, „Злучыліся“).

Але гэта стыхія, як ужо зазначалася, прадстаўлена меншай колькасьцю апавяданьняў, яна раскрыта з меншай мастацкасьцю за першую. Гэта рыса таксама знаходзіць сваё тлумачэньне ў тых-жа соцыяльна-бытавых умовах жыцьця беларускага сялянства. Зусім натуральна, што пра яго галечы, няпісьменнасьці, неразьвітасьці на першы плян выступаюць, якраз, гэтыя зьявы адмоўнага характару, як няўхільны вынік адзначаных умоў яго жыцьця. Гэтыя рысы кідаюцца ў вочы перш за ўсё, і зусім зразумела, чаму пісьменьнік спыняецца на іх так доўга ды

ўважна. Наадварот, станоўкі бок жыцця, настроі сур'ёзныя засьцяцця гэтымі адмоўнымі зьявамі, адсоўваюцца імі ў глыб народнага бытаваньня, у яго таемнікі; яны вымагаюць для іх выяўленьня пэўнае мастацкае праніклівасьці, умельства ў іх належным чынам орыентавацца. З гэтага боку і мастацкае выяўленьне гэтых зьяў жыцця значна больш цяжкае, чым абрысоўка такіх рысаў ды ўласьцівасьцяў яго, што выступаюць зусім рэзка. Мо' з прычыны гэтых якраз прычын Я. Колас спыняецца на іх у разгляданых зборніках, якія зьўляюцца ў яго творчасці першымі літаратурнымі спробамі, так мала ды каротка. Больш шырокае ды рознабаковае выяўленьне яны атрымліваюць у наступных яго творах.

Калі акаляючыя соцыяльна-гістарычныя абставіны прадыктавалі асноўныя тэмы яго творчасці, дык яны тым самым і вызначалі галоўныя спосабы яго мастацкай манеры. Зусім ясна відаць, што гуморыстычная стыхія, як пэўны сродак мастацкай абрысоўкі, выцякала сама сабою з істоты тых канкрэтных абставін, якія зьяўляюцца аб'ектам яго выяўленьня. Роўным чынам і другі спосаб яго, спосаб сур'ёзнага апавяданьня, таксама быў вызначаны характарам рэальнага зьместу яго твораў.

Тая-ж самая соцыяльна-гістарычная асярэдзіна ў межах агульных спосабаў яго пісьма тлумачыць і яшчэ адну асаблівасьць. Тое, што пісьменьнік так мала падрабязны ў выяўленьнях гуморыстычных і больш дэталёвы ў апавяданьнях сур'ёзных, у поўнай меры тлумачыцца ўласьцівасьцямі тэй соцыяльнасьці і быту, што ён маляваў. Рознастайныя комічныя зьявы, зарысаваныя пісьменьнікам, з самай сваёй прыроды не вызначаюцца глыбінёй сваёй унутранай існасьці; яны адбываюцца на паверхні жыцця, яны хуткія, дынамічныя. Само сабой зразумела, такім-жа самым хуткім і чыста знадворным мусіць быць і іх выяўленьне. І праўда, гэтыя якраз уласьцівасьці яно і мае ў нашага мастака.

Як ужо зазначалася раней, да гэтага далучаюцца і вымаганьні чыста мастацкія, дзеля якіх, з мэтай выкрыць і надаць больш выразнасьці гумору, пісьменьнік ня можа дапушчаць зграмаджэньня дробязяў апісаньняў бытавых абставін, пільных дасьледзін у сфэры псыхікі герояў.

У роўнай меры і другі сур'ёзны бок жыцця, абрысаваны нашым пісьменьнікам, дзякуючы сваім, якраз, уласьцівасьцям, вымагае і адпаведнага выяўленьня. Тыя факты жыцця, тыя ўнутраныя перажываньні герояў, што мы знаходзім у сур'ёзных апавяданьнях пісьменьніка, больш статычныя, марудныя ў сваім разьвіцьці, больш глыбокія. Тыя-ж уласьцівасьці павінна мець і сама абрысоўка іх, г. зн. спосаб іх выяўленьня павінен быць спакойны, без скачкоў, з супынкам на дэталях, з глыбокім психолёгічным аналізам і г. д. Гэтыя рысы ёсьць і ў Я. Коласа.

Але, калі гэта асярэдзіна—соцыяльная і бытавая—вызначыла асноўныя шляхі мастацкага пярца пісьменьніка, то дэталі, драбніцы яго штукарства бясспрэчна выпрацаваліся пад уплывам яго літаратурных густаў, яго звыкласьці да пэўных мастацкіх плыняў. Тут, на пераходзе агуль-

нага спосабу мастака да дэталёвага яго разьвіваньня, ёсьць мяжа ўплываў, з аднаго боку, соцыяльна-гістарычных умоў, як сіл галоўных, што азначаюць асноўныя шляхі разьвіцьця культуры і жыцьця, а з другога—літаратурных, як зьяў другарадных, што зьяўляюцца вынікам папярэдніх. Пры ажыцьцяўленьні гэтага спосабу ў практыцы мастацкай творчасьці канчаецца непасрэдна ўплыў першага кіраўнічага фактару—соцыяльнага і пачынаецца ўплыў другога, вытворнага, які выцякае з асноўнага. На яго месца становіцца традыцыя літаратурная, у сфэры якой і ідзе гэта дэталізацыя мастацкіх спосабаў аўтара.

Прыстасоўна да разгляданых апавяданьняў Я. Коласа мусім гаварыць аб двух літаратурных стылях ці школах, у галіне якіх выпрацаваліся мастацкія сымпаты ды густы пісьменьніка. З аднаго боку, традыцыя натуралістычнага выяўленьня жыцьця як з боку яго адмоўных бакоў (стыхія гуморыстычная), так і станоўкіх (стыхія сур'ёзнага апавяданьня), а з другога—эмоцыянальна-романтычнага.

Традыцыя першага шэрагу ў яе першай адменнасьці надта багатая ды рознастайная; яна шырокім і жывым струменем ўліваецца ў літаратуру розных народаў і ва ўсе яе галоўныя пэрыоды разьвіцьця. Прыстасоўна да разгляднага моманту мы можам гаварыць аб тэй традыцыі яе, якая прадстаўлена творчасьцю такіх сатырыкаў і гуморыстых, як Г. Гэйнэ, Ч. Дыкэнс, Марк Твэн, Джэрэм-Джэрэм, Гогаль ды інш. Бясспрэчна, бліжэй усяго да мастацкіх імкненьнасьцяў Я. Коласа стаіць апошні пісьменьнік—Гогаль і той, якраз, стыль, які часта называюць „натуральнай школай“. Гэты кірунак у расійскай крытыцы ўтоесамляюць з творчасьцю Гогаля (з прычыны чаго ён часамі і называецца гогалеўскай школай), а таксама і тых пісьменьнікаў, якія былі паслядоўцамі яго традыцыі—Даля, Тургенева, Грыгаровіча, Ганчарова, Дастаеўскага ды інш. Як пэўная літаратурная плынь, гэта школа, на жаль, недасьледжана так поўна, як трэ́ было-б, бо не прыцягнулі яшчэ к дасьледзінам тых шмат якіх дробных пісьменьнікаў ды мастакоў, што выпрацавалі асобныя спосабы стылю і вызначылі яго асноўныя часьціны. У больш лепшым стане ў гэтым выпадку знаходзіцца сам Гогаль, як пісьменьнік, які аб'яднаў гэтыя разьяднаныя часьціны, іх сконструяваў, надаў ім значэньне, якраз, стылю, кірунку ці школы, даўшы ім і сваё імя. Разгляд яго творчасьці з поўнай бясспрэчнасьцю сьведчыць, што галіна яго мастацкіх густаў надта блізка стыкаецца з імкненьнасьцямі нашага пісьменьніка. Мы не гаворым пра ўплыў Гогаля на Коласа, мы толькі адзначаем, што мастацкія інтарэсы нашага мастака, яго густы выражаліся ў галіне імкненьнасьцяў, якраз, гэтай гогалеўскай школы. Мы маем на ўвазе адзначыць толькі тое, што ёсьць пэўная літаратурная традыцыя, звыкласьць нашага аўтара да пэўных мастацкіх стыляў, становішча яго сярод розных імкненьнасьцяў поэтыцкай думкі.

Гогаль таму аказваецца бліжэй усяго да мастацкіх заданьняў Я. Коласа за другіх пералічаных прадстаўнікоў гуморыстычнай традыцыі ў

натуральным стылі, што ў тэматычных адносінах творчасць іх мае пэўную датычнасць. Як вядома, для Гоголя галоўнай стыхіяй яго літаратурнай чыннасці была дробна шляхецкая асярэдзіна, куды ўваходзіла, як пэўны інгрэдыент, і сялянства; яно ў пэўнай меры па дарозе таксама знайшло, праўда, надта нязначнае месца ў абрысоўках расійскага пісьменьніка. Гэта акалічнасць і прымушае перш за ўсё паставіць іх у сувязь для вызначэння літаратурнай традыцыі.

Раней за ўсё, самы жанр мастацкай творчасці, якім карыстаецца Я. Колас, а менавіта, апавяданьне, новэля, дае поўную падставу паставіць нашага пісьменьніка ў гістарычную сувязь з натуральнай школай, для якой гэта адменнасць літаратурных твораў была адной сярод самых характарных. У прыватнасці, той самы Гоголь, як вядома, ужываў пераважна гэтыя віды поэтычнай творчасці; яго зборнікі „Вечера на хуторе близ Диканькі“, „Миргород“ складаюцца з шэрагу паасобных апавяданняў—новэль; роўным чынам і пазьнейшыя яго творы ў большасці выпадкаў таго самага жанру. Нават у такіх вялікіх творах, як „Мертвые души“ аўтар, у істоце, дае злучэнне паасобных апавяданняў—разьдзе-лаў, якія, як гэта ўжо зазначана дасьледнікамі яго творчасці¹⁾, ня маюць між сабой строгай ды арганічнай сувязі і могуць быць перастаўлены адзін з адным.

Далей, самыя тэмы, што становяць сабой зьмест твораў Я. Коласа, маюць дзіўную роўналежнасць з тэматыкай натуральнай школы наогул і, прыватна, з гоголеўскай.

Так, галерэя п'яных герояў, абрысаваных нашым пісьменьнікам, мае сваю адпаведнасць у тых вясёлых казаках, што напаўняюць сабою апавяданні ў зборніках „Вечера на хуторе близ Диканькі“ і „Миргород“. Само сабой зразумела, што ў Я. Коласа як самыя героі, так і абставіны змяніліся ў залежнасці ад тых соцыяльных умоў, якія таксама змяніліся. Яны ўжо паінакшаму і ў інакшым выглядзе спраўляюць свае п'яныя гулі. Цяпер яны абіраюць сабе старшыню, абіраюць сваіх прадстаўнікоў у Дзяржаўную Думу, і з гэтага выпадку, як ужо зазначалася, наладжваюць гулянку. Продкі іхныя, прыгонныя сяляне, яшчэ ня ведалі такіх зачэпак для таго, каб весела правесці час. Але тое-сёе захавалася ў нязьменным стане і цяпер ад тых далёкіх часоў.

Кірмаш у выяўленьні Я. Коласа, які такі багаты на п'яных герояў, застаўся амаль такім самым, якім у свой час быў, паводле апісаньня Гоголя, у Сарачынцах ці ў Канатопе, наогул шмат што ўжо змянілася, бо там, у Гоголя, быў час росквіту прыгонніцкай гаспадаркі, а тут—у Коласа—ужо час рэвалюцыйных год нашага веку; апрача таго, там—Украіна, тут—Беларусь. Але ў даным выпадку мы адзначаем толькі чыста знадворную адпаведнасць між гэтымі групамі дзеючых асоб. Аднак,

¹⁾ А. Весялоўскім (Этюдны і характарыстыкі. М. 1907, артыкул „Мертвые души“) ды В. Ф. Перавераевым (Творчество Гоголя. Выд. 2-ое. Іванава-Вазьнясенск. 1926 г.).

у некаторых выпадках роўналежнасьць між імі пашыраецца і на ўнутраныя бакі. Асабліва гэта мусім сказаць пра герояў, якія ўжо вышлі з сялянскай асярэдзіны ды імкнуцца да чыноўніцкай кар’еры; гэта—валасны пісар, вураднік, старшыня і г. д. Сюды-ж належаць і прадстаўнікі вясковай шляхты. Усе яны ў тэй сытуацыі, якая прадстаўлена нашым аўтарам, надта блізкія да сваіх продкаў, напр., да герояў апавядання Гоголя „Коляска“. Выведзены Я. Коласам пан Жылка захаваў ў сабе тыя рысы (нахіл да гульні ў карты, да выпіўкі ды залётаў), якімі ў свой час вызначаўся гогалеўскі герой Піфагор Піфагоравіч Чэртокуцкі. Бязумоўна, пан Жылка не такі шырокі ў сваёй натуры, як Чэртокуцкі. За той час, што аддзяляе іх, пан Жылка патрапіў ужо расьцярушыць частку свайго матар’яльнага дабрабыту, а адпаведна з гэтым ён зрабіўся значна бяднейшым і ў стасунку ўнутраных уласьцівасьцяў сваёй натуры. У ім няма ўжо таго размаху, гэі размаітасьці ў псыхіцы ды яе выяўленьнях у чынасьці, якія ў свой час меў яго продак. У кожным разе, гэтыя героі з аднаё і тэй-жа самай соцыяльнай сям’і і ў шмат якіх адносінах з аднолькавымі душэўнымі якасьцямі.

Далей, тыя дзеючыя асобы, якія ў абрысоўцы Я. Коласа зьяўляюцца носьбітамі жыцьцёвай бязглузьдзіцы, невуцкіх забабонаў, карузлага кансэрватызму і другіх адмоўных рысаў, усе яны таксама маюць для сябе паралелі ў творах таго самага Гоголя. У большасьці выпадкаў, аднак, яны блізкія да гогалеўскіх персанажаў толькі як выяўнікі гэтых, якраз, уласьцівасьцяў, як носьбіты тых-жа самых рыс, на якія так багаты і іхныя папярэднікі. Але самая форма выяўленьня гэтых якасьцяў ужо ў шмат якіх выпадках іншая, паколькі рознымі зьяўляюцца і грамадзкія адносіны для герояў абодвух аўтараў.

Там, у Гоголя, напр., бязглузнае жыцьцё выступае перад чытачом у шырокіх разьмерах, паколькі носьбітамі яго зьяўляюцца памешчыкі, людзі з пэўным матар’яльным дабрабытам, з пэўнай, праўда, надта прымітыўнай, культурнасьцю. Варта ўспомніць шэраг найбольш характарных у гэтым стасунку гогалеўскіх герояў—Наздрова, „страшнага рэформатара“—сваяка Товстагуба, палкоўніка Кашкарова і другіх, каб уявіць сабе ўвесь малюнак бязладнага гаспадараньня дробнай шляхты. У Я. Коласа гэта рыса набывае больш абмежаваныя разьмеры, бо яе героі, яе носьбіты—не памешчыкі, але сяляне; яны ня маюць тых сродкаў (дабрабыту ды культурнасьці), якія мелі іх далёкія сваякі; апрача таго, і час ужо ня той: за сто год агульны культурны ўзровень жыцьця значна пайшоў наперад ды скараціў магчымасьці для выяўленьня нястрымнай і бязьмежнай бязглузьдзіцы. Таму гэта якасьць у абрысоўцы Я. Коласа набывае больш абыдзённы, звычайны характар. У ім няма ўжо таго патосу, які так б’е ў вочы ў герояў Гоголя.

Сапраўды, Сьцяпан купляе толькі зусім непатрэбныя яму старыя падрызьнікі, каб потым іх продаць забесцан яўрэю Шлёму, тымчасам, калі ўспомніць Наздрова, аднаго з найбольш актыўных пакупцоў розных

непатрэбных яму рэчаў, то дыпазон яго чыннасці ў гэтым кірунку проста нязмерны. Як вядома, „ён купляў кучу ўсяго, што перш за ўсё траплялася на вочы ў крамах: хамутоў, курыльных свечак, хустак для мамкі, жарабца, разынак, срэбны рукамыйнік, галяндзкага палатна, пытляванай мукі, табакі, пісталетаў“ і г. д., але ўсё гэта ішло потым марна: „рэдка здаралася, каб гэта было даведзена дадому: амаль у той-жа самы дзень спускалася яно ўсё другому, шчаслівейшаму гульцу“. Аднак, ня гледзячы на тыя змены, што адбыліся, у вобразах нашага пісьменьніка адчуваецца пэўная ідэявая крэўнасць з далёкімі продкамі часоў прыгонніцкай гаспадаркі.

Забабоннасць з усімі выцякаўшымі з яе вынікамі таксама значна змянілася. У абрысоўках Гогаля яна мела неабмежаваныя граніцы і часта пераходзіла ў фантастыку, даючы яму багаты матар’ял для апавяданняў ў „Вечерах“ ды ў „Миргороде“. У апавяданнях Я. Коласа гэта рыса народнай психолёгіі зноў, з прычыны таго, што жыццё пашло ўперад, ужо значна скарацілася ў сваіх разьмерах. Фантастычны туман, якім абвеены творы Гогаля, цяпер зусім расьсеяўся. Для яго месца не знайшлося, бо ва ўмовах жыцця XX веку цяжка ўявіць сабе чалавека, нават, у самым мядзьежым кутку, што быў-бы такі прыхамотлівы, як героі Гогаля. Цяпер гэта ўласціваць спросьцілася, яна зрабілася прымітыўнай і нескладанай: яна набыла больш рэальнае тлумачэнне. Калі ўзяць апавяданне „На начлезе“ ды яго героя Тамаша Чучку і параўнаць з дзядамі ў апавяданнях Гогаля „Пропавашая грамота“ і „Заколдованное место“, дык розніца паміж імі будзе зусім відавочная. Тамаш лічыць сябе за ахвяру нячыстай чартоўскай сілы ў такой сытуацыі, якая стварылася выпадкова і проста, дзякуючы штукам яго кампанейцаў на начлезе—жартаўлівых падлеткаў. Тымчасам у Гогаля няземная сіла, строіўшая жарты над героямі, выступае ў эпічных разьмерах і адпаведным фантастычным патосам.

Тое самае магчыма бачыць і ў стасунку да выяўлення інтымнай сувязі рэчаў з іх гаспадарамі. Яна жыве яшчэ ва ўмовах нашага часу і знайшла адбіццё ў Я. Коласа, але зноў ужо ў абмежаваных разьмерах; толькі дзед Анісім так моцна прырос да свайго кажуха ці Сыцяпан на ўспамін аб любых яму рэчах купляе непатрэбныя яму падрызьнікі. Ва ўмовах дробна-шляхецкіх абставін, абрысаваных Гогалем, гэта сувязь выяўляецца ў больш шырокім маштабе. Тут усе рэчы, пачынаючы ад памяшкання, сядзібы ды канчаючы самымі дробнымі хатнімі рэчамі,—усё зраслося з чалавекам і носіць яго адбітак; недарма Чычыкаў прывык, уваходзячы ў дом, разглядаць памяшканне чалавека, думаючы па ім знайсці ў ім уласціваць самога гаспадара“... Прычынай, якая так змяніла жыццё ў гэтым стасунку, ёсць тая самая грамадзкая асярэдзіна. Калі абставіны маларухамага натуральна-шляхецкага жыцця спагадалі ўзмацненню ды росквіту такога консерватызму, то часы нашых дзён, часы панавання капіталістычнай гаспадаркі з яе жвавым рухам,

ужо ў значнай меры разбурылі спрыяючыя ўмовы для выяўленьня гэтай уласьцівасьці. Гэтымі зьменамі тлумачыцца, чаму ў Гоголя гэта рыса знайшла такую шырокую мастацкую абрысоўку, а ў Я. Коласа больш вузкую.

Нарэшце, спосаб мастацкага выяўленьня Я. Коласа ў яго паасобных рысах таксама становіць сабою працяг поэтычных традыцый тэй-жа самай натуральнай школы і, асабліва, мастацкіх спосабаў Гоголя.

Статычнасьць герояў, якія выступаюць у яго гуморыстычных апавяданьнях, у поўнай меры адпавядае таму, што мы знаходзім у таго-ж Гоголя. Ён не дае аніводнага характару ў яго разьвіцьці, бо яго героі надта прымітыўныя ды простыя, калі-ж часамі ён і закране эвалюцыю свайго вобразу, дык заўсёды мімаходзь і каротка. Звычайна-ж ён бярэ тыя характары, што ўжо склаліся, гатовымі, як фотографіі¹⁾.

Але ў межах гэтага статычнага моманту героі Я. Коласа, як і героі Гоголя, выяўляюць значную рухавасьць, у поўнай меры характарызуючы сваё аблічча сваёю актыўнасьцю. Варта дзеля параўнаньня герояў нашага пісьменьніка ўспомніць тых асоб, што вызначаюцца найбольшай рухавасьцю, часьцей за ўсё бязглузднай і непатрэбнай, вылучаюцца сярод другіх выяўленьнем валявых імпульсаў (Ноздрев, Хлестаков, Попрышчын ды іншыя) і даюць, дзякуючы гэтаму, багаты гуморыстычны матэрыял. Комізм герояў гэтай групы, роўна як і другіх, у Гоголя перш за ўсё і ёсьць у сьмехатворстве іх унутраных якасьцяў ды выцякаючым адсюль такім-жа самым сьмешным іх знадворным стане, а роўным чынам і ў самай абрысоўцы ды характарыстыцы гэтых асоб. Гэта самае мы бачылі і ў Я. Коласа.

Гэтыя статычныя героі нашага пісьменьніка жывуць, галоўным чынам, асобнымі эмоцыямі, да таго-ж самымі звычайнымі, абызьдзенымі, якія не паднімаюцца над роўнем будзённых чалавечых адчуваньняў. Часткова гэта якасьць знаходзіць для сабе роўналежнасьць і ў творчасці Гоголя, які таксама, як і Я. Колас, звычайна маляваў гэтыя адчуваньні рысамі знадворнымі, фізыолёгічнымі. У гэтым стасунку асабліва выразна выступае адпаведнасьць у абрысоўцы тым і другім аўтарам пачуцьця страху. Калі ўспомніць, як выяўляецца страх Мікалая ў апавяданьні „Трывога“ і як ён малюецца ў Гоголя ў апавесьці „Ноч перед Рождеством“ ці ў „Майской ночи“ у галавы, дык малюнак у абодвух выпадках будзе надта падобны.

Нескладанасьць ды і нават прымітыўнасьць душэўных перажываньняў у герояў Я. Коласа ставіла сабой прычыну таго, што ў іх не магло быць эмоцый вышэйшага парадку, напр., такіх, як пачуцьцё прыроды. Гэтым тлумачыцца амаль поўная адсутнасьць у пісьменьніка пэйзажных малюнкаў у апавяданьнях гуморыстычных. Зусім тое самае мы маем і ў творчасці Гоголя. У тых яго творах, што малююць дробна-шляхецкую асярэдзіну, амаль зусім няма малюнкаў прыроды; гэта тлумачыцца

¹⁾ Параўнай аб гэтым думку В. Ф. Пераверзева. Творчество Гоголя. Выд. 2-е, стар. 62.

тымі-ж прычынамі, што і ў нашага мастака, г. зн. адсутнасцю ў герояў самой патрэбы ў любаванні хараством прыроды, адсутнасцю ў іх належаў эстэтычнай эмоцыі.

Але мастацкія інтарэсы натуральнай школы, як ужо зазначалася, не абмяжоўваюцца толькі выяўленьнем гуморыстычных і адмоўных бакоў жыцця. У яе задачы ўваходзіць выяўленьне і станоўкіх сур'ёзных зьяў жыцця. У гэтым кірунку яе межы больш шырокія і зьмест яе больш рознастайны, як у сфэры пытаньняў першага шэрагу. З усёй масы розных пісьменьнікаў, заходня-эўропэйскіх і расійскіх, якія ў той ці іншай меры належаць да гэтага кірунку, мусім, для вызначэньня гістарычнай традыцыі, выбіраць больш за ўсё блізкіх да таго мастацкага аб'екту, што намі дасьледуецца. Прыстасоўна да тэматыкі апавяданьняў Я. Коласа другой групы, г. зн. апавяданьняў сур'ёзных, больш блізкай, на наш погляд, зьяўляецца творчасць Дастаеўскага і Тургенева, якіх таксама звычайна лічаць за прадстаўнікоў натуральнай школы. У прыватнасці, абодва пісьменьнікі маюць цесную ды арганічную сувязь з творчасцю Гоголя, што ў свой час было выразна падкрэсьлена В. Г. Белінскім і другімі прадстаўнікамі крытычнай думкі. Такім чынам, адзначаючы пэўную роўналежнасьць між творамі Я. Коласа і творчасцю вышэйпамянёных пісьменьнікаў, мы ўвесь час, пры ўстанаўленьні гістарычных сувязяў для дасьледваных намі твораў, застаемся ў межах аднаго і таго-ж літаратурнага густу і кірунку.

Жанр для сур'ёзных апавяданьняў Я. Коласа застаецца той-жа самы, г. зн. апавяданьне ці новэля. Але ў пэўных выпадках гэты від мастацкай творчасці набывае большыя разьмеры, бо ў іх наш аўтар не абмяжоўваецца толькі выяўленьнем статычнага аблічча свайго героя, але дае ўжо і яго гісторыю. Асабліва гэта мусім сказаць а такіх творах, як „Малады дубок“ і „Злучыліся“, якія ў значнай меры набліжаюцца ўжо да апавяданьня. Такі-ж вялікія жанры скарыстоўвалі і памянёныя расійскія пісьменьнікі—Тургенев і Дастаеўскі, дзякуючы чаму ў гэтых адносінах аддаленая роўналежнасьць між імі вызначаецца ясна.

У стасунку да тых псыхолёгічных гісторый, што Я. Колас дае ў значаных апавяданьнях, ён бліжэй за ўсё да творчасці Дастаеўскага, калі ён ад натуралізму знадворнага бытаапісаньня перайшоў да натуралізму псыхолёгічных дасьледзін. У прыватнасці, выразна адчуваецца роўналежнасьць між злачынствам Андрэя („Малады дубок“), яго ўнутраных перажываньняў з гэтага поваду і злачынствам Раскольнікава („Преступление и наказание“). Само сабою зразумела, разьмеры адчуваньняў абодвух герояў неаднолькавыя, паколькі неаднолькавыя паводле свайго значэньня і зробленья кожным з іх злачынствы. Злачынства Андрэя больш мініятурнае ды простае як ў моральным, так і ў фізычным сэнсе, тымчасам як учынак Раскольнікава ў тым і ў другім стасунку больш складаны ды вялікі. Але агульная схэма гэтых твораў мае шмат падобных рыс.

Для Я. Коласа агульная асноўная мэта яго твору была, на нашу думку, у тым, каб даць психолёгічны аналіз зробленага гэтага злачынства, непасрэдных прычын, што давялі да яго, ды вынікаў гэтага злачынства. Тая самая мэта, як зазначыла ў свой час і крытыка ¹⁾, стаяла і перад Дастаеўскім у яго романе „Преступление и наказание“.

У межах пастаўленай задачы наш аўтар дае падрабязнае апісаньне таго, як злачынная думка, запаўша ў галаву Андрэя пад ўплывам жыццёвых недахваткаў ды матэрыяльнай незабасьпечанасьці, паступова расьце і мучыць яго да таго часу, пакуль ён яе не ажыцьцяўляе. Тут пачынаюцца ўжо другія адчуваньні — імкненьне схавць сьляды свайго злачынства, якое скончылася, аднак, тым, што ён прызнаўся ў ім; зусім тая самая схэма ляжыць і ў аснове твору Дастаеўскага, толькі яна абстаўлена больш падрабязнымі ды больш складанымі психолёгічнымі экскурсамі, часта ў галіну падсьвядомых інстынктыўных зьяў чалавечай псыхікі.

Але роўналежнасьць адчуваецца і ў дэталях. Так, тая трывога, што адчувае Андрэй перад тым, як сьсячы малады дубок, у мініятуры нагадвае складаньня і доўгія мукі ды ваганьні Раскольнікава перад забойствам. Ці, Раскольнікаў бачыць перад злачынствам сон, зьвязаны з яго намерамі і думкамі аб ім; такі-ж трывожны сон перажывае і Андрэй пасля таго, як дубок ужо сьсечаны і злачынства зроблена. Нарэшце, асобныя перажываньні Андрэя—скруха, адзнаньне таго, што сакрэт яго злачынства ведаюць усе ды г. д., — усе гэтыя асобныя штрыхі маюць для сябе роўналежнасьць у адчуваньнях Раскольнікава ды ідэёва зьвязаны з творам Дастаеўскага.

Роўным чынам, у апавяданьні „Злучыліся“ хлопчык Юрка сваёй романтичнай адчужанасьцю ад сьвету мае шэраг такіх рысаў, якія крыху нагадваюць аскетызм маладога героя ў романе Дастаеўскага „Братья Карамазовы“—Алёшы. Увогуле-ж сваім абліччам гэты гэрой становіць сабой тыповы ўзор романтичнага героя тыпу *die schöne Seele*. Праўда, пад уплывам умоў зьмененых жыцьця, ён страціў гушчыню романтичнага флёру, які так шчыльна ахутваў яго прататыпаў, абарачаючы іх у вобразы, насіўшыя з поўным правам эпітэт *wundervoll*; ён зрабіўся больш рэальным, блізкім да абыдзеннай рачаіснасьці жыцьця. З прычыны гэтага, ён страціў шырыню романтичнай натуры; ён зрабіўся больш вузкім. Ня глядзячы на гэта, некаторыя рысы ў яго ўнутраным абліччы выразна сьведчаць аб яго сваяцтве, хаця і далёкім, з героямі мэлянхолічнай романтикі. Яго самота-сіроцтва, кволасьць і далікатнасьць яго прыроды мімаволі выклікаюць у памяці шэрагу герояў з такімі-ж уласьцівасьцямі, што маюцца ў творах романтикаў, асабліва нямецкіх, як, напр., Новаліс, Цік, Ваккенродэр, Брэнтано ды інш.

¹⁾ Гл. пра гэта кнігу І. І. Замоціна. Достоевский в русской критике, ч. 1-ая. Варшава. 1913 г., стар. 119 і наст.

Асабліва Юрку набліжае да романтизму яго інтымнае жыццё з прыродай. У зарысоўках гэтых яго рысаў выразна адчуваецца ўплыў тэй атмасфэры, што напаўняе сабой, напр., такі помнік романтичнай творчасці, як „Etudes de la Nature“ Бэрнардэна дэ-Сэн-П'ера, дзе аўтар імкнецца выявіць гармонію, існуючую паміж прыродай і душой чалавека. Нават тая сымболіка, што злучаецца ў Юркі з улюбёнай елкай,—сымбаль яго нябожчыцы маткі, як любай істоты, якая павінна прынесці яму шчасце, — зьяўляецца аддаленай рэмінісцэнцыяй „блакітнай кветкі“ романтикаў, гэтага сымбольшага і дасканаллага сьвету.

Самое адухаўленьне прыроды, якое ў Я. Коласа часта сустракаецца ў яго творчасці наогул і, прыватна, у разгляданым апавяданьні „Злучыліся“, таксама зьяўляецца аддаленым водгаласам ад тых жывых малюнкаў прыроды, што далі поэты-романтыкі. Досыць успомніць тыя дзівосныя вобразы адухоўленай прыроды, якія, напр., даў Цік у сваіх вершах („Frühling und Leben“, „Magelone“ „Wald, Garten und Berg“ ды інш.), каб уявіць сабе ідэяе сваяцтва паміж малюнкамі прыроды, нарысаванымі ў розныя часы. Само сабой зразумела, як і ў папярэднім выпадку, гэтае адухаўленьне, як спосаб мастацкага выяўленьня, у Я. Коласа набывае больш рэальную афарбоўку, і яна набліжаецца да простага будзённага жыцця. Романтичнасці, дзівоснасці ды фантастыкі ў іх ужо няма.

У пэўных выпадках тая афарбаванасць пейзажнага малярства ў сумныя тоны, што заўважаецца ў Я. Коласа, сьведчыць аб аддаленых ды глухіх ужо водгуках тэй Weltschmerz (сусветнага смутку), якая ў свой час ахутала мастацкую творчасць цэлага шэрагу мастакоў розных народнасцяў.

Нават самае імкненьне Юркі да самоты бліз улюбёнай ім елкі адзначаецца тым спецыфічным пачуццём прыроды романтикаў, для якога Цік стварыў нават асобны тэрмін „Waldeinsamkeit“ (лясная самота) у сваім „Белокуром Экберте“.

Ранняя, заўчасная сьмерць Юркі таксама знаходзіць пэўную роўналежнасць у тых тэарэтычных прадстаўленьнях романтикаў, што разьвівалі яны, — напр., Шатобрыян, у сваім „Génie du Christianisme“, аб улюбёных імі героях — істотах „няземных“, з якіх здзекуюцца лёс ды людзі, якія паміраюць у маладым веку і г. д.

Бясспрэчным водгаласам тэй романтичнай поэтыкі зьяўляюцца і тыя думкі Я. Коласа аб поэце, аб яго творчасці, аб адносінах яго да акаляючых людзей, аб яго ролі ў грамадстве, якія ён памастацку разьвівае ў сваіх лірычных апавяданьнях. Яго погляд на высокае прызначэньне поэты, на яго самоту і няпрыймальнасць яго сьветам, на асаблівасць яго натуры, якая адрознівае яго ад усіх іншых людзей,—гэта тыя, якраз, думкі, якія становяць звычайную тэму романтичных твораў. Тэма гэта разьвівалася і тэарэтычна, напр., у таго-ж самага Шатобрыяна ў яго „Génie du Christianisme“, у прадмове да „Atala“ ды інш. Ці-ж, як у Я. Коласа, гэта тэма яшчэ часцей была прадметам канкрэтных мастац-

кіх выяўленьняў у творах розных жанраў; можна ўспомніць на гэты выпадак вядомы роман Новаліса „Heinrich von Ofterdingen“ ці знаёмыя ўсім вершы Пушкіна ды Лермантава пад адной і тэй-жа назвай „Пророк“. Сымболіка нацыянальных пачуцьцяў, уложаная поэтам у гэтыя творы, зьяўляецца прадуктам яго асабістых перажываньняў, якія сьведчаць аб яго высокім замілаваньні да радзімы — Беларусі.

Адзначаючы гэтыя рэмінісцэнцыі ды роўналежнасьць між асобнымі зьявамі ў тэматыцы Я. Коласа і поэтыкі романтичнай, канечна трэба яшчэ раз падкрэсьліць, што ўсе яны маюць толькі ідэёвы, а часамі ўсяго толькі знадворны характар. Агульная ахварбоўка мастацкай творчасці, а таксама і шмат якія дэталі ў ёй, характарныя для романтикаў, у нашага пісьменьніка маюць часта іншы выгляд. Асабліва гэта трэба сказаць наконт тэй фантастычнай містыкі, якая так густа ахутвала поэтыкія выяўленьні романтикаў і перашкаджала ім цьвяроза і проста глядзець на акаляўшы іх сьвет. Гэтая романтичная смуга ў нашага пісьменьніка зусім разьвеелася. Асабліва ясна гэта відаць з таго, што, насупроць некаторым групам поэтаў-романтикаў, якія звычайна закрывалі вочы на пытаньні соцыяльныя ды політычныя, наш пісьменьнік зусім выразна гэтыя пытаньні адчувае, выразна іх ставіць і ня менш выразна іх разьвязвае. У тых-жа сваіх вершах у прозе, а таксама і ў другіх сваіх сур'ёзных апавяданьнях, ён, побач з думкамі чыста романтичнымі, зусім відавочна ды канкрэтна азначае соцыяльную сытуацыю таго моманту, які ён малюе, а менавіта тую, што была характарнай для Беларусі. Гэтым ён зноў варочаецца ў межы натуральнай школы з яе імкненьнем да „аднаўленьня рэчаіснасьці ва ўсёй яе праўдзе“.

Блізкі ён да яе ў сваім выяўленьні другіх, апроча Юркі, персонажаў з падростаўшага пакаленьня, тых, што выступаюць у апавяданьні „У старых дубоў“. Вобразы маладых герояў Базыля ды Грышкі з іхнай дзіцячай філёзофіяй так жыва ўваскрашаюць у памяці тыпы дзяцей Ілюшы ды Косьці з апавяданьня І. С. Тургенева „Бежин Луг“. Тут і там тая-ж самая зацікаўленасьць да пытаньняў вышэйшага парадку, тая самая найўная забабоннасьць, непасрэднасьць іхнай натуры. Розьніца паміж імі, параўнальна, невялікая, хаця тыя абставіны, што іх акружаюць, зусім розныя.

Тая-ж самая блізкасьць да натуральных зарысавак жыцьця ясна выяўляецца і ў абрысоўцы лясніка Васіля Чурылы; яго сумная бяз жаднага сэнсу выпадковая гібель сьведчыць а пэўным сваяцтве з вобразамі аднаго сярод ранніх прадстаўнікоў народніцтва ў расійскай літаратуры, а менавіта—Д. В. Грыгаровіча, даўшага мастацкі малюнак сумнага лёсу прыгоннага мужыка Антона Гарамыкі. Як ва ўмовах прыгоннага быту, дзякуючы сваёй простадушнасьці ды дабраце, гэты герой канчае трагічна, так і ў абставінах іншых адносін—у часы першых год рэвалюцыйнай барацьбы—ён ня здолеў перамагчы акалічнасьцяў і зрабіўся няшчаснаю ахвяраю іх.

Нарэшце, шэраг вобразаў з сьвету жывёл, што ў Я. Коласа праходзяць у якасьці дзеючых асоб побач з тыпамі людзей, як іхнія блізкія сябры, таксама зьяўляюцца працягам традыцыі, меўшай сваё месца ў поэтыцы натуральнай школы. Можна ўспомніць зарысоўкі жывёл, галоўным чынам, сабак, якія даў І. С. Тургенев у шэрагу сваіх апавяданьняў. Такія жывёлы, як сабакі Валетка, Контэска, Муму, Пегас, Тарталья, донскі конь Малек-Адэль, робяцца таварышамі герояў у такой-жа меры, як і коні ў апавяданьнях Я. Коласа. Тое, што тут ёсьць мастацкая традыцыя, не выклікае ніякіх спрэчак.

Мы вызначылі ўсяго толькі некаторыя сувязі між творчасцю Я. Коласа ды рознымі зьявамі соцыяльных і літаратурных абставін, як сучаснай яму пары, так і ранейшай. У межах гэтага пытаньня мы адзначылі пэўную роўналежнасьць, якая сьведчыць толькі а працягу пэўнай літаратурнай традыцыі, аб прызвычаенасьці нашага мастака да пэўных соцыяльных і літаратурных густаў ды настройў. Гэтымі толькі некаторымі нагляданьнямі ў галіне вызначэньня гістарычнай сувязі і абмяжоўваюцца нашы дасьледзіны. Гаварыць пра тое, што маюцца якіясь уплывы ў разгледжаных творах Я. Коласа ды наогул вырашыць пытаньне гістарызму прыстасоўна да іх у поўнай меры цяпер, як ужо зазначалася, зусім немагчыма, бо няма канкрэтных даных.

V

Пасьля аналізу тэматыкі твораў Я. Коласа ды яе частковага тлумачэньня мы пераходзім да разгляду больш дробных мастацкіх зьяў, а менавіта—да выўчэньня іх *стылістычных* уласьцівасьцяў. Характарную ўласьцівасьць мастацкай мовы пісьменьніка становіць непарыўная арганічная блізкасьць і сувязь яго з асноўнымі момантамі зьместу апавяданьняў, вызначанымі раней. Асабліва цесна зьвязаны стыль мастака з героямі яго твораў. Таму разглядаць моўныя зьявы ў іх адцягнена, асобна ад тэматыкі зусім немагчыма. Кожны з тэматычных цэнтраў, наўкола якіх круціцца ўся ідэявасьць апавяданьняў, азначае да пэўнай меры характар зьместу мастацкай мовы ды ўласьцівасьці яе формы. Але побач з адзнакамі, характарнымі для стылю кожнай тэматычнай сфэры, у мове Я. Коласа, як мастацкім цэлым, маецца шэраг зьяў *агульных*, якія пашыраюць свой уплыў на ўвесь стыль пісьменьніка. У залежнасьці ад гэтага, мы бачым у яго, з аднаго боку, пэўныя імкненьні да стылізацыі сваёй мастацкай мовы, да прыстасаваньня яе да кожнага індывидуальнага выпадку, а з другога—да стварэньня мастацкай мовы, як аднаго цэлага.

Спосаб стылізацыі ўжываецца ва ўсіх апавяданьнях Я. Коласа,—як гуморыстычных, так і сур'ёзных. Але асабліва шырока ў сваіх творах ён карыстаецца ім, як тым сродкам гумару, што сам па сабе зьяўляецца ўжо пэўным відам стылізацыі мастацкай мовы. Раней мы зазначалі розна-

стайныя віды гумору ў тэматычным матэрыяле разгледаных твораў. Зараз мы разгледзім выяўленьне таго-ж самага гумору ў самым стылі іх.

У апавяданьнях першай групы гумор пісьменьніка выяўляецца, перш за ўсё, у імкненьні да індывідуалізацыі мовы герояў. Праўда, гэты спосаб не пашыраецца на ўсіх герояў твораў гэтага шэрагу; ён выкарыстоўваецца ў стасунку толькі да некаторых дзеючых асоб. Так, у апавяданьні „Соцкі падвёў“ кароткая ды пабежная гутарка п'янага Янкі Дудара—аднаго з выпадковых бяседнікаў у натаўпе, абгаварваўшым пытаньні політыкі, даецца аўтарам у стылізаваным гуморыстычным выглядзе.

— ...Ты знаеш, хто я? Я—дэмакрат і забастоўшчык першай гільдыі. Хлопцы, браткі мае родныя! Хадзем бунтавацца!..

Яго палохаюць вураднікам, але неспадзеўкі зьяўляецца яго жонка:

— А каб ты смалы напіўся, гад!—крыкнула баба, і мешалка мельканула ўгары і гладка прыстала да сярэдзіны худога янкавага цела.

— Што робіш?—крыкнуў, нібы сярдзіта стары Базыль на Дударыху:— ня бачыш, ці што? Ён зямлі і свабоды дабіваецца мужыком.

Мешалка паддала Янку сілы і ён даволі борзда стаў на ногі.

— Арыштуя!—крычаў ён на жонку:—не палагаецца насіць аружжа. У арыштанскія роты аддам па 25 стацьці.

— Ваенна-палявым судом судзіць буду!—бушаваў Янка:—я—забастоўшчык, а ты хто? Чорнасоценец! От хто ты,—гаварыў Янка сваёй бабе, ужо ідучы дадому (31—32).

Гумор у паданай вынятцы дасягаецца тым, што той, хто гаворыць, прыўлашчае сабе такі стан (дэмакрат, забастоўшчык, бунтар, прадстаўнік судовай улады), якія яму па ходу апавяданьня не належаць. Апрача таго, самое карыстаньне тэрмінолёгіяй, неўласьцівай герою ў яго сапраўдным стане (арыштуе, у арыштанцкія роты па 25 стацьці, ваенна-палявым судом судзіць і г. д.), павялічвае ў яшчэ большай меры гуморыстычнае напружаньне гэтай мовы. Нарэшце, злучэньне разуменьня, запазычаных з процілежных ды несумяшчальных сфэр жыцьця (дэмакрат і забастоўшчык першай гільдыі) уводзіцца з тых-жа самых гуморыстычных мэтаў.

Далей, стылізавана мова і яшчэ аднаго другараднага ды выпадковага героя ў тым-жа самым апавяданьні. А менавіта, сьвяшчэньнік, у хаце якога спыніўся нібы-то соцыяліст, гаворыць, як і належыць яго стану, тэкстамі з сьвятога пісьма. У хвіліну найбольшага напружаньня, іменна, калі здавалася, што ў яго сапраўдны соцыялісты, сьвяшчэньнік цытуе такія словы:

„Ад вешчы, ва цьме прахадзяшчыя, ад беса палудзеннага“... „Як счэзае воск ад ліца агня“... (34). Комізм гэтай гутаркі сьвяшчэньніка ня ў тых словах, якія ён гаворыць, але ў тым, што яны, як зусім зразумела чытачу гэтага апавяданьня з папярэдніх намёкаў у ім, гаворацца ў абставінах падзей зусім нясур'ёзных, тымчасам як гаворачаму герою яны здаюцца сур'ёзнымі дый нават трагічнымі.

У такім-жа відзе стылізаванай царкоўна-славянскай мовай гаворыць другі герой духоўнага стану—дзяк з апавядання „Імяніны“. Увайшоўшы да пісара на імяніны, ён вітае гаспадара словамі: „Се жэніх градзе“ (24). Ці, калі скончылася п’яная калатнеча між вураднікам і сядзельцам з манаполькі, то дзяк пёў: „Каня і всадніка морэ чэрэ-мно-о-о-о-е“... (28).

Той-жа самы спосаб стылізацыі выяўляецца і ў другой яшчэ форме. У апавяданні „Соцкі падвёў“ з асобных заўваг, якія кідае пісьменьнік на працягу ўсяго апавядання, ясна відаць, што соцыялісты, якога шукае вураднік і на якім ён марыць зрабіць сабе добрую кар’еру, зьяўляецца толькі фальшывым соцыялістым. Гэтыя аўтарскія заўвагі, якія інтрыгуюць чытача, выклікаюць яго зацікаўленасьць, намякаюць на фальшывасьць ды нібытасьць героя соцыялістага, і становяць асобны від стылізаванага выяўленьня аднаў з дзеючых асоб твору. Больш выразна ён выяўляецца ва ўжыванні адпаведных параўнаньняў. Сюды належаць такія прыклады: „Гэтакі ён соцыяліст, як ты, прымерам, маёй кабыле дзядзька“ (30), „А ты, мусіць, знаешся на соцыялістых, як мая сьвіньня на пастах“ (30), „соцыяліст спаў, як пшаніцу прадаўшы“ (33), „соцыяліст сьпіць сабе на баку толькі носам сьвішча і храпе, як божы баранчык“ (так называюць адну птушку) (34). Такія-ж самыя гуморыстычна-стылізаваныя параўнаньні пісьменьнік ужывае ў хактарыстыках і другіх асоб таго самага апавядання. Сам вураднік у розныя моманты характарызуецца пры дапамозе такіх-жа параўнаньняў, калі ён марыць аб сваёй высокай кар’еры, дык гэтак лятучэнна становіцца яго аўтар вызначае параўнаньнем: „І пашоў наш вураднік угару, як цыган па драбінах на неба“ (29); ці калі ён арыштаваў фальшывага соцыялістага і прышоў паведаміць начальства аб сваім высокім ўчынку, дык ён, паводле слоў аўтара, „стаяў і пазіраў на прыстава так, як-бы ён, вураднік, схпіў з неба зорку або японскага мікаду забраў у плен“ (36). П’янага Янку ён малюе такім чынам: „Сам Янка падаваўся то ўзад, то ўперад, як воз сена, каторы ўціскаюць на грэблі“ (31). Спалах сьвяшчэньніка, да якога прышоў вураднік шукаць соцыялістага, выражаецца ў параўнаньні: „пабялеў і стаяў, як укопаны“ (33).

Ці вось прыклады з другіх апавяданьняў, у якіх гуморыстычныя параўнаньні ўжываюцца як спосабы абрысоўкі герояў. Загразшая разам з седакамі панская брычка малюецца з дапамогай такіх гуморыстычных параўнаньняў: „Сядзяць, бедныя, як мурашкі на купіне сярод лужыны“ (37); „месяцца па гразі, як мухі па сьмятане, тупаюць вакол брычкі, бядуць, ахаюць, охкаюць“ (37). Портрэт аднаго з таварышоў Пятруся ў апавяданні „Кірмаш“—Каруся Апалота—акрэсьліваецца пры дапамозе ўсяго толькі двух гуморыстычных параўнаньняў: „У яго вочы былі ўжо як ў салавейчыка, а з губы нясло, як з бочкі“ (51). Выбаршчык з саюзу рускага народу („Андрэй выбаршчык“) рэагуе на лаянку яго арганізацыі так: „Выбаршчык усё слухаў ды вачамі моргаў, а потым, як усхопіцца, усё роўна як на шыла сеў“... (62). Ці аб кажуху старога Анісіма гаворыцца: „Латка чаплялася за латку, то як кастры аладак, то як кучкі

медзякоў“ (107). У апавяданьні „Старыя падрызьнікі“ гандляр лахмана-мі Шлёма Цырлік характарызуецца такім чынам: „як пачне енчыць, біць у грудзі, разводзіць рукамі, ківаць галавой і крычаць такім праразьлівым голасам, як-бы з яго з жывога здзіралі скуру“ (111); ці ў тым-жа самым апавяданьні крыўляньне Мікалая з падрызьнікамі перадава ў параўнаньнях: „ён, як вар’ят які, выскачыў на двор і давай круціцца... Ды гэтага мала: ён яшчэ стаў выбрыківаць нагамі, прысядаць і размахіваць падрызьнікамі, як крыльлем“ (117). Герой апавяданьня „Соцыяліст“, купляўшы ў стражніка проклямацыі, характарызуецца ў параўнаньнях: „я, як той дурань, узяў ды спытаў“ (124), „Як падышлі мы да канцылярыі прыстава, тут толькі схямануўся я, што папаўся, як лісіца ў саладуху“ (124). Можна падаць яшчэ цэлы шэраг прыкладаў¹⁾, але і адзначанья ў поўнай меры дакумантальна сьведчаць а спосабе пісьменьніка карыстацца гуморыстычнымі параўнаньнямі для адпаведнай характарыстыкі дзеючых асоб.

Прызвычаенасьць да гэтых параўнаньняў у пісьменьніка такая вялікая, што, апісваючы таго ці іншага героя, ён карыстаецца ў якасьці спосабаў характарыстыкі толькі гэтымі параўнаньнямі [апісаньне п’янага Янкі (31), Шлёмы Цырліка (111) ды інш.] і абмяжоўвае імі ўсю абрысоўку яго. Адзначанья параўнаньні ўжываюцца, як відаць з бліжэйшага разгляду іхнага зместу, галоўным чынам, у ролі носьбітаў гуморыстычных імкнённасьцяў аўтара. Звычайныя для параўнаньняў мастацкія мэты—ці тлумачэньні прадмету іх, ці стварэньне эмоцыянальна-поэтычнага вобразу для яго—тут у значнай меры пакрываюцца гуморыстычным бокам іх.

¹⁾ Гл. таксама ў апавяданьнях „Знайшлі“: „адна нага яго (Міколы) была ў драбінах, а другая выстаўлена на фасон пісталета“ (144); „Мікалай не варушыўся і ляжаў, як нябожчык“... (145); „п’яны ўсё роўна як сьвяты“ (146); „Эх, мілы ты мой друг! абмазаліся мы з табой вакруг і сядзім ў гнаі. як ў крэпасці“ (148); „Патаміліся абодва, як пеўні“; „Маўчалі і толькі цяжка саплі, як кавалёвыя мяхі“ (153). „Злавіў“: „Але толькі што стаў ён драмаць. як па яго сьпіне борзьдзенька прасунулася маленькая, чорная, жвавая жывёлка, усё роўна як там закраўся чарток і паказаў таў яго каласком“ (166—167); „Ня ўсьпеў ён як мае быць пачухаць нагу, як у яго засьвярбеў зразу і карк і бок, цяпер ужо шмат мацней, як-бы яго секанулі крапівою“ (167); „Каб на вас мор і ўпадкі!—сярдзіта бубніў пісар і варочаўся. як мянск на скаварадзе“ (169). „З днеўніка пана Жылака“: „Сабраўшыся, усё сядзелі моўчкам, як-бы бог зьмяшаў усім нам языкі, хоць мы і ня думалі строіць вежу на неба“ (177); „бог ня скрыўдзіў нашага Гладыша носам,—як шчыт, сядзіць ён на сваім месцы і закрывае сабою ўвесь твар“ (179). „Стараста“: „стараста падняў угару палец, уставіўся ў адно месца. як-бы абхопліваючы цялкам усю веліч свайго чына, сваёй уласьці, магутнасьці“ (180); „Рвануўшыся са ўсёй сілы, стараста адарваў крыло“; „Ганак быў высокі. і стараста. як клубок, пакаціўся аж пад кузьню“ (185). „Так і трэба ашуканцу“: „Сьпірыдон, прыцягнуўшы дзяругу, стаў шоргаць па ёй носам направа і налева, як шаруе сваёй дзюбай варона, седзячы на страсе“ (190); „У гэтага паніча нос! хоць бары ў прыёмы: такі нос, што і матыкі ня трэба асыпаць бульбу“ (194); „Сьпірыдон хадзіў з вугла ў вугал. У жываце было пуста. як у беднага гаспадара ў засеку вясноу, і моташна, як у каталажцы“ (198); „Хлеб скрыгаў у зубах (Сьпірыдона), як нямазанае кола“ (198). „Выбар старшыны“: „Старшына стаяў белы, як сьнег. Згорбіўся ў дзаве пагібелі. як сьвіны татка“ (201) і г. д.

Сапраўды ў такім параўнанні, як „гэтакі ён соцыяліст, як ты, прымерам, маёй кабыле дзядзька“, той тлумачальны момант, які выкрываецца пры ўважным параўнанні прадмету параўнання—ён такі соцыяліст—з яго вобразам—як маёй кабыле дзядзька.—амаль зусім затушоўваецца гуморыстычнасцю вобразу, на які і зьвяртаецца галоўная ўвага чытача; лёгкінае тлумачэнне прадмету (ён не соцыяліст) адыходзіць у яго ўспрыманні на другі плян.

Асабліва выразна гэты гуморыстычны момант высоўваецца на першае месца ў тых выпадках, калі вобраз мае мала рэальнага зместу, хоць гэта і шкодзіць тлумачальнаму моманту. Так, параўнанне, якое характарызуе Шлёму: „як пачне енчыць..., як-бы з яго з жывога зьдзіралі скуру“,—не дае відочнага тлумачэння, бо самы рэалізм вобразу аказваецца не эксперыментальным, а толькі выябраваным; застаецца толькі, якраз, гуморыстычны бок яго. Апрача таго, у гуморыстычных параўнаннях, якія зьяўляюцца, паводле сваёй пабудовы, параўнаннямі тлумачальнымі, бо ставяць тэму яго на першае месца, а вобраз—на другое, прадметы іх аказваюцца такімі ў лёгкім ды мастацкім сэнсе яснымі, што і не вымагаюць належных, патрэбных для іх тлумачэння вобразаў: соцыяліст спаў, соцыяліст сьвішча і храпе ды інш.

У паданых прыкладах параўнанняў гумар ствараецца параўнаннем прадметаў ці вобразаў, якія вельмі далёкія адзін ад аднаго і якіх часта амаль нельга злучыць між сабою. Сьмех і выклікаецца якраз тым, што параўноўваюцца вобразы мала сумяшчальныя ў звычайным уяўленьні чалавека: соцыяліст—сьвіньня, п'яны—сьвяты, пісар—мянёк на скаварадзе і г. д. Адыгрывае значную ролю ў сэнсе ўзмацненне сьмеху і тое, што самыя вобразы, скарыстаныя для параўнання, маюць гуморыстычны характар: як мая сьвіньня на пастах, як сьвіны татка ды інш.

Гэтую мастацкую мэту ўжываных параўнанняў, а менавіта—іх гумар падкрэсьлівае і сам аўтар у тэксьце сваіх апавяданняў. Іменна, калі адным з герояў было сказана першае з ліку паданых намі параўнанняў: гэтакі ён соцыяліст ды інш., дык, заўважае аўтар, „мужыкі зарагаталі“ (30).

Да такіх-жа гуморыстычных параўнанняў, як спосабаў характарызуючых, належаць такія, дзе пісьменьнік для выяўленьня іх вобразаў карыстаецца *панібрацкай таварыскай мовай*. Варта назваць імя ды прозьвішча пэўнай асобы, як усе ўяўляюць яго знаёмае аблічча: напр., „мала што людзі гавораць. Гавораць, што Малютава сьвіньня хоча запісацца ў саюз рускага народу, а Язэпаў вол ходзіць па вёсках ды на карты варожа,— зрэзаў Сёма Гілёрыка“ („Калодка пчол“, 14—15); у Мікалая „зубы так застукалі, усё роўна як Марцін Паліваны пробаваў на вялікдзень моц яйца, зьбіраючыся гуляць у біткі“ („Трывога“, 94); „здавалася, што вецер зазлаваўся, як той дзядзька Піліп, каторы, бачачы, што ён адзін толькі працуе ў хаце, а ўсе туляюцца ад работы, як сабакі ад мух, і што адзін ён нічога ня ўскурае,—плонуў, кінуў работу і лёг у халадок, сказаўшы: „Чорт-жа вас бяры“ („Недаступны“, 126—127); „Што

я (Нічыпар Касмык з апавяданьня „Злучыліся“) буду каго абгаварываць? Ці, як Сымон Очэп, буду хадзіць у воласьць жалабы пісаць?“ (148); „Нават такі чэрстві і шорсткі чалавек, як наш крамнік Довід Рэзгін, і той уздыхне і пачухае патыліцу ўсякі раз, калі хто ўспамяне імя нябожчыка“ (пана Жылкі) (172).

Такія параўнаньні, якіх вельмі не багата ў творах пісьменьніка, даючы ў вобразах мала канкрэтнага ды мастацкага матэрыялу, выклікаюць толькі ўсьмешку, якраз панібрацтвам і таварыскімі адносінамі мастака да чытача.

Ёсьць некалькі прыкладаў ужываньня гуморыстычных *параўнаньняў пашыраных*, або іначай, *эпічных*; у сваёй пабудове яны становяць сабой ці адзін шырокі ў выглядзе параўнаньня малюнак, які зусім засыціць яго прадмет, ці-ж даюць цэлы шэраг асобных параўнаньняў, аб'яднаных, усё-ткі, аднаю агульнаю тэмаю. Вось прыкладам:

„Паляшукі загаманілі на ўсе лады; тут былі ўсякія галасы: адзін трашчаў, як трашчотка, другі вырываўся рэзка, праразьліва, як жалезны клін, трэці вёў тонка, чацьверты хрыпеў, як люлька стараставага бацькі, пяты сыпаўся гарохам, шосты гуў чмялём, а ўсё гэта зьлівалася з басам якога-небудзь Данілы“ („Канурант“, 19).

„Чытаў я, ня помню калі і ня ведаю дзе, як лісіца ўхапіла курыцу. Вясёлая і давольная, падб'ягада яна да сваёй нары. Але нагнаў яе каршун і выхапіў яе дабытак. Гэтак сягонья здарылася і са мною: тое, што ўчора нагабляваў, сягонья спусьціў Тамашу—ды яшчэ і сваіх прылажыў пяць рублёў. Мне такі і не хацелася садзіцца—усё роўна, як чуў“ і г. д. („З днеўніка пана Жылкі“, 175).

У тых-жа самых мэтах гуморыстычнага характару аўтар ужывае і другія стылістычныя спосабы. Нават у такіх, параўнальна, „нэўтральных“ зьявах, як *эпітэты*, ён карыстаецца выразамі, маючымі ў сабе пэўную долю гумару. Звычайна гэты бок іх у большасьці выпадкаў выкрываецца і зусім ясна выяўляецца ў контэксьце мовы твору. Сам з сябе эпітэт, а таксама і тое разуменьне, якога ён датычыць, часта ня маюць гуморыстычных рысаў; яны выступаюць у сувязі з агульным зьместам цэлага выразу. Вось прыклады:

„Покі зьбіралася „законнае чысло“ людзей, каб сход мог мець сілу, паляшукі гулі“ („Кантракт“, 18); „Стараста браў сваю пячатку, трымаў яе над запаленым карчом або лучынаю, покі на ёй не нарастаў *здоровы слой куру*, і прыкладаў да бумагі“ (ib., 20); „Тут Міхалку... некалькі чалавек пхалі ззаду і такім парадкам *дамарослага пісара* цягнулі праз усю хату“ (ib., 20); „Дык што пісаць? Ось я табе зараз скажу,—і стараста пастараўся зрабіць *надта мудрую міну*; ён скрывіў на бок галаву, завярнуў вочы ў самы лоб, а аднаю рукой чухаў сківіцу“ (ib., 21); „Міхалка першым дзелам пасадыў *вялізную „варону“* на папер“ (ib., 21); (вураднік сядзельцу): „Ці падстаўляў ты калі хоць раз свой *барані лоб* пад пулю? Сядзіш сабе, паветра псуеш, ды лезеш яшчэ з *суконным*

рылам куды табе ня сьлед“ („Імяніны“, 26—27); „Вураднік, схапіўшы з талеркі салёны разьлезлы агурок, каторага старшыня пакалоў відэльцам на дзіркі, шырғануў ім у нос сядзельцу“ (ib., 27); „Карусь схапіў Пятруся за рукаў і павалок яго глядзець падсьвінка; Пятрусь пахваліў гэту маладую асобу“ („Кірмаш“, 51); „Раз зайшоў у „Порт-Артур“, то выйсьці адтуль ня так-та лёгка: ці мала там сустрэнеш добрых людзей? (ib., 57); „Цягнуў часамі Пятрусь песьню, лежачы на возе, *вугнівым, хрыпатым* голасам“ (ib., 52); „У Сьпірыдона ня было і ломанага грошыка“ („Так і трэба ашуканцу“, 190).

Як і ў папярэднім выпадку, эпітэты ў паданых прыкладах аўтар ужывае, галоўным чынам, каб надаць пэўнай рэчы ці асобэ такіх ўласьцівасьцяў, якія не адпавядаюць ці прэчаць яго стану наогул, ці толькі ў даны, той, што цяпер апісваецца, момант: мудрую міну, маладую асобу ды інш.; ці-ж гумар заключаецца ў гіпэрболічнасьці тых ўласьцівасьцяў, што надаюцца рэчы: здаровы слоў куру, вялізную „варону“ і г. д.; ці, нарэшце, узятыя пісьменьнікам эпітэты робяцца гуморыстычнымі, дзякуючы таму слоўнаму акружэньню, у якое яны пастаўлены: законнае чысло людзей, барані лоб, суконным рылам, салёны разьлезлы агурок, добрых людзей ды інш... Гуморыстычныя ўласьцівасьці пісьменьнік, як і раней, адзначае сам. Так, у апавяданьні „Контракт“, калі ён Міхалку, запрошанаму пісаць контракт, даў мянюшку „дамарослага пісара“, дык праз колькі радкоў ён уводзіць такую дзею: „Ці-ж гэта атрамант? Саладуха нейкая!—сказаў Міхалка. Хата затраслася ад сьмеху. Сьмяяліся не з таго, што сказаў Міхалка—*усім было сьмешна бачыць Міхалку пісарам*“ (21). Дзякуючы якраз гэтаму гумару, другія ўласьцівасьці гэтых эпітэтаў зусім не заўважаюцца чытачом.

З мэтай надаць свайму апавяданьню тую-ж самую гуморыстычную афарбоўку, а таксама каб узмацніць яе, пісьменьнік ужывае і другія стылістычныя спосабы. Можна адзначыць некалькі прыкладаў ужываньня гуморыстычных *мэтафор* і *гіпэрбол*. Гэтыя спосабы ўжывае пісьменьнік таксама як сродак, характарызуючы герояў твораў ці тыя абставіны, у якіх яны выступаюць.

Тыя *мэтафоры*, што ёсьць у творах Я. Коласа, малююць, галоўным чынам, колектыўнага героя яго твораў. Так, чаканьне імянін пісара аўтар перадае ў наступнай мэтафоры: „Яшчэ за месяц да пісаравых імянін усё панства м-ка В. знала, што пісар першага сеньябра імяніннік і *кожны местачковы пан даўно ўжо вастрыў зубы на гэтыя імяніны*“ („Імяніны“, 23); тыя-ж самыя асобы крыху далей характарызуюцца зноў пры дапамозе мэтафоры: „Усё местачковае панства зьбіралася кожны вечар у якога-небудзь з паноў, пілі гарэлку, гралі ў карты, *абівалі свае языкі аб косьці таго, хто ня ўмеў або не хацеў пападаць ім у тон і туляўся ад іх зборышч*“ (ib., 23). Ці ў апавяданьні „Выстагнаўся“ няўдача жыцьця героя перадаецца мэтафорычна: „Іван Кіслы гараваў усё сваё жыцьцё. Усё гора было ў тым, што ў *гэтага гора было яшчэ*

сваё гора: заўсёды выпадала так, што беднаму Івану ніколі не ўдавалася выплакацца, выгаравацца“... „Цягнулася яна з даўных-даўных часоў, з тых часоў, калі Івана яшчэ трудна было адлічыць ад Мар’і, іначай сказаўшы, калі Іван яшчэ пехатой хадзіў пал стол“ (155). Гумар паданых мэтафорычных сказаў у тым, што для іх ужываюцца спэцыфічныя словы, якія ў адпаведным слоўным акружэньні ствараюць гуморыстычнае ўражаньне: вастрэў зубы, абівалі свае языкі, пехатой хадзіў пад стол і г. д.

Гіпэрбалічныя выразы належаць пераважна да апісаньняў знадворных абставін. Самі з сябе гіпэрболы, як спосабы слоўнага выражэньня, якія выходзяць з межаў нормы жыцьцёвых абставін, маюць у сабе даныя, каб выклікаць надмерныя эмоцыі, між іншым, і сьмех. Ёхнае мастацкае прызначэньне відаць асабліва ясна, калі яны падтрымліваюць ці-ж то ўзмацняюць тую агульную эмоцыянальную атмасфэру, якой насычаны той ці іншы твор. У апавяданьнях Я. Коласа яны зьяўляюцца працягам таго гуморыстычнага рэчытатыву, які праходзіць праз іх спачатку да канца. Малюючы абставіны ў апавяданьні „Калодка пчол“—з гэтага і пачынаецца апавяданьне,—аўтар ужывае гіпэрболу: „У гутарцы так надымілі люлькамі, што і галоў іх ня было відаць“ (14); яна ўводзіцца ў апавяданьне з самага пачатку яго і да пэўнай меры ўжо стварае ў чытача ўражаньне, што далейшы зьмест апавяданьня будзе мець нясур’ёзны характар. Тая самая гіпэрбола паўтараецца ў такіх-жа самых умовах і ў апавяданьні „Контракт“: „Захрыпелі цыбукі, застукалі люлькі аб тоўстыя кіпці, а ў хаце падняўся такі дым, што ня можна было пазнаць трэцяга чалавека, хоць яго нос і можна было абмацаць рукою“ (18). Ці-ж пры апісаньні шынкі „Порт-Артур“ („Кірмаш“) ужываецца такая-ж самая гіпэрбола: „Гэта хатка заўсягды была паўнютка людзей, там стаяў такі шум, крык і гоман, што аж глушыла“ (52).

Пэўныя рысы мэтафорычнасьці ды гіпэрбалічнасьці ёсьць у тым стылістычным спосабе, якім аўтар асабліва шырака карыстаецца з тых-жа самых мэтаў гуморыстычнага характару; гэта—спосаб ужываньня ў апавяданьні вялікай колькасьці лаянак, а таксама шэраг прыгавораў, прыказак ды спэцыфічных выказаў. Зьявы гэтага парадку насычаюць твор спачатку і да канца; з прычыны гэтага, гуморыстычная стыхія ў іх не замірае ні наводную хвіліну. З свайго зьместу ды формы яны вельмі рознастайныя.

Калі разглядаць іх па прыметах тэматычнага характару, дык, перш за ўсё, трэба адзначыць лаянкі, дзе фігуруе ў тым ці іншым выглядзе „чорт“. Прыкладаў такіх надта многа, і яны рознастайныя.

Вось яны:

„Міхась, як яго хто падбіў, узяў і заўкаваў на ўвесь лес: чэрці, трасца вашай галаве, куды ідзеце!“ („Чорт“, 11); Міхалка „бярэцца за гарачую шклянку і тут-жа борзьдзенька адрывае ад яе апечаную руку... Гарбата, як-бы яе чэрці тайхануць, разьліваецца па стале і на порткі Міхалку“

(„Дзеравеншчына“, 31), „Няхай-бы былі сабе дзірачкі ў галаве, але на чорта яшчэ гэтыя храсткі?“ (ib., 32); „Усякі ведае, што „тэм-латадэм“ чорт яго знае, што азначае“ („На начлезе“, 98); „Нейкая сіла не давала людзям спаць... як чуць толькі задрэмлеш, зараз-жа з-пад цябе ляціць к чортавай матары вобраць, шапка, люлька“... (ib., 103); „Ад доўгіх часаў свайго жыцця кажух зусім сашмуляўся, выліняў, і сам чорт не сказаў-бы, ці гэты кажух быў белы, ці чырвоны“ („Кажух старога Анісіма“, 106)¹⁾.

Як відаць з паданых прыкладаў, большасць гэтых лаянак становіць сабой у сынтаксычным стасунку клічныя ці пыталныя сказы, з якімі і зьвяртаецца ці сам аўтар, ці героі яго твораў. Такім чынам, у гэтым стасунку, адзначаныя выразы падтрымліваюць стыхію эмоцыянальнай афарбоўкі апавяданняў. У лёгкім сэнсе такога роду выразы, калі ў іх ёсць „чорт“, даюць крайнюю вышэйшую ступень дасягнення, за якім няма ўжо межаў. Гэта павялічвае эмоцыянальную напружанасць да высокай ступені. Самы гумар у гэтых эмоцыянальных выразках ёсць якраз, у слове „чорт“ і далучаных да яго слоў, якія у звычайнай гаворцы зьяўляюцца лаянкай і сьведчаць аб высокай ступені душэўшага напружання з боку таго, хто гэтак гаворыць.

Ёсць і другія віды лаянак, у якіх на месца чорта зьяўляюцца іншыя спэцыфічныя слоўцы, яму эквівалентныя. Ён таксама шмат і яны таксама рознастайныя. Адны з лаянак належаць да такіх, якія ў мове ўжо зазвычайна існуюць. Гэта наступныя выпадкі:

„Дык вот ён які чорт!—гаварыў Міхась:—*ах ты халера!*“ („Чорт“, 12); „Чаго ты прывязаўся, як смала? Цьфу! Згінь, прападзі, *нячыстая сіла!*“ (ib., 13); „Што ты робіш, *каб ты згарэў*, каб ты?!—кінуўся на Гілёрыка Сёмка“... („Калодка пчол“, 15). „*А ліха-ж яго матары!*—крыкнуў Сёмка, зірнуўшы ў вулей;—от падвёў, *гад, каб яму живою падвяло!* Нічога, брат, няма ў вульлі! Пусты! *А бадай яму пуста было жыць!*“ (ib., 17); „*Бадай ты згарэў!*..“ лаяўся стараста на няўмеку Міхалку—пісара („Контракт“, 22); „Самаю высшаю хвалою для сядзельца было тое, як яго сябрукі скажуць: *А ліха-ж яго матары!*“ Або: „*А бадай ты спруцянеў!*“ („Імяніны“, 23); „Дак ты, *гад*, унь якая птушка! Адкрыта про-

¹⁾ „Пашоў ты к чортавай *шчыцы*, гіцаль!“ „Думаў зрабіць, як чалавеку, а цяпер—вось табе гула асмаленая!—злосна сказаў Сьцяпан і сунуў пляменьніку ў нос хвігу“ („Старыя падрызьнікі“. 118); „Пісар разьдзеўся і лёг у пасыдзь, згайдануўшыся разоў пару.—Хораша, *чорт вазьмі!*—сказаў пісар, пацягаючыся, і прыемнае пачуваньне агульнага здаволення ахапіла ўсё яго цела“ („Злавіў“, 166); „Ты ведаеш, Оля, качаюся гадзін дзеве, ніяк не засну... А цяпер я нешта злавіў, і *чорт яго ведае што*“ (ib., 170); „Мне такі і не хацелася садзіцца—усё роўна, як чуў. Але *нагналі чэрці гэту акулу*“ (З днеўніка пана Жылка“, 175); „Кажуць, калі шанцуе ў карты, то не шанцуе ў любощах. *Чорт іх бяры з любощах!*“ (ib., 178); „Ну, куды-ж тут гнацца?“ Яшчэ падумаюць *чорт ведае што*... („Так і трэба ашуканцу“, 192); „Сьпірыдон, вярніся! Дык не паслухаў-жа! Ну, і *чорт цябе бяры!*—угнявіўся Сьпірыдон на сябе самога“ (ib., 196—177); „*На чорта мне твая булбатка?*“ (ib., 198) ды інш.

клямацьці разносіш,—лаяўся прыстаў на „соцыяліста“ („Сацыяліст“, 124); „А, пся маць яго, злодзей!“ („Недаступны“, 129); „Я ў цябе, пся кроў твая, пытаюся...“ (ib., 132); „Цьфу! каб ты згарэў!—плюнуў стараста“... (ib., 133); „Мікіта, пусьці, каб ты кроўю пусьціў, гад печаны!“ („Стараста“, 185); „А каб цябе халера!—у вялікім гневе крыкнуў Сьпірыдон і са ўсяго размаху сьвіснуў палкаю па сьвінячай сьпіне“ („Так і трэба ашуканцу“, 192); „Цьфу, гад печаны! Выдумаў!“ (ib., 198).

Апрача таго, у апавяданьнях Я. Коласа ёсьць і такія выразы, што зьяўляюцца індывідуальнай выдумкай таго ці іншага героя, прыстасаванай толькі да пэўнага данага выпадку. Вось прыклады:

„Вось як трэсну табе ў вуха, то ня так зашуміць“ („Калодка пчол“, 15); „Дзядзька!—гукнуў Грышка:—перакінь мне закурыць. „Дзядзька“ азірнуў Грышку і сказаў:—Пакуры, браце, у сабакі!—Рыбак—дурак! У рыбака голяы бака!—адказаў яму на гэта Грышка—Аа-а! Гэта-ж, здаецца, той самы, што пакраў яйца з-пад сучкі?—гукнуў з таго берагу рыбак... Што брэша з-пад анучкі“ („У старых дубоў“, 26); „Каб табе калом вочы пасталі, абармот ты! Ёдзі, ёдзі, бо зацкую сабакамі“ („Старыя падрызьнікі“, 115); „П'яніца ты, лодыр! дурацьць твая, гарэлка ўплішчыла цябе сюды!..—пачала адчытваць Арцёма Грыпіна“ („Недаступны“, 130); „Ї сыты-ж ты, ліха твайму ліху, проста, як мянёк!—казаў Нічыпар, абнімаючы мяшок“, („Знайшлі“, 148); „Ах, каб на вас бог халеру напусьціў!—лаяўся пісар... Каб на вас мор і ўпадкі!—сярдзіта бубніў пісар“ („Злавіў“, 169); „Прарваўся ў канцы Мікіта:—Жабіч ты! Ты думаеш, калі ты стараста, то ты ў мяне вялікая цаца? Пляваць я на цябе хачу, начхаць табе на голаву! Хрушч ты рыжы, жабіны начойкі, падла сьмярдзючая, абармот, п'яніца! Акцызьнік ты, вась што!“ („Стараста“, 184).

Мастацкія мэты, дзеля якіх аўтар ужывае ў сваіх апавяданьнях лаянкі, неаднолькавыя. У большасьці выпадкаў лаянкі ўжываюцца, як слоўныя выразы эмоцый гневу; гэта часамі падкрэсьліваецца і самым аўтарам у заўвагах яго, якія справаджаюць лаянку; так у паданых прыкладах ёсьць рэплікі самога аўтара, што выразна зазначаюць характар іх эмоцыянальных настройў, якія знаходзяць свой выраз у лаянках: пачала адчытваць Арцёма Грыпіна, плюнуў стараста, лаяўся пісар, сярдыта бубніў пісар, прарваўся ў канцы Мікіта і г. д. Часамі-ж, калі такіх аўтарскіх заўваг няма, дык характар эмоцый, у прыватнасьці, выяўленьне гневу, зусім ясна відаць з кантэксту мовы апавяданьня.

Тыя-ж самыя словы часамі ўжываюцца для выяўленьня зусім процілежных адчуваньняў, а менавіта: яны зьяўляюцца, як вынік добрадушнага настрою. Так, словы Нічыпара: „Ї сыты-ж ты, ліха твайму ліху“ („Знайшлі“, 148) гаворацца ў часе абнімаў ды пацалункаў („Нічыпар цяжэй налёг на мяшок, абняў і стаў яго цалаваць“). Ці для сядзельца, што толькі што было зазначана, такія выразы, як: „А ліха-ж яго матары!“ ды інш. былі за самую высокую пахвалу. Але іх агульная

мастацкая мэта тая-ж самая, што і папярэдніх спосабаў стылю, г. зн. гуморыстычная. Зноў гэта зазначае і сам аўтар. У дыялёгу Грышкі ды рыбака („У старых дубох“) ёсьць аўтарскія заўвагі наконт таго, што гэта сварка між героямі мае гуморыстычны характар; пасля лаянкі рыбака аўтар кажа: „Ня сьцяміўшы насьмешкі Грышкі, не знайшоў нічога сказаць“...; у той-жа час і „рыбак рагатаў“... (26).

Да ліку тых-жа самых лаянак належаць і асобныя спэцыфічныя слоўцы, якія таксама, як і ў папярэднім выпадку, ужываюцца ці для таго, каб выявіць розныя эмоцыі героя або аўтара, ці выкарыстоўваюцца для апісаньня рознастайных дзеяў ды станаў дзеючых асоб і наогул для характарыстыкі іх. І ў тым і ў другім выпадку іхныя мастацкія функцыі зусім аднолькавыя. Яны ўжываюцца аўтарам з тых-жа самых мэтаў гуморыстычнага характару, бо кожнае такое слова сваёю нязвычайнасьцю, якая выдзяляе яго з другіх слоўных выразаў, ды спэцыфічнасьцю сваёй гукавой прыроды выклікаюць недаўменную ўсьмешку чытача. Да першых належаць наступныя прыклады: „Назавеш ты Міхася сабакаю, лайдаком, калі пачуеш ад каго, што я табе кепска мысьлю“ („Чорт“, 9); „Чаго глядзеў?—накінуўся на Андрэя п'яны Антось:—ды я-б ім нюхайкі параскарваў-бы“ („Андрэй выбаршчык“, 61); „Чаго ты тут, шыбельнік?—спытаў брат і крэпка пацягнуў Міхалку за вуха“ („Дзэравеншчына“, 35—36); „Міхалка думаў, што ўжо яму будзе цяпер канец—так крэпка лупіў яго брат (ib., 38); „А гэтыя тоўстыя вязы... пад каторымі не адзін раз даваў ён *храпунца* ў гарачыя летнія дні“ („Старыя падрызьнікі“, 111); „Сьцяпан кінуў на Шлёму такі погляд, як бы хацеў сказаць:—*Шалудзька ты!* Ось, як купляюць людзі!“ (ib., 112); „Мікіта зусім *збіўся з панталыку* і ўжо з распачы сказаў:—Ты наша начальства.“ („Стараста“, 181). Да другіх: „Зайшлі яны (Міхась і Ёван) да цёткі Хрумы і *трынкнулі* што называецца“ (г. зн.—выпілі) („Чорт“, 9); „Як хмель пачынаў туманіць яго лахматую галаву, тады ён быў *штукар* на ўсе рукі“ (ib., 10); „Пры баку ў яго (вурадніка) цялёпаецца *трапло* шабля“ („Соцкі падвёў“, 29); „Перш-на-перш *трэснуў* ён кулаком фурману ў сьпіну“ („У балоце“, 37); „Былі і такія, каторыя нічога ня куплялі і не прадавалі і прышлі так сабе, *на раздабыткі*“. Прыдзе сабе ў краму, патупае, патупае, а як дзе што кепска ляжыць, то і запусьціць ляшча“ (г. зн. краў) („Кірмаш“, 50); „Каму пападаўся кубак, каму мыла, каму іншая рэч, а каму, як кажуць добрыя людзі, *гула асмаленая*“ (ib., 50); „Аддасьць краўцу, то такія *выфастрыіце* нагавіцы або сьвітку, што пярвейшая ў сяле красуня будзе млець па Мікалаю“ („Старыя падрызьнікі“, 116); „Шлёма, падняўшы лапсардак, задаў такога *лататы*, што пыл курэў з-пад ног“ (ib., 118); „Па тым, як нясьлі яго ногі, людзі сьвядомыя адразу пазналі-б, што дзядзька Арцём крыху *хлясануў*“ (г. зн.—выпіў) („Недаступны“, 127); „карчомкі з вывескамі „Піво“, дзе затрымоўваліся сялянскія хурманкі, каб... у апошні раз папрашчацца з горадам, *хлабыснуўшы* на дарогу шклянку піва“ („Знайшлі“, 144—145); „Мікалаю

конік, ня чуючы над сабою цвёрдай гаспадарскай рукі, пачынаў патрошкі *лайдачыць*“ (ib., 145); „Мікалай ня ведаў, што... ёсьць яшчэ ня горш яго *дэубануўшы* Нічыпар Касмык“ (ib., 146); „І дурню было ясна, што гаспадар гэтага носа дужа змагаўся з п’янствам... *галялюшчыў*—і толькі“ („Так і трэба ашуканцу“, 188).

Нарэшце, у якасьці спосабаў гуморыстычнага стылю аўтар ужывае часамі прыказкі, прымоўкі ды прыгаворкі, уласьцівыя беларускай мове. Побач з імі, ён ужывае і такія, што створаны ім самім, на ўзор папярэдніх. Мэты іх скарыстаньня тыя-ж самыя, што і спэцыфічных выразаў. Іх гукавы ды сэнсавы зьмест часта маюць у сабе прыметы гуморыстычнага характару, а Я. Колас звычайна і ўжывае падобныя выразы.

Да агульна ўжываных прыказак належаць наступныя: „*Забі мяне пярун* ¹⁾), во тут... калі я ня люблю цябе“ („Чорт“, 9); „Не брат, ня *трэба спаць у шапку*“ („Калодка пчол“, 14); „Гэта ўсё такія рэчы, каторых паляшукі ня ўжывалі з тых часоў, як *пайстаў сьвет божы*“ („Контракт“, 20); „*Дзе чубы трашчаць, там і пэйсы ляцяць*“ („У балоце“, 40); „Пусьці сьвіньню пад стол, то яна захоча на стол“ (ib., 40); „Да што вы ведаеце, *з носа ды ў рот*“ (ib., 40); „Так, брат: у іх на *языку мядок, а на сэрцы лядок*“ („Андрэй выбаршчык“, 59); „Гэта выйдзе ні больш і ні менш, як *страляньне вараным гарохам у цалянную сьцяну*“ („Бунт“, 51); „*І хто ў лесе ня злодзей, той у дому не гаспадар*“ („Малады дубок“, 60); „Андрэй кіраваўся прыказкаю: *Не бяры чужога і ня бойся нікога*“ (ib., 60); „*Галоднай куме, кажуць, хлеб на вуме*“ („Соцыяліст“, 123); „Мікалай і ў *вус сабе ня дуў*, бо нічога ня чуў“ („Знайшы“, 146); „Але калі ўжо *шанцуе, то і ў лапцях танцуе*“ („Так і трэба ашуканцу“, 187); „Гэта дурань казаў, што *добры пачатак—палавіна справы*“ (ib., 196); „Каб Сьпірыдон быў профэсарам, то ён вучыў-бы, усім казаў-бы: *Калі ідзеш на каханьне, а табе сьвіньня на спатканьне,—вярніся і сядзі дома*“ (ib., 196); „Ані прыступу (да Кацярыны Паўлаўны). *На казе не пад’едзеш*“ (ib., 197).

Цікава адзначыць, што некаторыя прыказкі ды прыгаворкі ўваходзяць у склад параўнаньняў, надаючы гуморыстычнае адценьне ці сваім зьместам, ці ствараючы яго ненатуральным злучэньнем вобразу параўнаньня з яго тэмай. Прыклады:

„Чаго ты прывязаўся, як *смала*“ („Чорт“, 13); „Нос аказаўся на сваім месцы, як *салдат на часох*“ („Імяніны“, 27); „Папаўся, як *у нерат*“ („У балоце“, 38); „Чаго ты ўтаропіўся, як *воўк на парасе?*“ („Дзеравеншчына“, 31); „Той уляпаў сваё, як *сьвіньня ў гарох*“ („Так і трэба ашуканцу“, 198) ды інш.

Да такіх выразаў нахталт прыказак і г. д., якія складаў сам аўтар, трэба залічыць: „Ну, і пісар-жа з цябе!—накінуўся стараста на Міхалку: „пісаў, пісаў пісака, да не разьбярэ і сабака“ („Контркт“, 22); „Сьвіньня

¹⁾ Мабыць, адпавядае расійскай прыказцы: Порази меня бог.

хрумстала іх (жалуды) бяз усякай жаласьці. На тое-ж яна і сьвіньня даруй, божа, грэх“ („Зло не заўсёды зло“, 14); „Купіў ня купіў, а патаргаваць можна“, разважаў Мікалаеў конь“ („Знайшлі“, 145); „Язык век па балоце скача і ня гразьнее ды і яшчэ і ў Кіеў у карчму завядзе“ (ib., 152); „Няхай будзе так лёгка табе зямля, як была цяжка твая ігроцкая доля!“ („З днеўніка пана Жылка“, 174).

Як відаць з усяго паданага ілюстрацыйнага матэрыялу, у большасьці выпадкаў аўтар карыстаецца рознымі спосабамі гуморыстычнай мовы пры абрысоўцы дзеючых асоб. Гэта акалічнасьць зусім зразумелая, калі прыняць пад увагу, што істота жывая, рухомая, дынамічная дае значна больш падстаў для вынайдзеньня спосабу гуморыстычных, чым рэч нярухомая, статуарная. Таму пры апісаньні абставін ён у больш рэдкіх выпадках ужывае гуморыстычныя выразы, бо тут няма такой прасторы для іх ужываньня ды разьвіцьця. Ужываючы, аднак, іх у гэтай галіне, аўтар асабліва ахвотна карыстаецца імі, якраз, тады, калі малюе адухоўленую прыроду, г. з. зноў жывую і дынамічную.

Канечна трэба яшчэ зрабіць заўвагу наконт аднаго мастацкага спосабу аўтара, які таксама мае ў сабе рысы гуморыстычнага характару, гэта—асабісты ўдзел аўтара ў апавяданьні. Наогул кажучы, яго *лірычны спосаб выяўленьня* мае параўнальна нязначнае ўжываньне ў яго творчасці як гуморыстычнай, так і сур'эзнай. Стылістычна гэты спосаб аформляецца пры дапамозе розных слоўных сродкаў, якія служаць у мове для яго выражэньня.

Перш за ўсё, лірычныя адхіленьні зьяўляюцца найбольш відавочнымі выяўнікамі гэтага спосабу. Яны сустракаюцца ў двух апавяданьнях: „Знайшлі“ ды „З днеўніка пана Жылка“ і маюць гуморыстычны характар. Сур'эзны тон аўтара, якім ён апавядае ў тым і тым выпадку, зусім не адпавядае значнасьці тых рэчаў, што становяць тэму яго адхіленьняў.

У першым апавяданьні, разумеючы сур'эзнасьць ды і нават паважнасьць тэй рэчы, пра якую ідзе гутарка, ён пачынае сваё адхіленьне такім чынам: „Я не магу ня ўспомніць пры гэтым майго друга, пісара, каторы першы, можна сказаць, зьвярнуў увагу на *капялюш* як сьледзе быць“ („Знайшлі“, 149). Гэта той капялюш стары, выкінуты, занесены, як сьмецьце, ветрам на поле, які ў хуткім часе зрабіўся прадметам спрэчкі двух п'яных герояў—Мікалая ды Нічыпара. Пачаўшы сваё апавяданьне так паважна, аўтар далей аддае слова свайму сябру, пісару, які гаворыць прамову з патосам, уласьцівым прамойцам. Ён адзначае сьпяраша яго цяжкае становішча цяпер: „Капялюш! ляжыш ты, цяпер тут адзін, і топчуць цябе тут людзкія ногі. Цябе даўно забылі і кінулі аднаго, аднаго на зьдзек цэлага сьвету. Пячэ цябе сонца, дажджы паліваюць, топчуць у гразь, нагой падкідаюць“ і г. д. (ib., 149—150). Каб павялічыць гумар шляхам контрасту, прамойца зьвяртаецца потым да ўспамінаў аб мінулым гэтага капялюша, лепшым, як яго сучаснае.

„А былі-ж і ў цябе сьветлыя часы, вясёлыя дні, і табе, сіраціна, сьвяцілі агні. Навенькім вышаў ты з майстравых рук дзе-небудзь у Лодзі або і ў Варшаве, і цябе не насілі ні Янук, ні Пятрук, а пан які важны, і быў ты ў славе!! (ib., 150).

Каб павялічыць той-жа самы контраст між тонам прамовы адхіленьня ды тэй рэчай, што апісваецца, з мэтай узмоцніць сілу гумору, аўтар прымушае свайго сябра пісара перажыць стан пэўнага хваляваньня ды ўнутранай напружнасьці; ён заўважае, што яго сябра, вымаўляючы першую частку слова аб горкім лёсе выкінутага капялюша, нават заплакаў: „вочы яго былі мокрыя ад сьлёз“ (150).

У другім апавяданьні адхіленьне аўтара мае такі-ж самы характар ды і форму, што і ў папярэднім выпадку. Прадметам апавяданьня зьяўляецца валацуга, гулец у карты і п'яніца Жылка, тымчасам у лірычным апавяданьні аўтара, прысьвечаным гэтаму герою, той-жа самы сур'ёзны ды паважны тон, які мала адпавядае характару гэтай асобы. „Я так патрэсены яго сьмерцю, што мой язык ня можа сказаць і ценю таго, што выяўляў сабою нябожчык“ („З днеўніка пана Жылка“, 173). Далей зноў, які ў першым выпадку, ён спасылаецца на „нашага прамоўцу“ Антося Гладыша і дае яму магчымасьць сказаць апошнюю памінальную прамову аб героі. Уся прамова, паданая раней у разьдзеле тэматыкі, пабудована зноў, на процістаўленьнях: „гэта быў няўтомны баец за „зялёным сталом“, ён аддаваўся картам усёй душою, няхай будзе так лёгка табе зямля, як была цяжка твая ігроцкая доля“... ды інш. падкрэсленыя намі выразы па сэнсу знаходзяцца ў стане контрастаў і, дзякуючы гэтаму, ствараюць гуморыстычнае ўражаньне.

З другіх сродкаў для выяўленьня свайго лірызму аўтар карыстаецца пераважна, пытаньнямі ды клічнікамі, якія ўжываюцца ад яго асобы ў апавяданьні. З іх варты асаблівае ўвагі тыя зьявы гэтага характару, якія, сьведчачы аб асабістым удзеле аўтара ў тэй дзеі, што ён апісвае, у той-жа час ужываюцца, галоўным чынам, для мэтай кампазыцыйнага характару; яны зьяўляюцца лёгчай сувязьцю паміж асобнымі часьцінамі твору, іх апавядальніцкім імпульсам, пры дапамозе якога аўтар атрымлівае магчымасьць з большай лёгкасьцю пераходзіць ад выяўленьня аднаго моманту дзеі да другога.

Так, у апавяданьні „Імяніны“ ў апісаньні бойкі між вураднікам ды сядзельцам манаполькі ёсьць два моманты: першы—вураднік кідае ў сядзельца гурок, а той перакульвае на яго талерку з капустай; другі—вураднік ўскаквае з-за стала і пачынаецца бойка. У выяўленьні гэтых розных паводле зьместу двух момантаў п'янай калатнечы аўтар і ўстаўляе ад сябе пытаньне: „ці-ж можна было сьцярапець гэтакі сорам“? (27), які зьвязвае іх у адну дзею ды мотывуе паводзіны вурадніка, не сьцярапеўшага абразы пасьля талеркі з капустай і скочыўшага з-за стала біцца.

Ці ў апавяданьні „У балоце“ ў ролі такіх рухальнікаў апавяданьня ставяцца клічныя сказы, якімі абменьваюцца між сабой яго героі. Яны

напаўняюць сабою ўсё апавяданьне і надаюць яму большую дынамічнасьць. На кожным кроку чуваць такія словы: „Пхайце ў зад! Рразам! Пойдзем, паложам! Бярэмся! Хлопцы, адвернем наўперад каляску! Ну, жыва! Ну, рразам! Пхайце, хлопцы... Но! но! но!“ ды інш (38—41). У той-жа час яны палягчаюць аўтару пераход ад адной дзеі да другой.

У другіх выпадках пытаньні, якімі карыстаецца аўтар, выконваюць задачы гуморыстычнага характару. У апавяданьні „Выстагнаўся“ аўтар, узяўшы сур’ёзны тон і напружна выражаючы спачуцьцё Ёвану ды яго несамавітаму становішчу, у душы сьмяецца з яго, выклікаючы такія самыя настроі і ў чытача. Ён ставіць шэраг пытаньняў, з якімі зьвяртаецца, да чытача ці проста нямеведама да каго: „Дзе тая праўда на сьвеце? Чаму Антось, як пачне плакаць, то кінецца на сьпіну аб зямлю і барабаніць нагамі так, што яму можа пазайздросьціць найпершы барабаншчык. Вазьмі-ж ты, выйдзі, Ёван, на вуліцу, завядзецца з кім біцца—што-ж гэта за чалавек, калі ні разу не пабіўся. Наб’юць, накрыўдзяць Ёвана. Што-ж бы вы, добрыя людзі, рабілі, каб вы самі былі Ёванамі? Вы-б заплакалі, і ўсякі-б заплакаў. А чаму ня плакаць Ёвану? Але няхай папрабуе заплакаць: засьмяюць, заклуюць ды ўпрыдачу горш наштурхаюць“ (156). Самі па сабе, як відаць, пытаньні маюць сур’ёзны характар, але ў акружэньні думак, якія расказваюць аб немагчымасьці герою „выплакацца“, яны набываюць гуморыстычны характар, надаючы і ўсёй вынятцы з апавяданьня такія-ж самы характар.

Такі самы характар пыталыя сказы аўтара маюць і ў апавяданьні „Так і трэба ашуканцу“. Пасьля тых незадач, якіх нацярпеўся герой, гуляючы па вуліцах гораду, хаця ён увесь час марыў аб надзвычайным посьпеху (няўдалыя заляцаньні за паненкамі, няпрыемныя спатканьні са сьвіньнёй, кпіны вясковых дзяўчат з яго носу), аўтар ставіць шэраг пытаньняў: „да чаго прыраўняць гэты дзень? Ён падобны да цэлага веку чалавечага. Хто з нас, браты мае, стоячы на парозе сваёй вясны, не парываўся ўвесь, аддаўшыся ў абладу сьветлым марам, у невядомую даль? Ці ня гэтак і Сьпірыдон зачынаў сягонешні дзень. Ці ня імчаўся і ён, як той вол, туды, куды цягнуў яго сьверб носу?“ і г. д. (195). Ставячы такія пытаньні, мастак хацеў павялічыць контраст між надзеямі героя, уласцьвімі, як сьведчыць лірычнае адхіленьне, усім наогул людзям у іх маладосьці, і сапраўдным становішчам яго—тымі незадачамі, якія нечакана для яго зваліліся на яго галаву. Герой такім чынам апынуўся ў сьмешным становішчы, а гэта і зьяўлялася галоўнай мастацкай мэтай аўтара ў даным апавяданьні.

Працяг будзе

ЛЯ ВЫТОКАЎ МАСТАЦКАЙ ПРОЗЫ ЯКУБА КОЛАСА¹⁾

А. Вазьнясенскі

Дагэтуль мы разглядалі тыя зьявы стылю, што ствараюць гуморыстычную стыхію ў апавяданьнях Я. Коласа. Цяпер мы павінны разгледзець мову яго ўжо незалежна ад гуморыстычнай стылізацыі, выўчыць яго мастацкую мову, якую ён ужывае наогул, як звычайную і літаратурную мову. Гэты сур'ёзны (не гуморыстычны) стыль аднолькава ўласьцівы як апавяданьням комічным, так і сур'ёзным. Мы разгледзім яго зноў у сувязі з асноўнымі часьцінамі яго тэматыкі—з дзеючымі асобамі яго апавяданьняў і з тымі абставінамі, што іх акружаюць.

Усе стылістычныя зьявы ў мове пісьменьніка, з пункту погляду іхнай прыроды ды ўласьцівасьцяў, распадаюцца на дзьве вялікія групы: адны з іх даюць рэальнае, навочнае, плястычнае выяўленьне, а другія—псыхолёгічнае, эмоцыянальнае. У межах гэтых двух шэрагаў маецца некалькі больш прыватных пачленаваньняў, у залежнасьці ад таго, якую мастацкую ролю выконваюць пэўныя моўныя прыналежнасьці. Стыль першага шэрагу ўжывае аўтар звычайна ў тых выпадках, калі ён малюе знадворны выгляд герояў ці рэчаў, калі дае іхныя знадворныя партрэты. Мовай-жа другой катэгорыі ён пераважна карыстаецца пры выяўленьні ўнутраных бакоў вакольных рэчаў, зьяў ды жывых істот, іх псыхолёгічнага руху. Пры гэтым больш падрабязны пісьменьнік у другім выпадку і менш—у першым. Адпаведна з гэтым і колькасьць паасобных стылістычных прыналежнасьцяў большая пры абрысоўцы ўнутраных перажываньняў і меншая ў выяўленьнях знадворных станаў.

У сваіх апісаньнях *знадворнага аблічча дзеючых асоб* ці *іх дзеяньняў* аўтар ужывае звычайна зрокавыя *эпітэты*. Ён паказвае пераважна звычайныя, якія перш за ўсё кідаюцца ў вочы, прыметы таго героя, якога ён апісвае, адзначаючы сваімі *эпітэтамі* ці *форму* пэўнай часьці цела чалавека (круглыя вочкі), ці яго ўсяго (худы, высокі Андрэй), ці *колэр* тэй або іншай прыналежнасьці чалавечага арганізму (рыжыя вусы). Для абазначэньня, якраз, гэтых звычайных прымет дзеючай асобы пісьменьнік карыстаецца такімі-ж самымі звычайнымі зрокавымі *эпітэтамі*,

¹⁾ Гл. „Полымя“ № 1.

ня ўжываючы зусім вытворных ды штучных. Яго эпітэты такія-ж простыя, якія простыя тыя прыметы, што хоча адзначыць аўтар, апісваючы таго ці іншага героя. Пры абазначэньні агульнага аблічча героя аўтар ці зазначае яго прыблізна ўзрост (стары Пятрусь, маладая Галда), ці-ж азначае яго такімі эпітэтамі, як—высокі, гарбаты ды інш.

У некаторых выпадках, ужываючы зрокавыя эпітэты, аўтар не здавальняецца толькі імі; ён тут-жа канкрэтызуе тыя прыметы, што маюцца ў іх. Так, зазначаючы тое, што вусы Сьпірыдона („Так і трэба ашуканцу“) былі *сьветлымі*, аўтар тут-жа дадае: пад колер сьмятаны (188). Гэта сьведчыць, што прымета зрокавасьці, плястычнасьці ў разгляданых эпітэтах не аднолькавай якасьці; у адных выпадках гэтыя прыметы больш выразныя і пэўныя, асабліва ў тых эпітэтах, што абазначаюць афарбоўку ці колер тых або іншых рэчаў (рыжы, чорны ды інш.), тымчасам як у другіх яны больш адносныя ды ўмоўныя (стары, высокі і г. д.).

Што да тых аб'ектаў, якіх аўтар справаджае эпітэтамі, дык гэта—ці цэльная постаць героя, ці-ж галоўныя яе часьціны; часьцей за ўсё адзначаюцца якасьці галавы героя, а потым і другіх яго часьцін—носа, вачэй, вусоў і г. д. Але, як ужо зазначалася пры разглядзе тэматыкі, на апісаньні знадворнага выгляду герояў аўтар спыняецца надта мала і не надоўга; з прычыны гэтага і колькасьць стылістычных сродкаў, а прыватна эпітэтаў, параўнальна з колькасьцю іх пры выяўленьні другіх бакоў акаляючых абставін, невялікая. Прыклады, найбольш характарныя для данага выпадку, можна адзначыць наступныя: „хмель пачынаў туманіць яго (Міхася) *лахматую галаву*“ („Апавяданьні“, 10); „ходзіць па мястэчку вураднік, пакручваючы *рыжыя вусы*“ (ib., 29); „пытаўся вечарам вураднік свайго належнага *гарбатага стражніка*“ (ib., 29); „*худы высокі Андрэй* вынуў люльку“ (ib., 39); „выступіў Грыгор, *шырокаплечы мужык з рудою барадою*“ (ib.); „*круглыя, цёмныя вочкі* Міхася“ (ib., 44); „стукала саракоўка аб *тойстую мазалістую руку*“ (ib., 60); „*пяць сьветлых*, пад колер сьмятаны валаскоў пад носам, каторыя азначалі сабою Сьпірыдонавы вусы“ („Родныя Зьявы“, 188); „такія-ж *сьветлыя*, як і вусы, вочы, *сьветлыя бровы*, каторыя з першага погляду трудна было разглядзець“ (ib., 188); *стараж з чырвоным носам*“ (ib., 200); „*сялянину (Піліпу) з чорнай барадою*“ (ib., 202); „Юрка важна пашоў... *босымі чорнымі ножкамі*“ (210)¹).

¹) Пар. таксама: „фігура Паўлюка з *маленькімі цёмнымі вусікамі*“ („Апавяданьні“, 45); „*апусьціўшы пасівелю галаву*“ („Родныя Зьявы“, 15); „*заблішчэлі старыя вочы дзеда*“ (ib., 47); „*круціў стары Юрка сівою галавой*“ (ib., 49); „сам быў *маладым хлопцам*“ (ib., 49); „*Мужыкі... мерылі шырокімі крокамі поле*“ (ib., 50); „*мазалістыя рукі* з вялікім трудом пісалі фаміліі сваіх уладзельцаў“ (ib., 52); „ён (Арцём) *высунуў сваю кудлатую, ўскалмачаную галаву*“ (ib., 128); „*тойстыя арубелыя пальцы* спабожна перабіралі струны“ (ib., 193) і г. д.

Такога-ж характару і *параўнаньні*, ужыванья аўтарам з тых-жа самых мэтаў. Як і ў папярэднім выпадку, пісьменьнік карыстаецца параўнаньнямі для больш маляўнічага выяўленьня героя ці ў яго цэлым (стаяў Васіль, як палатно, белы), ці-ж толькі асобных яго часьцін (нос яго быў чырвоны, як бурак), але ў пэўны статычны момант яго бытаваньня, ці-ж больш за ўсё ён бярэ гэтыя спосабы стылю пры апісаньні дзеяў героя, іх руху ў тэй ці іншай форме (людзі *хадзілі*, як *цені*; *задрыжэў* увесь, як праступнік).

Самыя вобразы, якімі карыстаецца аўтар, бяруцца ім з рэчаў ды зьяў, такіх блізкіх да таго героя, якога ён малюе, г. зн. да беларускага селяніна; ён запазычае іх з яго-ж блізкага яму быту. У якасьці вобразных разуменьняў фігуруюць такія рэчы звычайнага вясковага ўжытку, як палатно, асіна, мурашка, бурак, баран, злодзей, вуж і г. д. Але гэты быт, паводле свайго зьместу, як вядома, надта вузкі ды абмежаваны; у ім цяжка шырака разгарнуцца мастацкай вынаходлівасьці аўтара; таму і колькасьць асобных самастойных вобразаў з гэтага, якраз, быту надта абмежаваная; з прычыны гэтага, у яго сустракаюцца часамі паўтарэньні адных і тых-жа вобразаў (як *куля*, Р. 3., 34, 202), як *злодзей* (Р. 3., 62, 212 ды інш.).

З прычыны таго, што дзеянне і рух герояў у апавяданьнях, як было значана раней, займаюць надта многа месца, дык і агульная колькасьць параўнаньняў, якія аўтар ужывае часьцей за ўсё, якраз пры выяўленьні іх, значна большая, чым эпітэтаў. У якасьці ілюстрацый можна падаць такія: „ня раз стаяў Васіль, як палатно, белы ад крыўды і несправядлівасьці, выслушваючы спавяданьні пана ляснічага“ („Васіль, Чурыла“, 5); „успамінаў Васіль, што ў яго ёсьць жонка, ёсьць маленькія дзеткі, і рукі самі апускаліся, і стаяў ён, як акамянелы, маўчаў—ні слова“ (ib., 5); „морда ляснічага... дрыжэла, як лісьця асіны перад навальніцаю“ (ib., 7); „дамарослага пісара цягнулі праз усю хату, як мурашкі хрушча“ (ib., 20); „нос яго (памоцніка пісара) быў заўсягды чырвоны, як бурак, і выдаваў яго шчырую дружбу з манаполькаю“ (ib., 24); „стаяў ён (сядвелец) сагнуўшыся і круціў шыяй, як аглушаны баран“ (ib., 27); „людзі хадзілі, як *цені*, халодныя, сьрдзітыя“ (ib., 56); „толькі ён (стары Базыль), як той стары падніўшы дуб, растраціўшы сваё лісьце, стаіць між зялёнымі дубамі“ (ib., 17); „ён, як *куля*, рванецца на двор“ („Родныя Зьявы“, 34); „Міхалка задрыжэў увесь, як злоўлены праступнік“ (ib., 36); „прылажыўшы руку да вуха, каторае *быццам гарэла* на агні, пабег дадому“ (ib., 36); „Увечар, як *рой пчолаў*, гудзелі мужыкі ў школе“ (ib., 52); „Толькі ён, як *злодзей*, крадзецца адзін“ (ib., 62); „аб’езчык забегаў вокал лясніка, як *ганчак*, вынюхваючы сьляды“ (ib., 71); „Аб’езчык, як *каршун*, зірнуў на лясніка“ (ib., 71); „Аб’езчык зьвіваўся, як *вуж*“ (ib., 72); (Дзямян), „вылятае, як *бура*“ (ib., 98); (Іван) „варушыўся і пакутваў, як *пасолены мянёк*“ (ib., 160); „ты (староста) гэта, як *жабрак*, нядоімкі зьбіраеш (ib., 183); „дзяўчыны-красуні, такія прыгожыя, сьве-

жыя, як майскія краскі“ (ib., 193); „Старшына стаяў белы, як сьнег“ (ib., 201); „Юрка... пазіраў сваімі сінімі, як васілкі, вочкамі“ (ib. 209)¹⁾.

Такія-ж самыя ўласьцівасьці стылю ў аўтара пры выяўленьні значнага выгляду тых прадметаў ды зьяў, што ствараюць абставіны, на фоне якіх дзейнічаюць героі. Пры дапамозе эпітэтаў ён малюе асобныя рэчы прыроды ці быту акаляючых вясковых абставін. Асабліва часта зьвяртаецца аўтар да эпітэтаў у малюнках прыроды. Гэта акалічнасьць зусім зразумелая, калі прыняць пад увагу, што мотывы прыроды; як гэта відаць з агляду зместу апавяданьняў, займаюць надта паважнае месца. З бытавых абставін ён пры дапамозе эпітэтаў малюе розныя рэчы з адзеньня, памяшканьняў і г. д., г. зн. такія зьявы вясковага ўжытку, якія асабліва блізкія герою і, так сказаць, акружаюць яго з усіх бакоў.

Малюючы дзеючых асоб, пісьменьнік меў на ўвазе маляваць пэўныя бакі іх—а менавіта, агульнае аблічча, як уцалку, так і ў пэўных часьцінах, а таксама і афарбоўку, колер іх. Тыя-ж мэты ён ставіць і пры апісаньні абставін. Ён тут ён, ужываючы розныя, пераважна, зрокавыя эпітэты, імкнецца адзначыць агульную форму ці колер усё рэчы (над белую зямлёю, з высокага пацямнелага неба, старыя дубы ды інш.), ці-ж асобных часьцін (блішчаты месяц, блішчатыя зоранькі, касматыя яловыя вяршыны і г. д.). У рэдкіх выпадках, побач з гэтымі ўласьцівасьцямі, адзначае ён і прыметы эмоцыянальнага характару (*халодных* і *чорных* хвалах).

Некаторыя зрокавыя эпітэты, якія ня маюць пэўнай канкрэтнасьці, аўтар тлумачыць дадатковымі заўвагамі; так, кажучы пра высокія дубовыя пень („Малады дубок“), ён больш дакладна адзначае вышыню яго; ён кажа: *высокі, у палавіну чалавека*.

Паўтарэньні асобных эпітэтаў у пісьменьніка здараюцца вельмі часта. Гэта тлумачыцца тым, што аўтар звычайна адзначае самыя агульныя ўласьцівасьці знадворных абрысаў і фарбаў наўкольных рэчаў (высокі, зялёны ды інш.), а кола стылістычных разуменьняў для іх досыць абмежаванае. Роўным чынам, адзначаючы агульныя формы рэчаў шляхам зазначэньня на прыблізны ўзрост іх, пісьменьнік таксама надта абме-

¹⁾ Ці яшчэ прыклады: „галава (старосты) была, як саганец—ніводнай мысьлі ня выцісну з яе“ („Апавяданьні“, 22); „і цяпер чалавек даццаць“ „падазронных“ жыхароў бяз месца бадзююцца, як *басякі*“ (ib. 26); „Твар яго быў белы. як-бы *вымараны мукой*“ („Родныя Зьявы“, 67); „Андрэй стаяў, як *аглушаны*“ (ib., 67); „як *гад, сіпеў аб'еачык*“ (ib., 71); „хрыпеў ён (Максім), як *звер*“ (ib. 72); „Максім нахмурыўся, як-бы *цень лёна яго лоб*“ (ib., 82); „Андрэй, як *паступнік*, апусьціў галаву“ (ib., 83); „убег ён (Піліп) у воласьць, як *куля*“ (ib., 202); (старшына) „*хадзіў па воласьці, як сам цар...*, а гэты сагнуўся, як *жабрак*, і маўчыць, як *немка*“ (ib., 202); „Юрка цэлы дзень, як *злодвей*, туляўся па зарасьлях“ (ib., 212); „Юрка так перапужаўся, што ня мог узварухнуцца, як-бы ён *акамянеў*“ (ib., 213); „ён (Юрка) калоціцца, як *асіна*“ (ib., 221); „Юрка дзень за дзень гас, як *тая куравая газойка, каторай бракуе газы*“ (ib., 231); „Юрка, як *пасымак*. пазіраў з душнай і смроднай хаты“ (ib., 231).

жаваны ў слоўных сродках; таму ён часта і ўжывае такія эпітэты агульнага характару, як „стары“, „малады“ ды інш.

Прыклады эпітэтаў: „*касматыя яловыя вяршыны трасьліся*“ (3); „*блішчаты месяц, як кружок залаты*“ (11); „*гара высокая і прыткая*“ (16); „*над белаю зямлёю зьвісьлі бясформеныя сівыя хмары*“ (42); „*пакрыты чыстым настольнікам*“ (43); „Тарасавы сыны выбіралі *цёмныя куток*“ (ib.); „*харошанькую зялёную, купчастую елачку* паставілі каля стала“ (45); „*з высокага пацямнелага неба блішчатыя зоранькі*“ (47); „*пасядалі ў саях за шырокімі і доўгімі сталамі*“ (17); „*могілкі, абкопаныя нявысокім пяшчаным валам*“ (50); „*высокі, у палавіну чалавака, дубовы пень* ясна выдзяляўся сярод дзеравяк і сьвяціў сваім *сьветлажоўтым верхам і сьвежымі трэскамі* вокал, а *шырокая разложная верхавіна і адсечаныя сукі* пазіралі так нявесела“ (55); „ён прапаў у *халодных і чорных ад змроку хвалях Нёмана*“ (78) і г. д.¹⁾

Што да другога спосабу, якім карыстаецца аўтар у данай галіне—параўнаньняў, дык яны ўвогуле маюць у сабе тыя-ж самыя ўласьцівасьці, што былі зазначаны ўжо раней. Аўтар ужывае гэтыя параўнаньні

1) „*Белаваты дымок падымаўся*“ (43); „*Маці паклапацілася напхаць мяккі сяннік і прыгатаваць чыстую пасьцель*“ (44); „*у полі шырокім ляжалі... хаты*“ (48); „*крывыя подпісы мужыкоў*“ (52); „*Максім угледзеў маладую бярэзінку з абломанымі галінкамі*“ (55); „*стаяў глухі шум старых хвой і ялін*“ (56); „*высокія асіны і бярозы прылучалі зрэдку і свой голас*“ (56); „*маладыя высокія елкі ўжо разгарнулі свае кашлатыя зялёныя лапы*“ (56); „*зьянў з-за плеч сваю старасьвецкую стрэльбу*“ (56); *закрыў зялёным мохам*“ (56); „*старая вярба шумела*“ (59); „*высокае, роўнае, выноснае, як точанае, яно (дрэва) здавалася, сумыслу тут вырасла*“ (59); „*сьвяціліся вокны мужыцкіх хат чырвонымі і бледнаватымі плямкамі*“ (62); „*жлобна шорхаў сухі завяўшы ліст*“ (68); „*воштрая стал глыбока ўрэзалася ў маладое дрэва*“ (63); „*чорная карова... і чырвоны конік* уставіліся пільна“ (73); „*Андрэй... упаў... на халодную і мокрую зямлю*“ (78); „*расьцілалася поле, голае, пустое, абабранае*“ (85); „*стаялі парыжэлыя стаі*“ (85); „*былі даўней шырокія рэкі*“ (88); (конік) „*выгінаў сваю худую шыю з курчатаю ірывай і борзда драбязіў таўставатымі ножкамі*“ (91); „*старым касцям куды лепш было-б ляжаць*“ (97); „*начлежнікі выбіралі высокі, сухі іруд*“ (99); „*за лугам чуць-чуць выступала сваім чорным абрысам зубатая палоска яловага лесу, а над ім мігацелі чырвоныя стужкі трывожных зарніц*“ (100); „*гэтыя тоўстыя вязы* казалі яму“ (Сьцяпану) (111); „*Далёкая цёмная палоска лесу абвязалася наміткаю сіняватай смагі*“ (126); „*зьявруў з шырокай дароі*“ (146); „*прасунулася маленькая, чорная, жавая жы-вёлка*“ (167); „*афарбаваным пад бурачны квас*“ (188); „*выбілася з зямлі тоненькая чырвоная травінка*“ (204); „*з яшчэ болей тоненькіх зялёных нітачак-травінак*“ (204); „*маладая раслінка стаяла*“ (205); „*стары лес закрываў яе*“ (ib.); „ніхто не замячаў *маладой травінкі*“ (205); „*маленькая хвойка ня ведала*“ (206); „*хвойка... была ўжо даволі высокім дрэвам з купчастаю верхавінаю*“ (207); „*узгорачак жаўцеў сваім чысьценькім пясочкам*“ (214); „*цэрква весела выглядае сваімі высокімі вежамі з зялёнага вянку стройных ліпак і купчастых бярэзін*“... (214); „ён пазіраў на *зялёныя пазоркі, на маладыя ўсходы ярыны*“ (215); „*выбраўшы высокую старую хвою*“ (216); „*неба над ім было зацягнута чорнымі ўгары, купчастымі з чырвонымі краямі хмарамі*“; „*Зьнізу гэта чорная хмара падпіралася чырвонымі вьлізарнымі слупамі*“ (224); „*над яго магілкаю стаіць высокі крыж*“ (232). „*Ведер... асушаў роску з зялёнага лісьця яго*“ (235) і г. д.

і для тлумачэння рэчаў ці зьяў у іх адзіным цэльным выглядзе (лес, закрыўшыся белым інеем, усё роўна як узлажыў к сьвяту чыстую кашулю) ці ў асобных часьцінах (вырысоўваліся ў небе іх вяршыны, як крыжыкі, як вежы царквей). Часьцей за ўсё ён карыстаецца імі для больш яркай канкрэтызацыі тых ці іншых прымет пэўнага разуменьня, якое маецца ў межах тэмы параўнаньня. Ён канкрэтызуе ці якасьці, якія выражаюцца прыметнікамі (з шырокімі, як заслонка; халодная, як жалеза, ды інш.), ці дзеяньні дзеяслоўных формаў (цягнуўся, як падкова; усхліпвала, як маці, страціўшы дзяцей сваіх, ды інш.).

Як і ў папярэднім выпадку, малюнкі вобразаў параўнаньняў аўтар бярэ з тэй-жа самай бытавой крыніцы, асабліва блізкай да простага абыводнага жыцьця беларускага селяніна. Гэта—такія вобразы як: воўчае вока, заслонка, сьвяточная чыстая кашуля, крыжы царкваў, падкова і г. д. У гэтым стасунку пісьменьнік круціцца ў тым-жа самым коле слоўных вобразаў, якім ён карыстаецца і ў папярэднім выпадку. Прыклады параўнаньняў: „Здалёк ваконца (у хаце) здавалася *воўчым вокам*“ (3); „блішчасты месяц, як *кружок залаты*, стаяў“ (11); „хто (быў) у кажусе з шырокімі, як *заслонка*, каўнярамі“ (18); „лес перастаў *хістацца*, маўчаў, закрыўшыся белым інеем, усё роўна як *узлажыў к сьвяту чыстую кашулю*“ (42); „стройныя елкі падымалі свае галовы высока над другімі дзярэўямі і хораша вырысоўваліся ў небе іх вяршыны, як *крыжы*, як *вежы царквей*“ (42); „Тарасава пасада стаяла каля самага лесу, каторы цягнуўся, як *падкова*, роўным *поўкругам*“ (42); „сковарады весела бранчалі на прыпеку, і мяккія, гарачыя аладкі, як *грушы*, кідаліся спрытнаю рукою Касі“ (43); „борзда, як *грыб*, вырас-тала гара“ (55); „новыя дзярэўі былі нізкія, крывыя, няўдалыя, як *сухотныя*“ (57); „раса блішчала ранкам, як *сьлёзы*“ (57); „зямля зморшчылася, як *старуха*, пакалолася і плакала“ (67); „белыя хмаркі, як *пух*, пльывуць“ (4) і г. д. ¹⁾

¹⁾ „Адзінокі месяц плыў над ёю, як *сярэбраны круг*“ (33); „сярэбраны месячык то круглы, то вузкі, як *серп*, як хораша сьвеціць“ (4); „дарога мая *чужь віднаю шэраю ніткаю* ідзе“ (5); „распаўзліся па полю, як *чэрві ў нятоду*, бедныя мужыцкія хаты“ (6); „божыя зоркі, як *саромлівыя дзяўчаткі*, пазіралі на зямлю“ (8); „хвалі Нёмна, што *пакручастым зьмеем* абвівае“... (18); „гэты дуб крыху пахіліўся на бок, як *падцүляўшы іаспадар*“ (25); „вада то ўздымала яе, то адпускала, то раскідала ва ўсе бакі і гуляла ёю, як *вецер дымамі*“ (25); „сіняе неба ласкава зьвесіцца над зямлёю, як *маці над калыскаю*, дае ляжыць яе любаче дзіцятка“ (33); „плыт плыве па ёй (вадзе) лёгка, як *трэска*, толькі ў нартох зьвіваецца ён, як *вужака*“ (44); „дваровае поле, як *падкова*, акружылі іх *благія палеткі*“ (49); „шырокая разложная верхавіна і адсечаныя сукі пазіралі так нявесела, так сумна, *бы тыя пакінутыя бацькам дзеці*“ (55); „Як *дарогі нябожчык*, стаяў ён (дубок) у вачох беднага лясніка“ (58); „халодная, як *жалеза*, вада пляхала ў пус-тыя берагі і ўсхліпвала, як *маці, страціўшы дзяцей сваіх*“ (78—79); „Максім нахму-рыўся, як-бы *цень лёгі на яго лоб*“ (82); „вісела хмурае неба, як *кепка затаранае поле*“ (85); „А можа яны (гаінікі) шапталі што Андрэю, як *шэпча маці*, схіліўшыся над дзіцем“ (87); „Мікола каладіўся, як *асінавы ліст*“ (94); „луг быў голы, як *бубен*“ (99); „зоры, як *божыя матылёчкі*, трапыхаліся“ (100); „як *кружачы на падлу*, накінуліся

Як відаць з паданых прыкладаў, аўтар у сваіх выяўленьнях зна-дворнага боку тых абставін, што ён малюе, абмяжоўваецца толькі малой колькасцю пэўных зьяў стылю, галоўным чынам, эпітэтамі ды параўнаньнямі; імі ён пераважна і оперуе, як выяўленчымі стылістычнымі сродкамі. Крыху іншым пісьменьнік робіцца, калі пераходзіць да абрысоўкі ўнутраных станаў тэй-жа самай асярэдзіны, якую ён малюе. Тут, як ужо зазначалася, ён перш за ўсё значна больш падрабязны і значна больш спыняецца на выяўленьні гэтага, якраз, моманту; дзякуючы гэтаму, значна павялічваецца і колькасць стылістычных зьяў, якія ўжывае ён для данага выпадку, хаця па сваіх формальна-повытных прыметах яны тыя-ж самыя, што і ў папярэднім выпадку; і тут аўтар ужывае тыя-ж самыя эпітэты ды параўнаньні, як галоўныя стылістычныя спосабы выяўленьня.

Пры апісаньнях психолёгічных станаў сваіх герояў, а таксама і акаляючых іх рэчаў аўтар часта ўжывае адзін спосаб, які праходзіць амаль праз усе разгляданія намі апавяданьні; гэты спосаб, які выражаецца, галоўным чынам, пры дапамозе эпітэтаў, часткова і параўнаньняў, ёсьць у тым, што аўтар уводзіць у свае выяўленчыя сродкі якуюсь адцягненую мэтафізычную аснову: стылістычна яна выражаецца найчасцей неазначальным займеньнікам—нейкі, некі, нешта і г. д. Яна звычайна становіць сабой азначэньне ці эпітэт, для разуменьня якое ў сваім зьмесьце таксама мае пэўныя моманты таямнічасьці, невядомасьці ды мэтафізычнасьці; сюды, напр., належаць такія разуменьні, як: сіла, трывога, страх, жуда, таямніца ды інш. Час-часом здараюцца выпадкі абазначэньня гэтай таямнічасьці і пры дапамозе адпаведных прыметнікаў, напр.: нявідзімы, страшны, нячысты, невядомы і г. д., якія звычайна таксама ставяцца ў ролі тых эпітэтаў, што характарызуюць тое ці іншае разуменьне. Часамі аўтар ужывае ў такіх выпадках неазначальны займеньнік—нешта, штось, злучаючы яго з адпаведным прыметнікам, сугучным яму па сваёй таямнічасьці: нешта цяжка, штось страшное ды інш. У большасьці выпадкаў гэта таямнічная сіла, якая дзее на героя ці ёсьць у акаляючых яго абставінах, пахмурнага, сьрдзітага характару (страшное, грознае ды інш). Адзін раз ён нават канкрэтызуе гэта разуменьне, кажучы, што пэўна, пад нейкай сілай трэ' разумець сілу нячыстую (Р. З., 103). Часамі, аднак, яна мае

на гаспадарку старога нябожчыка* (110); „палоска лесу абвязалася наміткаю сіняватай смагі, як маладзіца хусткаю, каб ня так пякло сонца“ (126); „стаў узьнімацца сіні дымок, як пара з катла“ (135); „звіўся, як вуж“ (147); „сьветлая мінуціна мігалася яму, як адзінокая зорчка ў бязрадасную восень“ (158); „блэх у нас. як пяску“ (170); „ні—адна матка не магла так прыгожа ўбраць сваё дзіця, як убрала сонейка гэту травінку“ (204-205); „яны (мурашачкі) клапаціліся, бегалі, як перакупшычыкі-жыдкі на кірмашы“ (205); „вось прыляцеў беленькі матылёк, як чыстая сьняжынка, блішчучы на сонцы сваімі крыльцамі; а вось снуюць малюсечечкія матылёчкі, чырвоненькія, сіненькія, жоўдзенькія, усё роўна як зьбіраюцца яны на баль—так прыгожа ўсе убраны! (215—216). „Хмары, як мухі над гаршкою куцыці, віліся чорным роём над зямлёй“ (238) і г. д.

станоўкі характар, выражаючы сабой сьветлыя настроі ў прыродзе ці ў чалавеку—нейкая бяспрычинная радасьць і г. д.

Як спосабы стылю, такія выразы ствараюць атмасфэру эмоцыянальнай таямнічасьці і ў той-жа час зацікаўленасьці чытача, бо ў яго, дзякуючы гэтай інтрыгуючай сіле, часта незразумелай і таямнічай, зьяўляецца пэўная зацікаўленасьць да таго малюнку, што ён рысуе жаданьне давесцьці агляд яго да канца, каб даведацца аб выніках уплыву гэтага надпрыроднага фактару. Цяпер адзначым выпадкі рознастайных выражэньняў для гэтага спосабу, галоўным чынам, пры дапамозе азначэньняў і эпітэтаў: „*некая глухая трывога* залезла ў душу Алесі“ (4); „*абмыкаю нейкаю прышоў на сьвет гэты чалавек*“ (лясьнічы) (6); „ён маліўся богу, едучы цераз гэтае *страшнае месца*“ (12); „скарэй-бы ад гэтага *нячыстага месца*“ (13); „*нейкая цёмная* сіла пазайздросьціла шчасьцю людзей“ (55); „каркалі крумкачы і наганялі нуду на душу людзей *невядомым страхам* палохалі сэрца“ (56); „*страшны шум* пайшоў па *мёртвым полю*“ (57); „прайшоў *страшны момант*, і стала спакойна“ (57); „*нейкая беспрычинная радасьць* расхадзілася па ўсіх закутках яго *цела*“ (100); „*нейкая сіла* (ведама, нячыстая) не давала людзям спаць на гэтым месцы“ (103) і г. д.¹⁾

Ёсьць некалькі прыкладаў, калі аўтар разуменьне аб таямнічай нябачнай сіле ўводзіць і ў вобразы сваіх параўнаньняў; вось такія выпадкі:

„Лапы то падымаліся, то апускаліся, як-бы *лавлі нявідзімага ворага*, каторы не даваў спакою і запраўляў трасьціся лес... („Апавяданьні“, 3), „нічога не магло разгледзець вока адзінокага Васіля; усё роўна як *нехта выкінуў* яго непатрэбнага, беднага, у гэтую зяўру *страшной ночы*“ (6); „хацеў Юрка пабегчы, ног ня можа аддзерці ад зямлі, як-бы *іх хто прымураваў*“ (Р. З., 224).

Незалежна ад зазначанага спосабу, агульнага для ўсіх апавяданьняў аўтара, у стылі Я. Коласа, што ўжываецца ім пры выяўленьні ўнутраных

¹⁾ „Ціхая скарга грывела ў небе *страшным голасам бога*“ („Апавяд.“ 58); „і куды ты нясеш мяне“, „*няведомая дарога*“ (Р. З. 3. 5); „Далёкае, *невядомае сіняе неба!*“ (3); „*сьлевы* былі *нейкія невясьлыя* і яму стала маркотна (25). „Асабліва *нешта страшнае і няпрыветнае* прыгатаваў яму густы аleshнік“ (35); „былі момэнты, калі ў Лукашову душу ўлівалася *нейкая горасьць* і туманіла яе“ (43); „*нейкі страх і трывога* душылі яго“ (58); „*нейкая жуда* ахапіла Андрэя“ (62), „і было *штось страшное* ў гэтым нямым спакою лесу“ (63); „Андрэй першы раз пачуў, што *нейкая сыцяна* вырасла ў гэту ноч між ім і Максімам“ (68); *нейкі холад* прабег па ўсім яго *цэле*“ (69); „у сярэдзіне ў яго *нешта* заныла“ (74); „Андрэй быў павярнуўся, каб ісьці назад, але яго цягнула *нейкая сіла* да гэтай кучкі“ (81); „ужо два тыдні, як над сялом павіе *нейкі страх* і трывога, чаканьне чагось *страшнага і неадваротнага*“ (90); „ён (Тамаш) чуў, што *нешта цяжка* навалілася на яго плечы“ (102); „эзаду за ім павінна быць *нейкая грозная сіла*, ад каторай і нясьлі яго непаслушныя ногі“ (127); „як-бы *нейкая злая воля* неадступна цягнулася за Іванам“ (155); „і столькі ў іх (зыках) было... *нейкай патайнай жалыбы*“ (206); „Юрку здавалася, што гэта ня хмарка, а *нейкі сьвяты* стаў на небе і моліцца“ (215); „мяне сягонья мама клікала да сябе.—сказаў з *нейкаю таемнааьцю* ў голасе Юрка“ (230) і г. д.

психолёгічных рухаў, трэба адрозьніваць, як і раней, дзьве тэмы: з аднаго боку, душа дзеючых асоб, іх унутраныя настроі, думкі ды жаданьні, а з другога—унутраныя рукі сярод тых рэчаў знадворнага сьвету, што акружаюць героя ды жывуць разам з ім сваім жыцьцём. Гэтыя дзьве тэмы выяўляюцца аўтарам неаднолькава. Як і пры абрысоўцы знадворнага боку тых аб'ектаў, што ён малюе, ён быў больш падрабязны пры апісаньнях знадворнага сьвету, прыватна-ж прыроды, такім-жа ён застаецца і тут. Над психолёгіяй герояў ён спыняецца менш, як на ўнутраных дзеяньнях розных зьяў прыроды. Таму і стыль яго колькасна багацейшы ў другім выпадку, чым у першым.

Што да агульнага характару стылістычных сродкаў, ужываных аўтарам у сваіх апавяданьнях для абедзвюх адзначаных тэм, дык яны, паводле сваёй мастацкай якасьці, досыць далёка стаяць ад тых, што ён браў пры сваіх выяўленьнях знадворнасьці акаляючай асярэдзіны. Гэтыя стылістычныя сродкі або адцягнутага характару, або эмоцыянальна-психолёгічнага.

Прыватна, эпітэты, якімі аўтар карыстаецца і тут у шырокіх разьмерах, досыць выразна падзяляюцца на дзьве групы, між якімі, аднак, ёсьць шмат супольнага; з аднаго боку, эпітэты эмоцыянальныя, психолёгічныя, а з другога—адцягненыя. Першыя з іх, такія, як: горкі, ціхі, хмурны, гнеўны, суровы і г. д., ён ўжывае для абазначэньня пэўных эмоцыянальных станаў героя ў той момант яго бытаваньня і дзеяньня, які аўтарам малюецца. Цікава пры гэтым зазначыць, што большасьць эмоцый, адзначаных пры дапамозе гэтых эпітэтаў, маюць характар цяжкіх перажываньняў. Сюды належаць такія прыклады: „горкія думкі (Васіля) кружыліся над яго галавою“ (5); „далей гэтых граніц ня ходзіць забітая прыніжаная душа простага чалавека“ (6); „бесталковыя дзікія думкі заварушыліся“ (6); „вечер падхапіў яго немы крык“ (7); „а вунь там відаць худы змучаны заплаканы твар Алесі“ (7); „хмурныя гнеўныя зоркі“ (48); „зоркі кінулі суровы погляд“ (48); „сьпяваў ён доўгія, нудныя песьні, песьні нядолі“ (Р. З.. 7) ды інш.¹⁾

Больш рэдкія выпадкі радасных пачуцьцяў, перажываных героямі апавяданьняў; можна адзначыць такія прыклады:

¹⁾ „Дзікі крык вырваўся сам проці волі Васіля („Апав.“, 7); „беспрыменна падазрыцельны—сказаў стражнік ціхім і працяжным галасам“ (29); „вочкі былі поўны ціхіх думак“ (44); „многа горкіх думак бушавала ў душы Тараса“ (46); „глухая злосьць на праклятую гару падымалася ў сэрцы людзей“ (56); „Чаму (неба) не асушыш нашы горкія сьлёзы? не супакоіш хворую душу і сэрца?“ (Р. З., 4). „Мужыкі хадзілі з хмурнымі тварамі“ (50); „такія нядобрыя думкі апанавалі цяпер Андрэя“ (76); „ласьне чалавек ня мае права хоць на адну мінуту, сьветлую мінуту ў жудаснай імле цёмнага жыцьця?“ (158); „Мы далёка пакінуўшы за сабой вясну свайго жыцьця. часта сядзімо каля гнілога карыта растрэсеныя думак і абманьных надзей“ (195); „Усе гэтыя зыкі ішлі з глыбіны праўдзівай душы“ (206); „прагнаць нядобрыя думкі“ (229); „гараччя сьлёзы абмачылі яе“ (232); „аб гэтым судзіць мудрыя і кемныя людзі“ (235) і г. д.

„Паўлюк быў *слаўны хлопец!*“ (44); „гаварыў ён і заліваўся *вясёлым сьмехам*“ (Апавяд., 45); „бяда, гора, голад і холад злучыліся, каб прагнаць згэтуль усякую *весьлялейшую думку, ясьнейшы сон*“... (48); „пісар меў на рэдкасьць *чуткую душу, мяккае сэрца і жывое слова*“ (Р. З., 149); „*прыемнае пачуваньне агульнага здаволеньня* ахапіла ўсё яго (пісара) *цела*“ (166); „хто з нас... не парываўся, увесь аддаўшыся ў абладу *сьветлым марам*, у невядомую даль“ (195) і г. д.

Апрача эпітэтаў, якія ў даным выпадку становяць для аўтара галоўны мастацкі сродак для выяўленьня психолёгіі героя, можна адзначыць і прыклады ўжываньня *параўнаньняў*, але надта мала.

Усе гэтыя параўнаньні ў большасьці выпадкаў маюць адцягнана псыхолёгічны характар і тлумачаць тыя ці іншыя душэўныя станы герояў ці-ж станы больш складаныя („*ціха было на сэрцы*“, як *ціха была сама ночка*“ (Р. З., 8), або-ж звычайнымі зьяўляюцца эмоцыянальныя рухі герояў („*лаяўся пан ляснічы, як дзівы майстар свайго дзела*“ (Апавяд. 6); „*як чалавек, каторага агарнулі грэшныя жаданьні*, Андрэй наўперад азірнуўся“ (Р. З., 59); „*як чалавек, катораму няма чаго баяцца*, пашоў уладжывацца каля гаспадаркі“ (73—74). Самыя вобразы параўнаньня, як відаць з прыкладаў, маюць мала канкрэтныя малюнкi—адцягненыя—, як дзівы майстар свайго дзела—якія пераходзяць часамі ў малюнак прыроды з эмоцыянальнай афарбоўкай: „як *ціха была сама ночка*“.

Пры апісаньні *абставін* у іх унутраных станах пісьменьнік карыстаецца тымі-ж самымі спосабамі стылю і таго-ж самага мастацкага характару, што і пры выяўленьні психолёгіі герояў: эпітэты.

Ён ужывае іх, каб надаць эмоцыянальнасьць, адухоўленасьць няжывым рэчам і зьявам. У гэтым выпадку стылістычна выяўляецца той спосаб аўтара, пра які ўжо была гутарка раней, менавіта, яго імкненьне адухавіць, паказаць у чалавечым абліччы ўсе зьявы і рэчы ў акаляючай асярэдзіне. Дзякуючы псыхолёгічным эпітэтам, няжывая рэч выступае ў жывым выглядзе; так, ён ужывае такія эпітэты: „*маленькае ваконца хаткі смутным значком пазірала ў поле*“ (Апав., 3); „якія здарэньні маглі прылучыцца з Васілём у гэту *неспакойную ноч*“ (4); „у ахвяру *срдзітай буры*“ (6); „*вясёлы вечар!* ўсе нецярпліва чакалі“ (44); „ногі яго ўсё нясьлі... у гэты *страшны пануры лес*, дзе пяпер так цёмна і жудасна“ (Р. З., 62); „*шэрае, невясёлае жыцьцё* прайшло“... (158); „*цярплівыя камяні і тыя нылі ад жару і лопаліся*“ (57); „*болеі сьмелы вецер* гаварыў грамчэй“ (13); „гэта дуб, звалены *бязжаласным тапаром*“ (56)¹⁾ і г. д.

¹⁾ „Каб скарэй збавіцца ад *сабачай службы*“ („Апавяданьні“, 5); „бедныя *кони* варушыліся ўсім *целам*“ (41); „настала *ночка новага году, ночка хаця марозная, але ціхая, спакойная*“... (47); „*песні волі разьліваліся на ўсіх кутках шчаслівай старокі*“ (55); „ня чутно ўжо было там *вясёлых песень*“ (56); „пугач і сава ўночы сыпвалі ім „*вечны спакой*“ сваім *нудным крыкам*“ (56); „лес, поле, луг з *нуднаю мальбою* пазірала на неба“ (57); „як *добра ў ціхую ночку*“ (4); „*лоркаю ўпёкаю, ціхаю скаргаю*“

Эпітэты адцягненыя аўтар бярэ, як гэта было і раней, каб адзначыць велічыню рэчаў ці пэўных станаў, а таксама і для адзначэння часу (адцягненага), у які бярэцца пэўная зьява; прыклады: „была ўжо глыбокая ноч“ („Апавяданьні“, 4); „устрапянула іх згроза вялікая“ (48); „блеск (зорак) пераліваўся дзіўнымі колерамі нязвычайных агнёў“ („Родныя Зьявы“, 100); „з вялікага страху бедны жолуд задрыжаў“ (14) і г. д.

Зноў-жа рэдкія выпадкі канкрэтызацыі некаторых эмоцыянальных эпітэтаў у такім прыкладзе: „чаго ён (Андрэй) прышоў сюды варушыць і трывожыць яго цяжкі, блізкі да сьмерці сон“ („Родныя Зьявы“, 63). Аўтар эпітэт „цяжкі“ больш дакладна азначае словамі: „блізкі да сьмерці“. Па-за гэтых тлумачальных заўваг адцягненыя эпітэты даюць вобразы, неабмежаваныя ў сваіх разьмерах; з прычыны гэтага, успрыманьню чытача адкрываецца шырокая прастора для яго вынаходлівасьці ды фантазіі пры канкрэтнай пабудове сабе таго малюнку, што дыктуецца вобразам эпітэту.

Асабліва відочна гэту прастору для чытацкага выябражэньня адкрываюць адцягненыя параўнаньні, якія аўтар ужывае пры выяўленьні данае тэмы. Дзякуючы таму, што тыя слоўныя выразы, якія ствараюць вобраз, у параўнаньні звычайна больш многалікія, чым у эпітэтах, з прычыны гэтага і малюнкi, якія ён рысуе, больш шырокія. Параўнаньні, што ёсьць у Я. Коласа, у даным выпадку выключна амаль адцягненага характару; таму і абставіны, якія ён малюе, дзякуючы свабодзе вынаходлівасьці чытача, абарачаюцца ў малюнкi з шырокім ды рознастайным зьместам. Вось прыклады:

„Вяршыны трасьліся, як у шалёным танцы“ („Апавяданьні“, 3); „гэты кут аставаўся глухі, акамянелы, і сьвет жыцьця новага адскаківаў ад яго, як адскаківае луч сонца ад ледзяной гладзі“ (4); „жыцьцё яго (Васіля) устала прад ім, як жывое, усё роўна, як пазіраў ён на яго, як на адзін цэлы закончаны вобраз уніжэньня і крыўды“ (5); „жаласна ківаліся каласы ў полі, то кланяліся зямлі, то падымаліся к небу, усё роўна, як прасілі яны ратунку“ (57); „дубы спакойна, як чалавек, каторы ўсё пераведаў на сьвеце, усё перажыў і ўжо нічога новага не чакае ад жыцьця, апроч сьмерці“ (Р., З. 18); гэты першы зык быў падобны да цяжкага адрывістага кашлю, каторы вырываўся з глыбіні надарваных грудзеў сухотніка“ (63); „усё вокал была так глуха, так нёма, усё роўна, як закамянела, або вымерла“ (66); „ціха стагнала праз сон сьвіньня такім змарнелым сталёным галаском, усё роўна, як-бы ёй заставалася тры

пльвуць“ (Р. З., 6); „многа ўсякіх зьмен часоў бачылі гэтыя нямыя сьведкі прошласьці!“ (18); „устануць прад вачыма дзіўныя малюнкi роднай вёскі“ (34); „сабакі пабрахвўшы, замаўкалі, і патрывожаная ноч яшчэ цяжэй насядала на халодную, сырую зямлю“ (58); „неба ціснула яе сваім густым і цяжкім зморкам“ (66); „сабакі чулі гэты страх мабільнай цішы“ (66); „гэта маўчалівая і страшная ноч не дала яму ніякага адказу“ (67); „ноч доўгая, жудасная, трывожная ноч, яшчэ цяжка аблягал зямлю“ (67—68); „гэта была цяжкая і неспакойная ноч у жыцьці Андрэя“ (69) і г. д.

чвэрці да сьмерці“ (67); „яна (сьвіньня) спакойна ляжала ў сваім бярогу і, здавалася, ніколечкі ня дзівілася, як-бы даўно ведаючы, што і чалавек зазвычай бывае сьвіньнёй“ (73); шумелі паціхоньку хваёвыя галінкі, як-бы віталі першы сьняжок“ (87) і друг.

Канечна трэба сказаць яшчэ некалькі слоў пра стылістычныя зьявы, што зьяўляюцца выражэньнем лірычнай манеры аўтара ў яго апавяданьнях, якая часамі выступае і ў апавяданьнях другой групы. Больш багата ды рознастайна яна выяўляецца ў апавяданьні „Думкі ў дарозе“, якое, як зазначалася, становіць сабой лірычны верш у прозе. Асабісты ўдзел аўтара, праўдзівей, яго хваляваньне і зацікаўленасьць у ім, выяўляецца цэлым шэрагам стылістычных спосабаў—воклічамі, пытаньнямі ды паўтарэньнямі. Усе яны пераплецены адно з адным, з прычыны чаго і ўнутраны настрой аўтара, які яны выражаюць, выступае асабліва рэзка ды выразна. Апрача таго, гэтая-ж самая псыхолёгічная напружанасьць падкрэсьліваецца і тым, што адзначыныя слоўныя сродкі лірычнага ўдзелу аўтара зьявляюцца да рознастайных кліматычных цэнтраў. Так, ён зьявляецца з пытаньнем да дарогі, малюнак якой ён толькі што даў: „і куды ты нясеш мяне, невядомая дарога?“... (3). І тут-жа непасрэдна ён зьявляецца да неба, падкрэсьліваючы свой зварот да яго шэрагам воклічаў, паўтарэньняў ды пытаньняў: „А неба! Далёкае, невядомае, сіняе неба!“ (3)... „Далёкае неба, сіняе неба! Чаму не дасі адказу на нашу пакуту, на нашы надзеі, на нашы блуканьні? Чаму не асушыш нашы горкія сьлезы?“... (4). Далёкае неба! Сіняе неба! Што ёсьць на сьведзе дзіўнейшае, як ты“ і г. д. (4). Гэтыя стылістычныя зьявы прыстасоўна да гэтай самай тэмы (неба) паўтараюцца яшчэ некалькі разоў і далей. Потым аўтар азіраецца на свой родны край, на сваю родную вёску ды выяўляе свае пачуцьці да іх пры дапамозе тых самых воклічаў ды паўтарэньняў. „О, мой родны край!“ (5)... „Як нявесела, як няпрытульна пазіраеш ты, мужыцкая вёска, сірота між людзкой будовы!“ (6)... „О, мой родны край!“ (6) і г. д. У выніку ўсё апавяданьне насычана слоўнымі выразамі лірычнага характару, якія надаюць і ўсяму твору такі-ж сама лірыка-псыхолёгічны характар.

Падобную-ж лірычную зацікаўленасьць аўтар выяўляе і ў апавяданьні „Злучыліся“. Ён наогул з напружнай увагай сочыць за гісторыяй маладога героя Юркі, але імкнецца перадаць яе ў эпічна-спакойных тонах. Прынамсі стылістычна асабістая прысутнасьць мастака ў значнай частцы апавяданьня не заўважаецца. Але ў моманты высокай напружанасьці яго спакой канчаецца, і ён асабіста выступае на поле дзеяньня. У гісторыі Юркі гэта адбываецца тады, калі герой правініўся перад мачыхай сваёй (разьбіў гаршчок з малаком), і яму пагражала вялікая кара. Аўтар тады кажа:

„Ня дай божа, каб застала яго мачыха... А мо' было-б і лепш. Аддубасіла-б за адным разам—і канец. Або мала ўсчувала яго мачыха? Ці не яго гэта плач напаўняў двор бадай ня кожны дзень?.. Ці ня ён, зьня-

важаны і пакрыўджаны, шчаміўшы зубы, ляжаў на цвёрдай пасьцельцы, уткнуўшыся тварам у саламяную сваю падушку, каб спыніць крык болю і ўтрымаць сьлёзы? Ці не яго гэта грудзі паліліся агнём жаласьці і нявыказанай жальбы? А што будзе цяпер? Як вывернешся з гэтага ліха?.. (213).

Сваімі пытаннямі мастак імкнецца згадаць далейшы лёс героя і да пэўнай меры забясьпечыць ды захаваць яго ад суровых вынікаў яго правіннасьці.

Ён адцягвае разьвязку гэтага эпізоду, прымушаючы Юрку выправіцца ў поле да ўлюбёнай ім елкі. Тут аўтар зноў, шляхам воклічаў ды зваротаў, дае знак, што ён сам прымае ўдзел: „І, трэба сказаць, хорошае тут месьцечка!.. Ах, як тут прыгожа! А сонейка добранька і прыветна грэла тут!“ і г. д. (213—214). Гэты ўдзел аўтара пры дапамозе тых самых стылістычных сродкаў заўважаецца і далей, пакуль герой ня вышаў шчасліва з таго становішча, што стварылася.

Часамі пытаньні аўтара адначасна з лірызмам выконваюць, як гэта было ўжо адзначана прыстасоўна да гуморыстычнай мовы, і задачы кампазыцыйнага характару. Яны лёгка зьвязваюць часьціны твору і ў той-ж час палягчаюць аўтару задачу апавяданьня. Прыклады такога ўжываньня пыталых сказаў можна адзначыць у апавяданьнях „Старасьць ня радасьць“ і „Малады дубок“. У першым з іх аўтар ужывае пыталыя сказы пры пераходзе ад апісаньня сьветлай маладосьці героя Базыля да яго сумнай старасьці. Абрысаваўшы яго маладыя гады, ён пытае: „І дзе яно ўсё падзелася? Ці было ўсё гэта?“ (16). Гісторыя старасьці, якая апісваецца далей, і зьяўляецца адказам на пастаўленыя пытаньні. Ці ў другім апавяданьні: „Як яна (расьлінка хвойкі) сюды папала?“ (205) зьяўляецца звычайным зьвязаным між малюнкам цяперашняга стану елкі „цянюсенькая ножка, а на ёй угары на два пальцы ад зямлі выплелася з яшчэ болей тоненькіх нітачак-травінак прыгожая каробачка; на самым версе гэтай каробачкі сядзела цёмная шапачка“ (204) і г. д.) і яе мінулага („на гэта пытаньне, прыведзенае вышэй, можа адказаць адзін толькі вецер“... (205).

Застаецца яшчэ адзначыць, што ў межах сур'ёзнай гутаркі аўтара, як пэўная рэмінісцэнцыя ці рэфлексія ад яго сьмеху, маецца шэраг языковых моўных зьяў з аднакамі гуморыстычнымі. Амаль выключна гэты гуморыстычны струменчык выяўляецца ў лаянках, якімі часамі карыстаецца аўтар і ў гэтых апавяданьнях, а потым у прыказках і прымоўках, што маюць гуморыстычнае адценьне і ўваходзяць звычайна ў склад параўнаньняў. Прыклады для першых выразаў:

„Чорт яго разьбярэ, хто жыве тут не на абмылцы“ („Васіль Чурыла“, 6); „у злосьці назваў Грышка Базыля Насалём, а Базыль Грышку абазваў Рабэйзаю“ („У старых дубоў“, 21); „Якому-ж лысаму чорту гатаваў я гэты дубок?“ („Малады дубок“, 78); „Дзе цябе чэрці душаць?“ (ib., 79); „Чорту лысаму!“ (ib. 80); „Каб ты ногі паламаў, каб

ты дарогі ня бачыў!“ (ib. 85); „шэльма“ („Злучыліся“, 216); „Уй, батрак сусьветны!“ („Казкі жыцьця“, 237) і г. д.

Прыклады для другіх: „папасьці ў турму або чорту на скавараду“ („Васіль Чурыла“, 6); „Хоць на пупе круці“ (Калядны вечар“, 45); „Хто ўкраў парасё, таму і ў вушок пішчыць“ („Малады дубок“, 64); „Тырчаў на дарозе пень, пакуль за яго не ачапляліся, а сталі чапляцца—пню ня стрымацца“ (ib., 82); „Цяпер твая споведзь паможа мне, як мёртваму кадзіла“ (ib., 84); „Вароны паважаюць яго (крумкача), як жыды рабіна“ („Казкі жыцьця“, 234); „высушу, як шкурат у Пятроўку“; (ib., 237) і г. д.

Разгляд мастацкага стылю Якуба Коласа дае магчымась вызначыць пэўныя агульныя вывады аб ім. Зусім ясна ў мове пісьменьніка адзначаюцца дзьве стыхіі—гуморыстычная і сур'ёзная. Кожная з іх мае свае слоўныя сродкі выразу, стыль пэўнага характару. Сярод іх пануючым спосабам стылістычнага выяўленьня, найбольш улюбёным аўтарам, зьяўляюцца эпітэты і параўнаньні. Другія мастацкія моўныя зьявы ён амаль ня ўжывае. Тая і другая стыхія знаходзяцца ў цеснай сувязі з канкрэтным зместам тэматыкі яго творчасьці. Лірычны спосаб апавяданьня аўтарам ужываецца досыць вузка і выражаецца звычайнымі ды характарнымі для яго сродкамі мастацкай мовы.

VI

Гістарычны разгляд мастацкага стылю Якуба Коласа, констатаванага раней, значна цяжэйшы, чым тлумачэньне тэматычнага боку яго твораў. Нават для вызначэньня частковай сувязі з адпаведнымі літаратурнымі традыцыямі стылістычнага характару канечна патрэбна падрабязнае дасьледваньне іх з боку поэтыцкай мовы. Тымчасам гэты бок мастацкай творчасьці дасьледваны надзвычайна мала. З прычыны гэтага, нашы гістарычныя дасьледзіны пры тлумачэньні стылю Якуба Коласа будуць самымі агульнымі.

Калі тэматыка гуморыстычных твораў Я. Коласа аказалася ў пэўным паралелізьме творчасьці „натуральнай школы“ і, прыватна, з гогалеўскай, дык, само сабой зразумела, і ў галіне стылю мы маем рацыю прыпушчаць такую самую аналёгію. Гэтае прыпушчэньне мае чыста тэарэтычныя падставы, бо, як ня раз ужо зазначалася, стыль твораў пісьменьніка знаходзіцца ў цеснай сувязі з іх зместам. Больш пільны разгляд гэтага пытаньня практычна пацвярджае высунутае палажэньне.

У сфэры стылю гуморыстычнага Я. Колас працягвае далей традыцыю гуморыстычнай мовы. Асобныя спосабы яго знаходзяць для сябе адпаведнасьць у спосабах гогалеўскага гумору.

Адзначаная намі індывідуалізацыя мовы дзеючых асоб нашага пісьменьніка становіць адзін з спосабаў, якім Гогаль карыстаўся асабліва шырока і рознастайна. У яго кожная асоба ў сваім стылі выяўляе сваё

ўнутранае аблічча, таму яго мова заўсёды глыбока індывідуальная. Калі нават яго героі па сваіх моральных якасцях належаць да адной групы і такім чынам у гэтых адносінах становяць сабой аднародную масу, дык у галіне мовы кожны з іх зьяўляецца ў поўнай меры пэўным і выразна акрэсленым індывідуумам. Апрача таго, рознастайнасць спосабаў індывідуалізацыі мовы ў Гогаля знаходзіцца ў залежнасці ад таго, што персонажы яго твораў належаць да самых рознастайных соцыяльных груп.

У руках Я. Коласа гэты спосаб мае больш вузкае прыстасаванне. Гэта тлумачыцца тым, што пераважная большасць яго дзеючых асоб належаць да аднаго пэўнага соцыяльнага кола—беларускага сялянства, якое ў сваім агульным разумовым абліччы і ў сваёй мове аказваецца досыць аднастайным мастацкім матэрыялам. Яго героі гавораць на адной сялянскай мове, якая ў вуснах кожнага з іх гучыць амаль аднолькава. Індывідуалізацыю мовы ў шэрагах гэтых герояў правесці надзвычай цяжка. Толькі для пэўнай часткі сваіх персонажаў, а менавіта для тых, хто другога соцыяльнага паходжання і стану, чым большасць іх, ён ужывае гэты спосаб, каб і ў гэтай галіне—у мове—адозьніць іх, выдзеліць іх з агульнай масы.

Стылізаваныя параўнанні, якімі шырока карыстаецца Я. Колас, асабліва пры характарыстыках сваіх герояў, маюць для сябе паралель у мове таго-ж самага Гогаля, для якога гэта зьява была адным з улюбёных спосабаў. Праўда, у адносінах да зместу тых вобразаў, што ўваходзяць у склад параўнання, абодва пісьменьнікі адрозніваюцца адзін ад аднаго досыць рэзка. І той і другі часта бярэ матэрыял для параўнанняў з галіны акружаючых зьяў, сучасных кожнаму з іх. Так, у Гогаля мы маем параўнанні, вобразам для якіх зьяўляюцца розныя чыноўнікі яго часу: „Козел дребезжал резким голосом, как городничий“; „пустился бежать, как мужик, которого только что выпорол заседатель“. Тымчасам у Я. Коласа гэтыя вобразы ўзяты з яго сучаснасці: „вурднік пазіраў на прыстава так, як-бы ён японскага мікаду забраў у плен“. Паралелізм іх у галіне данага спосабу ёсць, якраз, у тым, што і той і другі звязваюць яго змест з пэўнымі сучаснымі кожнаму з іх абставінамі. Гогаль бярэ вобразы параўнанняў з жыцця дробнай шляхты, а Я. Колас—з жыцця сялянскага. Значыць, пры неаднолькавым змесце ў формальных адносінах, яны аднолькавыя.

Таксама і параўнанні, выражаныя панібрацкай таварыскай мовай, зусім роўналежныя такім самым параўнанням у Гогаля. Такой мовай расійскі пісьменьнік карыстаецца вельмі часта. Як Гогаль уводзіць у свае апавяданні шэрагі асоб, зусім невядомых па ходу твору—якога-небудзь Сьцяпана Іванавага Курачку з Гадзьяча, які апавядаў „гісторыю“, ці якую-небудзь Агафію Федасееўну, тую самую, што адкусіла вуха ў засядатала, так і Я. Колас гаворыць пра розных—Марціне Паліваны, Сымоне Очэпе, Давідзе Рэзгіне—ды іншых асобах, адзін усяго раз названых і незнаёмых чытачу.

У галіне ўжывання гіпэрболь таксама можна адзначыць пэўную адпаведнасць. Гогаль ужывае іх у шырокіх разьмерах. Карыстаючыся сродкамі ўзмацнення абшару, часу, чысла, аб'ёму, меркі і г. д., Я. Колас опэруе, галоўным чынам, гіпэрболямі мерак („*надымілі люлькамі, што і галоў іх ня было відаць*“), зьвяртаючыся, аднак, да іх, як да сродкаў мастацкага выяўленьня, параўнальна, рэдка. Поўная роўналежнасць між пісьменьнікамі ёсць у галіне ўжывання тых ці іншых лаянак. У Гогаля яны шырокай хваляй уліваюцца ў яго творчасць, адбіваючы індывідуальны разумовы вобраз кожнага героя, які карыстаецца гэтымі выразнымі сродкамі, з прычыны гэтага лаянка ў яго вызначаецца большай рознастайнасцю. Я. Колас у гэтых адносінах таксама дае надзвычай багаты лексыкон лаянак, але гэты лексыкон сьведчыць аб аднароднасці сацыяльнага складу асоб, якія ўжываюць гэтыя лаянкі; як відаць з нязначнай колькасці прыкладаў, паданых вышэй, у шмат якіх выпадках мы маем шэраг паўтарэнняў гэтых лаянак. У гэтых адносінах між пісьменьнікамі вялікая розніца, абумоўленая сацыяльнымі ўласцівасцямі тых герояў, якіх малююць гэтыя аўтары. Але ў галіне мастацкіх мэт, дзеля якіх абодва яны карыстаюцца лаянкамі, між імі амаль поўнае супаданьне. Я. Колас бярэ іх у большасці выпадкаў для выяўленьня стану гневу; для тых-жа самых мэт пераважна карыстаецца імі і Гогаль. („*Типун бы тебе под язык, старая ведьма! Тебе какое дело?*“; „*Чорт бы тебя схватил в бане за пуп!*“) ды інш.

Ва ўжыванні спецыфічных слоўцаў для розных мастацкіх мэт абодва пісьменьнікі ідуць поруч. У таго і другога ў гэтай галіне пэўна адчуваецца вялікае штукарства. Але з пункту погляду крыніцы гэтых выразаў між імі ёсць вялікая розніца. У Гогаля у пераважнай большасці гэтыя словы зьяўляюцца яго асабістай выдумкай (пикенция, „Пульпультик“, „Монмуна“, „немчуря, катая-валяй, финтирлюшки, подмасльивать, спускают на кур'ерских“ ды інш.), якія ў значнай сваёй часці потым увайшлі ў расійскую мову і зрабіліся ўласцівасцю звычайнай мовы. Тымчасам Я. Колас ужывае, галоўным чынам, тыя якраз спецыфічныя слоўцы, якія ўжо ёсць у народнай беларускай мове; ён бярэ іх адтуль ды прыстасоўвае для мэт мастацкага выяўленьня. Бясспрэчна, сярод іх ёсць пэўны процант выразаў, выдуманых самым пісьменьнікам, але аддзяліць яго індывідуальную выдумку ад народных лаянак вельмі цяжка, бо мы пакуль што ня маем навуковага слоўніка жывой беларускай мовы.

Роўным чынам, карыстаньне прыслоўямі ды прымоўкамі ў таго і другога пісьменьніка мае шмат аднолькавых рысаў. Гогаль часткова карыстаўся гэтымі выразамі ў тым выглядзе, у якім яны ўжо выпрацаваны народнай мовай і зьяўляліся яе агульным набыткам („*ругнуть во все бока*“; „*хоть святых вон выноси*“, „*пошла писать губерния*“ ды інш.); часткова-ж ён на ўзор народных ствараў свае ўласныя („*загнуть слово*“, „*вернуть слово*“, „*пошли писать чушь и дичь*“ ды інш.). Тое самае мы бачым і ў Я. Коласа.

У галіне лірычных адхіленьняў зьвяртае на сябе ўвагу сваім падабенствам ды адпаведнай манерай і ў Гогаля спосаб ужываньня Я. Коласам сур'эзнага тону пры апісаньні нікчэмных і дробных рэчаў. Толькі ў нашага пісьменьніка гэта ўласьцівасьць выяўленьня ўжываецца звычайна, як у свой час зазначалася, пры асабістых выступленьнях аўтара, тымчасам як Гогаль да гэтага высокага стылю зьвяртаецца пры індывідуалізацыі мовы дзеючых асоб („Из дамских благовонных уст устремились к Чичикову множество намеков и вопросов, проникнутых насквозь тонкостью и любезностью“; „Позволено ли нам, бедным жителям земли, быть так дерзкими, что бы спросить вас, о чем мечтаете?“; „Где находятся те счастливые места, в которых порхает ваша мысль?“; „Можно ли знать имя той, которая погрузила вас в эту сладкую долину задумчивости?“) ці-ж апісаньне акружаючай асярэдзіны і ўчынкаў герояў („Будочник... закричал спросонья что стало мочи, кто идет?; но, увидев, что никто не шел... поймал у себя какого-то зверя и казнил яго тут-же у себя на ногте, после чего уснул опять по уставам своего рыцарства“).

У сфэры тэй самай лірычнай манеры апавяданьня пэўнае падабенства мае спосаб ужываньня пытаньняў, воклічаў і зваротаў для выяўленьня асабістых звычайна гістарычных настройў мастака. Гэта мы бачым у Я. Коласа. Тое самае дае у сваёй творчасьці і Гогаль. Ён выпрацаваў пэўны спосаб выяўленьня сваіх нібы-та гіронічных пачуцьцяў радасьці („А какими пирогами накормит моя старуха! Что за пироги!.. А масло!.. Боже ты мой, каких на свете нет кушаньев!“), здзіўленьня („Господи боже мой, Николай Чудотворец! какой у него дом в Миргороде!..“ „А какой богомольный человек Иван Иванович!“), абурэньня і г. д.

У кожным разе значная частка мастацкіх сродкаў гуморыстычнай мовы Я. Коласа працягвае традыцыю Гогалеўскай школы з тымі зьменамі, што дыктуецца ўласьцівасьцямі самой тэматыкі. Аднароднасьць яе ў нашага мастака значна скарачае магчымасьці ўжываньня рознастайных спосабаў мастацкага стылю. Тымчасам рознастайнасьць мастацкага зьместу ў Гогаля цягне за сабой такую-ж самую ўласьцівасьць і ў галіне выяўленчай мовы яго.

Што да вызначэньня традыцый для сур'эзнага стылю Я. Коласа, дык у гэтай галіне пры поўнай амаль адсутнасьці дасьледваньняў мастацкай мовы натуральнай школы, прыватна, дасьледваньняў тых пісьменьнікаў—Тургенева і Дастаеўскага,—якія маюць ўжо пэўны паралелізм з нашым мастаком у галіне тэматыкі твораў, даць якую-небудзь канкрэтную адпаведнасьць няма магчымасьці. Толькі развагі самага агульнага характару прыпадаюць на лёс гэтай часьціны нашых дасьледзін.

Мы адзначылі ў Я. Коласа дзьве стыхіі ў галіне гэтага, „другога“, стылю: адну відавочную, плястычную і другую—эмоцыяльна-психалёгічную. Першая з іх асабліва блізкая да традыцый і прыныпаў „натуральнай школы“, прыватна, Тургеневу. Ня цураюцца пісьменьнікі гэтага

кірунку і другой стыхіі, але яна ў іх займае ўжо далёкае месца: яна ўваходзіць, звычайна, у іх творчасць, як другарадны, часамі як выпадковы элемент. Яе сапраўднае поле чыннасці—романтызм; тут яна знаходзіць для сябе поўнае прызнаньне, ставячы плястыку выяўленьня на задні плян.

Пры выяўленьні стыхіі першага шэрагу мы адзначылі тое, што яна ёсць у апісаньнях знадворнага боку дзеючых асоб і фону, на якім яны выступаюць. Гэта манера нашага пісьменьніка знаходзіць сваю адпаведнасць у творчасці Тургенева. У яго таксама пры абрысоўцы, якраз, знадворнага выгляду тых герояў і рэчаў, што ён малюе, прэвалюючымі аказваюцца стылістычныя сродкі плястычнага характару, галоўным чынам, зрокавыя.

Прыватна-ж у галіне ўжываньня эпітэтаў відаць досыць вялікі паралелізм. У Тургенева, як зазначаюць дасьледнікі яго¹⁾, зрокавыя эпітэты сярод другіх зьяўляюцца пераважнымі па сваёй колькасці. Ён ужывае іх, малюючы выгляд героя, у прыватнасці, яго твар, рост, голас, валасы, вопратку і г. д. (Рядчик из Жиздры был невысокого роста, плотный мужчина лет 30, рябой и курчавый, с тупым вздернутым носом, с живыми карими глазками и жидкой бородкой, „Певцы“). Ужываючы эпітэты гэткага, якраз, роду, пісьменьнік імкнецца намаляваць „дакладны портрэт“ тэй асобы, што ён выводзіць на сцэну, прымусіць чытача „ўбачыць“ героя, які выступае ў творы.

Роўным чынам, такім-жа самым зьяўляецца расійскі пісьменьнік, калі малюе прыроду. „Палітра фарбаў і колераў асабліва багатая ў Тургенева,—кажа пра яго дасьледчык;—горача кахаўшы прыроду і тонка адчуваўшы характэрнае яе, ён найбольш пільна працаваў над малюнкамі, якія рысавалі яе—над сваімі апісаньнямі, надаючы асаблівае значэньне падрабязнасці іх. Пры гэтым ён успрымае прыроду, галоўным чынам, зрокава, і таму натуральна павінен быў найбольш удасканаліць у сябе зрокавы эпітэт“²⁾.

Той-жа самы характар відавочнасці ды плястычнасці выступае ў Тургенева і пры ўжываньні ім параўнаньняў. У вялізнай большасці сваёй усе яны рэчавага адчувальнага характару. Як зазначае аўтар спецыяльнай працы аб гэтых зьявах стылю ў Тургенева³⁾, пісьменьнік бярэ іх з такіх галін, як чалавек ды прырода (параўнаньні з дрэвамі, расамі, з ветрам і г. д.), з сьвету жывёл (параўнаньні з рознымі групамі ды жывёламі), з галіны тых ці іншых рэчаў і г. д. Нават калі мастак запазычае іх з галіны „літаратурных рэмінісэнтных“, напр., з клясычнай

¹⁾ Бар. Б. Лук'яноўскі. Эпітэты у Тургенева. Творчество Тургенева, зборнік артыкулаў пад рэд. І. Н. Разанава ды Ю. М. Сокалава. Москва, 1920 г., стар. 140—151.

²⁾ Іб., стар. 146—147.

³⁾ В. І. Д'яканаў. Сравнения Тургенева. „Тургенев и его время“. Першы зборнік пад рэд. Н. А. Бродзкага, Масква, 1923 г.

літаратуры, то і ў гэтым выпадку ён бярэ чыста плястычныя параўнанні (Санін „вспомнил ее мраморные руки, подобные рукам олимпийских богинь“, „Вешние воды“).

Характар гэтых стылістычных сродкаў у Я. Коласа, як было зазначана раней, такога-ж відавочнага, фізічна-адчувальнага характару. Крыніца іх паходжання таксама рэальнага характару; гэта—свят акаляючых яго рэчаў ды зрокава ўспрыятых зьяў. Значыць, у данай галіне наяўнасьць працягу ў нашага пісьменьніка традыцый натуральнай школы, прыватна, Тургенеўскай творчасці. Гэта ня можа выклікаць ніякіх спрэчак. Мы ня кажам пра залежнасьць Я. Коласа ад Тургенева. Наша мэта ў даным выпадку, як і наогул у галіне вызначэньня гістарычных сувязяў,—вызначыць, хаця-бы ў агульных рысах, тую сфэру літаратурнага развіцьця, у межы якой павінен быць залічаны і наш пісьменьнік. Калі мы ставім пэўныя зьявы яго творчасці ў пэўныя суадносіны з творамі пісьменьнікаў Гоголя, Тургенева, Дастаеўскага ды інш., дык мы бяром гэтых мастакоў толькі ўсяго як найбольш тыповых і выдатных прадстаўнікоў тэй літаратурнай плыні, у межах якой, бяспрэчна, знаходзяцца літаратурныя сымпаты і нашага аўтара. Гэтыя пісьменьнікі—ўсяго толькі сыцяг тэй школы, да якой павінен быць залічаны і Я. Колас.

У галіне стылю эмоцыянальнага психолёгічнага наш пісьменьнік больш блізкі да традыцый романтичнай творчасці. Яго мастацкая мова ў гэтым выпадку пераважна романтичная. Асобныя спосабы яго, канстатаваныя намі, пры параўнанні іх з адпаведнымі зьявамі романтичных твораў, даюць амаль поўную аналёгію.

Я. Колас, як было зазначана раней, больш падрабязны тады, калі малое ўнутраныя бакі таго аб'екта, якога ён выяўляе, чым калі знадворныя яго бакі. Гэта зьява ў поўнай меры зразумела, калі ўзяць пад увагу, што сфэра ўнутраных адносін значна багацейшая на змест, чым знадворных; таму яна, само сабой зразумела, і вымагае больш шырокага мастацкага выяўленьня. Варта толькі для прыкладу падаць творчасць Дастаеўскага, які так глыбака заглянуў у психолёгію чалавека і так падрабязна яе запісаў, каб мець відавочны ўзор для данага выпадку. Я. Колас таксама дае шэраг спроб гэткага-ж характару, асабліва ў тых выпадках, калі галоўнай мэтай сваёй мастацкай творчасці ён ставіць сабе выяўленьні ўнутранага сьвету чалавека („Малады Дубок“, „Злучыліся“).

Але гэта рыса ў творчасці нашага мастака знаходзіць сваю адпаведнасьць у романтичнай поэтыцы, якая, што вядома, ставіла ў аснову мастацкай творчасці сфэру ўнутраных адносін, свят пачуцьця—ці актыўнага ці-ж мэлянхолічнага. Романыкі далі найбольш высокія ўзоры мастацкага выяўленьня ўнутраных таямнічых перажываньняў чалавечай душы, далі поэтыцкія малюнкы таго Stimmung'a (настрою), у якім яны імкнуліся згадаць бясконцыя пачаткі жыцьця, якое нельга выявіць. У нашага пісьменьніка мы маем усяго толькі пэўны далёкі водгалас ад гэтай

усёахапляючай зацікаўленасьці да психолёгіі чалавека, які ў яго мастацкіх выяўленьнях да таго-ж набывае рэальны характар.

Больш выразна гэта романтичная традыцыя выяўляецца ў паасобных зьявах мастацкай мовы Я. Коласа, якой ён карыстаецца, малюючы ўнутраныя психолёгічныя рухі тэй асярэдзіны, што ён выяўляе.

Вышэй было адзначана, што маецца пэўны водгук ад фантастыкі романтизму. Стылістычна гэта выявілася ва ўжыванні шэрагу адцягнёных выказаў (нейкі, нешта ды інш.) для абазначэньня прысутнасьці асобнай надпрыроднай сілы, якая прымае ўдзел у дзеі твору. У романтикаў пачатак цудоўнага (*merveilleux*) быў сапраўднай „поэтыцкай машынай“ іхных твораў і канонам іхнай поэзіі. Стылістычна яно абазначалася шэрагам такіх выказаў як: *wunderbar*, *wundersam*, *wunderlich*, *seltsam* і г. д. У гэтыя словы яны ўкладалі дзівосны фантастычны зьмест, у якім паасобныя часьціны станавілі сабой поэтыцкія вобразы, меўшыя пэўныя абрысы і формы (сьвет мітаў і казак), лёгка ўспрыманья чытачом. У нашага-ж пісьменьніка гэта *merveilleux* абарачаецца ў зусім адцягненае нешта, выступае ў выглядзе нейкай сілы, ня маючай ніякіх рысаў. Вобразнасьць гэтых фантастычных постацяў тут зусім пацьмянела, пакінуўшы ўсяго толькі адзін адцягнены касьцяк. Аб сваяцтве са старымі мітам романтичных чартоў ды ведзьмаў гэтага „нешта“ сьведчыць тое, што часамі, як ужо гаварылася, аўтар канкрэтызуе гэта разуменьне, зазначаючы, што ў ім ёсьць, якраз, нячыстая сіла.

У галіне ўжыванья эпітэтаў ды параўнанья для абазначэньня ўнутраных станаў таго матэрыялу, які Я. Колас малюе, ён мае шэраг роўналежнасьцяў з мовай романтикаў. Большасьць стылістычных зьяў гэткага характару ў яго мае адбітак пэўнага суму, нудоты, ці-ж яны ўзяты з сфэры адцягненых разуменьняў. Гэтыя-ж уласьцівасьці так характарны для романтикаў з іх заўсёднымі эпітэтамі—сумны, мэлянхолічны, бледны, задумёны, сьвяшчэнны—ды вобразамі да параўнаньяў, як: бязмоўнасьць ночы, змрок лясоў, бязьлюднасьць гор, спакой магіл і г. д.

Мы адзначаем пэўную роўналежнасьць толькі ў галіне тых агульных якасьцяў, якія ўласьцівы ўжываным зьявам стылю ў Я. Коласа ды яго папярэднікаў. У сфэры-ж канкрэтнага зьместу яго там і тут ёсьць значная розьніца, якая азначаецца розьніцай знадворных умоў, акаляўшых творчасць нашага мастака і пісьменьнікаў романтичных і быўшых для іх па-за эстэтычнай крыніцай. Гэтым тлумачыцца, чаму ў нашага аўтара тэматыка стылю такая блізкая да акаляўшых яго яму сучасных абставін і, апрача таго, да абставін яму родных, беларускіх.

Нарэшце, прысутнасьць лірычнага ўдзелу аўтара ў яго творы, яго лірычная манера апавяданья таксама сьведчыць аб тым, што ён блізкі да сентымэнтальна-романтичнага стылю, для якога гэты спосаб зьяўляецца адным з самых характарных; ён знайшоў у ім самае шырокае распаўсюджаньне. І Гогааль, з якім у данай галіне мы бачылі ўжо пэўную аналёгію ў Я. Коласа, у гэтым выпадку дае яркі ўзор сваёй залеж-

насьці ад тых самых густаў романтичнага характару. Цікава адзначыць пры гэтым, што Гогаль карыстаўся гэтай манерай ня толькі з мэтай гуморыстычных. Ён ужывае яе і пры апісаньні сваіх герояў у сур'ёзных станах, адзначаючы гэтым самым сваю асабістую зацікаўленасьць у іхным лёсе ці ў іхным душэўным стане. Так, перадаючы жыцьцёпіс Тэнтэнікава, ён, як і Я. Колас у апавяданьні „Злучыліся“ пры апісаньні Юркі, карыстаецца тым самым сродкам мастацкага выяўленьня („Что значили эти рыдания? Обнаруживала ли ими болеющая душа скорбную тайну своей болезни,—что не успел образоваться и окрепнуть начинавший в нем строиться высокий внутренний человек“ і г. д.).

З паданых заўваг, датычных гістарычных сувязяў Я. Коласа ў сфэры яго мастацкай мовы, зусім пэўна выцякае, што і ў данай галіне ён, як і ў межах сваёй тэматыкі, знаходзіць для сябе адпаведнасьць у тых-жа самых літаратурных плынях ды густах. Як і там, на першым месцы больш шырокая роўналежнасьць з традыцыямі „натуральнай школы“, прыватна-ж, гогалеўскай і больш вузкая аналёгія з кірункам романтичным. Але як і раней, працяг ды адпаведнасьць традыцыі датычыць, галоўным чынам, усяго толькі агульных уласьцівасьцяў ужываных ім стылістычных спосабаў. Ёх канкрэтны зьмест цалкам прадиктаваны ўмовай акаляючай яго беларускай грамадзкасьці. Гэта блізкасьць да родных яму абставін пацьвярджаецца таксама і яго няўхільным імкненьнем да некаторых спосабаў народнай творчасьці. Ужываньне ім прыказак ды прымовак для мэт стылізацыі мовы сьведчаць аб яго сувязях з гэтай мастацкай крыніцай ды аб яго краўным сваяцтве з беларускай народнай асярэдзінай.

Канец будзе

ЛЯ ВЫТОКАЎ МАСТАЦКАЙ ПРОЗЫ ЯКУБА КОЛАСА¹⁾

А. Вазьнясенскі

VII

Мы разгледзелі паасобныя часьціны—тэматычныя ды стылістычныя,—з якіх складаюцца разгледаныя намі апавяданьні Я. Коласа. Цяпер на чарзе стаіць апошняе пытаньне, якое ўваходзіць у склад констатуючага выўчэньня, гэта—пытаньне аб тым, якім чынам вызначаныя намі часьціны злучаюцца ў адно цэлае і даюць адзін мастацкі твор. Мы павінны разгледзець тое, што называецца сужэтай пабудовай ці кампозыцыйнай твору, якая і мае сваёй галоўнай мэтай азначэньне таго, як мастацкі твор ствараецца пісьменьнікам у выглядзе скончанага і цэльнага мастацкага будынку. Прыстасоўна да разгледаных апавяданьняў канечна трэба ў межах таго самага разьдзелу аб кампозыцыі разгледзець і яшчэ адно пытаньне, а менавіта: пытаньне аб кампозыцыйным аб'яднаньні ўсіх апавяданьняў у выглядзе паасобных зборнікаў. Гэта пытаньне, як будзе відаць далей, заслугоўвае ўвагі і адкрывае цікавыя вывады, каштоўныя для нашага аўтара.

У большасьці выпадкаў пісьменьнік свае апавяданьні будзе па форме невялічкіх эскізаў, у выглядзе зарысавак асобных кароткіх момантаў з жыцця акаляючай асярэдзіны, галоўным чынам, беларускай вёскі. У гэтых адносінах гэтыя апавяданьні маюць тую, якраз, формальна-тэматычную аснову, што зьяўляецца характарнай для новелі, як пэўнага мастацкага жанру. Гэтыя зарысоўкі, узятыя паасобна, у кампозыцыйных адносінах становяць сабой мастацкія малюначкі, якія на пярэднім пляне рысуюць тыя ці іншыя дзеі герояў у пэўны, узяты аўтарам момант часу. Фонам гэтых дзеяў, як ужо зазначалася, зьяўляюцца ці бытавыя абставіны, ці-ж малюнак прыроды. Але і тое і тое, якраз, у апавяданьнях эскізнага характару накідаецца самымі кароткімі, часамі зусім выпадковымі штрыхамі; галоўнае ў такіх малюнках—герой і яго дзеянне. Абставіны, якія так каротка адзначаюцца пісьменьнікам, звычайна зьяўляюцца толькі ўсяго ў ролі паказальніка на месца ды час дзеі, і, такім чынам, становіцца фактарам, яго канкрэтызуючым. Больш цеснай унутранай сувязі між гэтымі дзьвюма часьцінамі твору няма. Пачаткам, які рухае самое апавяданьне, зьяўляецца дынамічнасьць ды паступовасьць асобных эпізодаў дзеяньня ў межах таго моманту, які малюецца аўтарам. Дзеянне адбываецца, дзякуючы лёгчай счэпленасьці паасобных ма-

¹⁾ Гл. „Полымя“ № 3.

ленькіх часьцін яго, адна з адной выцякаючых. Такая ўласьцівасьць кампазыцыйнай пабудовы датычыць, пераважна, апавяданьняў гумарыстычных. Так, напр., эскізнае апавяданьне „Кантракт“ распадаецца на дзьве часьціны, што абазначаецца і аўтарам падзелам яго на два разьдзелы. Першы мае ў сабе эпізод, які малюе абгаварэньне кантракту, а другі—яго пісьмовае складаньне. Такім чынам, адзін эпізод лёгкіна выцякае з другога, і гэта пераймальнасьць іх зьяўляецца імпульсам, які рухае апавяданьне мастака. Ці ў другім апавяданьні „Андрэй выбаршчык“ мы таксама маем дзьве невялікія часьціны, з якіх кожная становіць сабой асобны разьдзел; першы дае апісаньне праводзін Андрэя на выбары, а другі—як ён вярнуўся. Значыць, і тут адзін момант лёгкіна звязаны з другім, і гэта сувязь становіць сабой рухаючы пачатак для ўсяго апавяданьня.

Такі самы, прыкладам, кампазыцыйны характар маюць і другія апавяданьні гэтай-жа катэгорыі—апавяданьні-эпізоды: „Імяніны“, „Адгукнуўся“, „Бунт“, „Кажух старога Анісіма“, „Старыя падрызьнікі“, „Соцыяліст“, „Недаступны“, „Знайшлі“, „Выстагнаўся“, „Злавіў“, „З днеўніка пана Жылкі“, „Старасьць“, „Так і трэба ашуканцу“, „Выбар старшыны“.

У пабудове гэтых апавяданьняў маецца яшчэ адна характарная ўласьцівасьць, якая ёсьць і ў другіх апавяданьнях Я. Коласа, не ўвайшоўшых у гэту групу апавяданьняў-эпізодаў. Вышэй ужо адзначалася, што ў межах пэўнага эпізоду аўтар на першае месца высоўвае выяўленьне галоўных момантаў дзеяньняў,—тых, якраз, якія, на яго думку, варты мастацкага выяўленьня. Гэтае выяўленьне даецца ў пэўных канкрэтных і дынамічных малюнках; тут ёсьць разьвінаньне дзеяньня ці яго паасобных часьцін. Тымчасам побач з гэтымі тут-жа аўтар дае і шэраг малюнкаў скручаных, нераскрытых падрабязна. Пра іх ён гаворыць у агульным абагульняючым відзе. Так, у адзначаным ужо апавяданьні „Кантракт“, малюючы другую яго часьціну, аўтар гаворыць пра тое, што перш, чым пачалі пісаць кантракт, прайшла „добрая гадзіна часу“. У гэты час шукалі патрэбных пісьмовых прылад, але пра гэта аўтар гаворыць у агульнай форме, не разьвінаючы, шырокага малюнку; аўтар гаворыць каратка, абагульняючы: „Стараста разаслаў ганцоў на ўсе куты в. Ямішч. Зьмяты аркуш паперы дасталі ў Бэркі. Па атрамант і асадку прышлося ісьці за дзьве вярсты да старога Гірша“ (20). Самаго малюнку таго, як здабывалі паперу ў Бэркі і атрамант з пяром у Гіршы, пра гэта пісьменьнік нічога ня кажа. Такім чынам, выяўляецца кампазыцыйная манера пісьменьніка даваць малюнку разьвінутых дзеяньняў—галоўных і малюнку абагуленых, скручаных—*двугародных*. Ці-ж другі прыклад. У апавяданьні „Імяніны“ зазначаецца тое, як кампанія вясковай інтэлігенцыі—сядзелец манаполькі, вураднік, дзякан, фэльчар—ішлі да пісара на імяніны. Пакуль яны ўсе ішлі, сядзелец „гаварыў сьмешныя рэчы“ (23). Але аўтар не падае падрабязна гэтых сьмяхотных гісторый героя і абмяжоўваецца толькі агульнай заўвагай пра іх: „Яго расказы вядомы

былі тым, што ў іх было ў сто разоў больш гразі, як сьмеху і розуму“. Адна з сьмяхотных рэчаў, у якой прымаюць удзел пералічаныя героі, і становіць сабой зьмест усяго апавяданьня. Гэты спосаб дыктуецца выключна вымаганьнямі тэорыі таго самага жанру, якім карыстаецца аўтар, або новэлі. Яе характарную ўласьцівасьць становіць кароткасьць, якую так вобразна азначыў Эдгард По, заўважыўшы, што час, каб прачытаць новэлю, павінен быць ад поўгадзіны да адной, дзвюх гадзін. Адпаведна з гэтым вымаганьнем, аўтар абмежаваны ў магчымасьцях разьвіваць малюнкi. Адсюль і выходзіць само сабою вылучэньне эпізодаў галоўных і другарадных, і далей—маляўнічае разьвінаньне першых ды скарачэньне другіх.

Наступным спосабам, характарным для сужэтной пабудовы апавяданьняў Я. Коласа, зьяўляецца роўналежнасьць, пра якую мы ўжо ўспаміналі, разглядаючы мастацкую манеру пісьменьніка ў галіне тэматыкі яго твораў. Паводле свайго зьместу і формальнай прыроды, гэты спосаб неаднолькавы.

✓Першы від яго, які найбольш часта сустракаецца ў апавяданьнях, ёсьць у роўналежным выяўленьні малюнкаў жыцьця чалавека ды станаў прыроды, г. зн. той від яго, што наогул зьяўляецца самым пашыраным у літаратуры ўвогуле, асабліва-ж у народнай славеснасьці. Але роўналежнасьць гэтага роду ў апавяданьнях пісьменьніка паводле сваіх разьмераў неаднародная. У адных выпадках яна пашыраецца на ўвесь твор уцалку і зьяўляецца, такім чынам, галоўнай кампозыцыйнай асновай яго. У другіх-жа яна толькі абымае частку твору і робіцца ўсяго толькі прыватным, другарадным момантам у сужэтной пабудове гэтага твору.

Прыкладам для роўналежнасьці першага шэрагу можа зьяўляцца апавяданьне „Васіль Чурыла“. У ім чаргаваньне малюнкаў прыроды і адпаведных сугучных станаў герояў праходзіць ад пачатку да канца. Пры гэтым усё апавяданьне, апрача лёгічнай сувязі ў апісаньнях абодвух шэрагаў, афарбована адным эмоцыянальным настроем, а менавіта: трывогай ды сумам. Знадворным спосабам гэта выяўляецца ў паўтарэньнях адпаведных штрыхоў, якія падкрэсьліваюць кожны раз гэту психолёгічную афарбоўку. Невялічкі малюнак шумеўшага зімовага лесу, з якога і пачынаецца апавяданьне, пачынаецца словамі, якія адзначаюць трывожны стан пэйзажу: „лес шумеў неяк вельмі нудна“ (3). Канчаецца гэты малюнак амаль літаральным паўтарэньнем гэтых слоў—„лес шумеў“: „*Нудна* шумеў стары лес“ (3). Потым тая самая трывога падкрэсьліваецца і далей амаль на кожным кроку. Пасьля пэйзажу ідзе кароценькае апісаньне хаты Васіля. І тут думка аб трывожным стане адзначаецца ў стогне дрэва: „над самым ваконцам зьвісла голая вярбіна і глуха шумела, усё роўна як *стайнала*“. Маленькая лямпка ў хаце лясніка сьвяціла тады „смутна“. Такі самы настрой пранікае і ў душу герояў: „але чаму-ж так *нудна* і *страшна* за Васіля сягоньня? Алеся і сама гэтага ня знала. Толькі *нейкая глухая трывога* залезла ў душу і, як чарвяк,

грызла сэрца“ (4). Гэта трывога ахапляе і акаляючыя больш шырокія абставіны: „перадумала ўсе няшчасці і здарэнні, якія маглі прылучыцца з Васілём у гэтую *неспакойную* ноч“ (4). Канчаецца гэты першы раздзел апавядання зноў паўтарэннем тых самых ранейшых выказаў аб лесе: „А лес усё шумеў. *Нудна* шумеў стары лес“... (4). Такім чынам, і дзеючыя асобы і акаляючыя іх умовы насычаны адным настроем—станам напружнай трывогі.

Другі раздзел таго самага апавядання апісвае стан самога лясніка Васіля. Ён у поўнай меры адпавядае папярэдняму. Васіль вышаў ад ляснічага „з горкай крыўдай у сэрцы“... (4). Гэты настрой падтрымліваецца хмурымі ўспамінамі аб мінулым героя, якое „захавала ў сабе яшчэ старыя парадкі таго цёмнага часу, калі-то было права памянць чалавека на сабаку, таго часу, каторы зваўся „паншчызнай“ (4). Ішоў Васіль „адзінокі, *нудны*“.

Далей у раздзелах 3, 4 і 5 той самы стан падкрэсліваецца элавіснай суровасцю зімовай непагоды, пагражаючай жыцццю чалавека, а потым зноў сумнымі ды цяжкімі ўспамінамі аб мінулым і цяперашнім жыццём Васіля. Гэты настрой паволі нарастае ў меру таго, як робіцца зусім відавочным, што прырода ў выглядзе пагрозных зьяў яе—ночы, мяцеліцы, сьнегу і г. д.—усё больш ды больш апаноўвае чалавека, і ён ня мае магчымасці процістаяць яе згубным сілам. І зноў гэта падкрэсліваецца ў кожным слове апавядання; асабліва гэта выразна выпучаецца пісьменьнікам, калі здань сьмерці ўжо была блізка. „Шырокі прастор поля звузіўся ў чорную бочку, і нічога не магло разгледзець вока адзінокага Васіля. Усё роўна як нехта выкінуў яго, непатрэбнага, беднага, у гэтую зяўру страшной ночы, прынёсшы ў афяру сярдзітай буры, каб яго жыцьцём купіць сабе спакой... адразу ахваціў яго страх, самы большы страх чалавечы—страх за сваё жыццё“ (6). Далей ужо ідзе напружнае змаганьне між жыцьцём ды сьмерцю. Канчаецца апавяданьне паўтарэннем таго самага сумнага ды цяжкага настрою, з якога яно і пачалося, але толькі ў больш агульнай форме: „*Вецер* сьпяваў, *цяпер* „вечны пакой“ *слухае* божаю і чалавечаму“... (8).

Адзначаючы гэту адзіную эмоцыянальную афарбоўку ўсяго твору, канечна трэба заўважыць, што яна, якраз, злучае ў адно мастацкае цэлае галоўныя часціны роўналежнасці, як кампазыцыйнай асновы апавядання. Гэтая роўналежнасць між прыродаю і чалавекам праходзіць праз увесь твор. Як выяўленьне трывожнага чакання ў сям’і лясніка, так і яго змаганьне з грознай стыхіяй,—усё гэта ідзе, як відаць ужо з папярэдняга, у пэўнай сугучнасці з адпаведнымі малюнкамі прыроды. Гэту роўналежнасць, і наогул цесную сувязь між двума кампанэнтамі, падкрэслівае і сам аўтар, калі кажа: „у тахт думкам Васілія сьпяваў *вечер* у полі нікому непатрэбныя песьні“ (6); ці крыху далей: „а думкі, бесталковыя, *дзікія* думкі, *заварушыліся* ў ім *скара-скара*, як той сьнег, каторы з усіх старон так бязжаласна сыпаўся на Васіля“ (6).

Нарастаньне трывожнага стану, як ужо зазначалася, што далей, то ўсё больш прогрэсуе. Па меры набліжэньня да канца яно робіцца ўсё што раз, то больш напружным і канчаецца разьвязкай, якая зьяўляецца, такім чынам, заканчэньнем агульнай трылогі. Гэта дае права бачыць у межах роўналежнасьці адначасна і наяўнасьць спосабу нарастаючай градацыі з катастрофай у выглядзе яе разьвязаньня.

Прыблізна такую самую кампозыцыйную схэму маюць і вась якія апавяданьні з сэрыі сур'ёзных: „Калядны вечар“, „Дудар“, „У старых дубох“, „Малады дубок“ і „Злучыліся“. Усе яны пабудованы на аснове роўналежнасьці між чалавекам—героем апавяданьня—і акаляючай прыродай.

У першым з іх абедзьве часьціны роўналежнасьці няроўнамерныя: першая—невялічкі малюнак зімовага лесу і другі—апісаньне самой дзеі апавяданьня: сцэны з жыцьця лясніка. Тут роўналежнасьць выступае ў больш простым выглядзе, чым у апавяданьні „Васіль Чурыла“. Там яна ўскладнёная; яна складаецца з шэрагу паасобных зьяноў, з якіх кожнае мае роўналежнае выяўленьне прыроды, а потым і героя; усё апавяданьне становіць сабой, такім чынам, адзін кампозыцыйны ланцуг, які складаецца з паасобных частак. Тут-жа мы маем толькі адно зьяно гэтага кампозыцыйнага спосабу, без чаргаваньня яго на працягу апавяданьня. Але абедзьве часьціны цесна зьязаны эмоцыянальна: і ў прыродзе, і ў хаце Тараса—усюль рыхтаваліся да стрэчы каляднага вечару. Абодва малюнкi, якія рысуюць гэта падрыхтаваньне, і пачынаюцца амаль аднолькавымі словамі; першы: „здаецца, і сам сьвет гатовіўся як можна лепш сустрэць калядны вечар“ (42); другі: „цяпер у Тарасавай хаце кіпела работа,—гатовіліся к сьвяту, к каляднаму вечару“ (43). Роўналежнасьць гэта канчаецца сумнай разьвязкай, якая, аднак, ня так, як у папярэднім прыкладзе, а знаходзіцца ў кантрасьце з агульным эмоцыянальным настроем апавяданьня; у ім, як відаць з папярэдняга, гэты настрой выяўляецца ў радасным, паступова нарастаючым чаканьні сьвята каляд, тымчасам як канец завяршаецца сумнай весткай аб арышце Паўлюка, які таксама быў адным з аб'ектаў гэтай чаканкі.

Другое апавяданьне „Дудар“ пабудована па тэй самай схэме, толькі малюнак прыроды больш шырокі, чым у папярэднім выпадку. Сувязь між абедзьвюма часьцінамі роўналежнасьці таксама больш глыбокая ды больш цесная. Прырода тут становіцца ў ролі адзінага слухача, бо людзі не разумелі песень поэты: „разьбіраў яго адзін толькі лес, і лесу адкрываў Меншы брат свае думкі, бо людзі сьмяяліся з яго слоў і песень“... (8)¹.

У апавяданьнях „У старых дубох“, „Малады дубок“ і „Злучыліся“ мы зноў маем больш частую роўналежнасьць, у якой малюнкi прыроды

¹) Падрабязна аб кампозыцыйнай пабудове т. зв. сымбалічных новэляў Я. Коласа я не гавару, бо аб гэтым ужо ёсьць добрая работа Ю. Бярозкі: „Коласава алегорычная новэля“ („Узвышша“ № 4, 1927 г.).

паўтараюцца роўналежна з тымі падзеямі і дзеяннямі, што разьвіваюцца. Усе паасобныя зьявы роўналежнасьці зьвязаны між сабой і лёгічна, і эмоцыянальна. Сувязь першага роду выяўляецца ў тым, што паасобныя зарысоўкі прыроды ў кожным з гэтых апавяданьняў становяць сабой адзін агульны малюнак, цэльны і скончаны; у апавяданьні „У старых дубох“ даецца малюнак восені на Нёмне; у апавяданьні „Злучыліся“ — малюнак вясновай прыроды. У дзеях герояў гэта счэпленасьць выяўляецца ў лёгічным чаргаваньні адных фактаў за другімі. Эмоцыянальная афарбованасьць ва ўсіх трох творах мае адзін і той-жа характар: увесь малюнак абвеены глыбокім сумам, трывогай ды страхам. Гэта аўтар падкрэсьлівае вельмі часта пры дапамозе таго ці таго стылістычнага спосабу.

„У старых дубох“: „у леце пачыналася ўжо тая чуць значная зьмена, той паварот часу, калі жыцьцё прыроды ідзе на ўбытак. Скошаны луг і раскіданыя курганамі стагі, парыжэўшыя ад дажджоў і сонца, ужо гаварылі аб гэтым *уміраньні*“ (19); „здавалася, прырода была закалыхана гэтым крыху *сумным* званам“ (20); „разгаворы Базыля і Грышкі аб чэрцях, аб раі, сьмерці“ (22—23); „сьпевы былі нейкія невясёлыя, і яму стала *маркотна*“... (25) і г. д.

✓ „Малады дубок“: „шырокая, разложная верхавіна і адсечаныя сукі пазіралі *так невясёла, так сумна*, бы тыя пакінутыя бацькам дзеці“ (55); „у лесе было ціха і *маркотна*“ (56); „Максім *трывожна* азірнуўся вокал“ (56); „Максім ніяк ня мог *супакоіцца*“ (57); „нейкі *страх і трывога* душылі яго“ (58); „чым бліжэй падыходзіў ён (Андрэй) да лесу, тым больш чуў ён *страх*. А змрок, *густы, халодны, няпрыветны*, нярухома аблягаў зямлю“... (61); „нейкая *жуда* ахапіла Андрэя. Пачуваньне *маркоты* і адзіноты агарнула яго“ (62); „было штось *страшнае* ў гэтым нямым спакоі лесу, і гэты *страх* перадаваўся Андрэю... (63) і г. д.

У тым ці іншым выглядзе гэта псыхолёгічная афарбоўка ёсьць і далей да самага канца. Тое самае можна адзначыць і ў апавяданьні „Злучыліся“: „так было цёмна яму (зернятку) у зямлі пад сьнегам, так халадна і *маркотна*“ (204); „столькі ў іх (у зыхах песьні) было ласкі, просьбы, радасьці і нейкай *патайнай жалбы*“ (206); „Юрка помніць, як яна (мама) ляжала з закрытымі вачыма, як *плакалі ў хаце*“... (208); „*плача* беднае дзіця здушаным плачам, і *страшна* яму“ (208); „*затрыманая сьлёзы капалі яму на сэрца, асядалі на дно душы*, і вобраз мамы ўставаў тады перад ім“ (209); „Юрка, раскрыўшы роцік, пазіраў сваімі сінімі, як васількі, вочкамі, поўнымі *страху і трывогі*“ (209); „цётка пакруціла сама сабе галавою і паднесла *хвартук да вачэй*: ёй жаль было хлопца“ (211); „Юрка цэлы дзень, як злодзей, туляўся па зарасьлях за сялом, па густых лозах на беразе рэчкі; але ўсюды даймаў яго *страх, не даваў нідзе яму супакою*“ (212) і г. д.

Усе тры апавяданьні канчаюцца *вельмі сумна*; у першым: Базыль, які зваліўся ў Нёман, але быў выратаваны адтуль, застаецца назаўсёды

нямым; у другім: Андрэй ня мог папярэдзіць вынікаў свайго зрадніцкага ўчынку ў адносінах да свайго сябра Максіма; у трэцім: Юрка памірае, і на яго магіле ставяць крыж з тэй самай елкі, якую ён так любіў.

Гэтая-ж схэма роўналежнасьці ўжываецца аўтарам у апавяданьнях гуморыстычных; так пабудаваны апавяданьні „Трывога“ і „На начлезе“, якія ў сваёй кампазыцыі паўтараюць плян апавяданьня „Калядны вечар“; у іх роўналежнасьць адназьяновая: малюнак прыроды і падзеі з жыцьця чалавека. Абедзьве часьціны зьявязаны адна з адной эмоцыянальнай сувяззю. У першым апавяданьні трывога насычае і прыроду („Ужо два тыдні як над сялом павіс нейкі страх і трывога, чаканьне чагось страшнага і неадваротнага. А што паслужыла першаю прычыною, дык гэта—вялікая суш“, 90) і той момант у жыцьці Міколы Гляка, які малюецца аўтарам; толькі ў другім выпадку гэта трывога, што зазначалася ўжо пры разглядзе тэматыкі гэтага апавяданьня, набывае гуморыстычны характар; яна пераходзіць у такую трусасьць, якая робіцца проста сьмешнай. У другім апавяданьні „На начлезе“ гэта сувязь між прыродаю і чалавекам выяўляецца ў аднолькавым унутраным настроі; у прыродзе панавала цішыня і спакой („Кругом было так спакойна, так ціха і згодна“ ды інш., 100); тое самае адчуваў у душы і Тамаш. („Тамаш маліўся, і нейкая бяспрычинная радасьць расходзілася па ўсіх закутках яго цела“ і г. д., 100).

Паданьня ілюстрацыі становяць прыклады роўналежнасьці, якая пашырае свой уплыў на ўвесь твор і зьяўляецца асноўным момантам яго кампазыцыйнай пабудовы. Але такога самага зьместу роўналежнасьць аўтар ужывае і ў больш вузкіх разьмерах. Яна зьяўляецца ў гэтым выпадку ўсяго толькі нязначнаю часьцінаю твору, уваходзячы ў яго, як паасобны момант побач з другімі кампанэнтамі. Так, у апавяданьне „Соцкі падвёў“ устаўляецца невялічкі малюнак прыроды („цікавы месяц выплыў з-за белай хмаркі і, глянуўшы на гэту працэсію, мусіць засароміўся людзкога глупства“ і г. д., 35), роўналежны невялікай сьцэне апавяданьня, малюючага, як вялі арыштаванага нібы „соцыяліста“. Гэты мімалётны пэйзажны малюнак устаўлены з гумарыстычных мэтаў; як відаць са зьместу яго, ён устаўлены, каб павялічыць тое сьмешнае становішча, у якое трапіў вурднік ды яго спадарожнік, вёўшыя „соцыяліста“. У агульнай пабудове апавяданьня роўналежнасьць становіць сабой адно з зьявнoux у нарастаючым комічным становішчы герояў апавяданьня, якое канчаецца такой самай комічнай разьвязкай.

Роўналежнасьць, як кампазыцыйны спосаб, у большасьці выпадкаў бярэцца пісьменьнікам у тым, якраз, тэматычным выглядзе, які маецца ў паданых ужо прыкладах. Але ёсьць адзін выпадак ужываньня таго самага спосабу, толькі з іншым зьместам. Замест малюнку прыроды, у якасьці першага члена яго выступае пэўнае тэорытычнае *моральнае* палажэньне, і ўсё канкрэтнае апавяданьне, якое будзе далей, зьяўляецца ўсяго толькі яго практычным прыкладам. Такую роўналежнасьць мы маем у апавяданьні „Калодка пчол“. У разьдзеле аб тэматыцы ўжо

азначалася, што ўсё апавяданьне аб няўдачы з пчоламі зьяўляецца ілюстрацыяй таго становішча, нібы ў прадаўца іх „цяжкая рука“. Пра гэта аўтар гаворыць вуснамі герояў двойчы: у пачатку апавяданьня (14) і ў канцы яго (17).

Апрачаазначаных відаў роўналежнасьці, у Я. Коласа ёсьць яшчэ адна адменнасьць яе, якая ўжываецца ў апавяданьні „Чорт“. Усё апавяданьне пабудавана на пэўнай роўналежнасьці дзвюх розных па зьместу новэль, але адзіных па сваёй эмацыянальнай афарбоўцы. Першая з іх, якая займае сярэдзіну апавяданьня, расказвае аб гісторыі панскага служкі Кірыла, якога зрадлива забівае пан і месца сьмерці якога называецца Кірылавай магілай. Другая апавядае аб жартах п'янага лясніка Міхася, які ўдаў сябе за чорта, напалохаўшы праяжджаўшага міма Пятруся. Лёгічна гэтыя новэлі зьвязаны тым, што месца дзеі другой з іх адбываецца якраз каля Кірылавай магілы. У эмацыянальных адносінах сувязь іх выяўляецца ў аднолькавым настроі, якім прасякнуты абедзве гэтыя гісторыі; усюль падкрэсьліваецца стан страху; у першай новэлі выразнаазначана: „страшна было тут уночы“ (11); у другой гэта падкрэсьліваецца не аднойчы: „у лесе было ціха... Аж страшна стала Міхасю“ (10); „знаў ён (Міхась), што п'яных часта водзяць па лесе чэрці. Знаў, што можна адхрысьціцца, і яму было і страшна, і вясёла“ (11); „Пятрусь ехаў з млына; сядзеў ён на возе бяз шапкі і маліўся богу, едучы цераз гэтае страшнае месца“ (12); „зноў Пятруся страх узяў“... (13). Гэты стан страху ў апавяданьні па меры набліжэньня да канца яго нарастае ўсё больш ды больш і канчаецца разьвязкай, дзе праяжджаўшы Пятрусь прымае за чорта п'янага Міхася, які пераапануўся ў перавернуты кажух.

Другі прыклад такога роўналежнага злучэньня дзвюх новэль маем мы ў апавяданьні „Знайшлі“, хаця тут выразнай самастойнасьці кожнай з іх няма; першая, асноўная і больш вялікая, паглынае другую, значна меншую. Гэтае другое апавяданьне, устаўленае ў асноўнае, тэматычна зьвязваецца з тэй рэчай, якую „знайшлі“ героі яго па дарозе з Менску дахаты; гэта—капялюш, які п'яныя Мікалай ды Нічыпар Касмык палічылі за свае згубленыя шапкі. Устаўная новэля зьяўляецца лірычным апісаньнем ад імя аўтара (у першай асобе) гісторыі гэтага капялюша. „Я колькі разоў бачыў капялюш на свае вочы, як пехатой хадзіў з Менску ў Беларучы“ і г. д. (149). Па характару выкладу гэта апісаньне зьяўляецца сугучным эмацыянальнай настроенасьці ўсяго апавяданьня; у ім таксама выразна гучыць гумар пісьменьніка, як і ва ўсім творы яго. Асабліва выразна выяўляецца ён у тэй прамове, якую сказаў, зьвяртаючыся да капялюша, прыцэль аўтара, пісар, што першы зьвярнуў увагу на гэты капялюш: „Капялюш!—казаў пісар,—ляжыш ты цяпер тут адзін, і топчуць цябе людзкія ногі. Цябе даўно забылі і кінулі аднаго, аднаго на здзек цэлага сьвету. Пячэ цябе сонца, дажджы паліваюць, топчуць у гразь, нагой падкідаюць“ і г. д. (150). Гумар аўтара тут грунтуецца

на контрасьце: прамова, сур'ёзная з свайго зьместу, зьвернута да занадта дробнай і нязначнай рэчы, да выкінутага, непатрэбнага капялюша.

Нельга, нарэшце, не адзначыць некалькі выпадкаў ужывання роўналежнасьці, як спосабу для групойкі дзеючых асоб на два лягеры, звычайна па прыметах іх соцыяльнага паходжэньня. Больш пуката гэты спосаб выяўляецца ў тых апавяданьнях, дзе героі належаць да розных грамадзка-політычных груп. Роўналежнасьць у такіх творах заключаецца ў тым, што героі адной соцыяльнай групы, звычайна сяляне, прадстаўляюцца другой—ці вясковай шляхце („У балоце“), ці ўладзе („Соцкі падвёў“, „Андрэй выбаршчык“, „Бунт“, „Выбар старшыны“ ды інш.), ці, нарэшце, прадстаўніком гарадзкой насельнасьці („Дзеравеншчына“).

У межах паказаных відаў роўналежнасьці была адзначана наяўнасьць і другога спосабу, а менавіта, нарастаньня-градацыі, пра што таксама была ўжо гутарка пры разглядзе зьместу твораў Я. Коласа. У некаторых выпадках гэты спосаб выступае ў самастойным выглядзе, зьяўляючыся галоўнай асновай у кампазыцыйным пляне апавяданьня. Прыклад такой пабудовы на падставе градацыі мы маем у апавяданьні „Соцкі падвёў“. У гэтым апавяданьні, якое мае характар зарысоўкі некалькіх бытавых сцэн, паасобныя яго эпізоды праходзяць перад чытачом у парадку нарастаючай градацыі. Галоўным носьбітам эмоцыянальных настрояў, якія паступова ўсё павялічваюцца, зьяўляецца вураднік. Зьявіўшыся ў самым пачатку апавяданьня, ён марыць аб сваёй высокай кар'еры: „Важна ходзіць па мястэчку вураднік, накручваючы рыжыя вусы... Яму здаецца, што ён раскрыў „праступнае саопчаство“, захапіў бомбы, пісьмы і рэвольверы, і ўсё гэта даставіў да начальства. Яму даюць павышэньне, пасылаюць у горад, робяць акалодачным, потым прыставам, а там... і пашоў наш вураднік у гару, як цыган па драбінах на неба“... (29).

Апошняя думка з параўнаньнем, па істоце, становіць сабой асноўную кампазыцыйную думку, паложаную ў аснову апавяданьня; на працягу яго вураднік сапраўды аддаецца высокім марам, якія растуць усё больш ды больш. Яны зноў апаноўваюць ім і ў самы рашучы момант дзеяньня, калі „соцыяліста“ ўжо арыштавалі: „ую дарогу думаў вураднік, якую карысьць прыносяць на сьвеце людзям вураднікі... Яму прадстаўлялася цэшка і прыстаўскія наплечнікі“ (35).

Для павялічэньня эмоцыянальнага напружаньня і каб надаць большую рэзкасьць ды выразнасьць лятаценьням вурадніка, аўтар карыстаецца яшчэ і другімі дапаможнымі сродкамі. Адзін з іх быў ужо адзначаны раней; гэта—імгненная роўналежнасьць: арыштаваны „соцыяліст“ ды цікаўны мясц. Другі сродак—гэта ўвядзеньне дзвюх сцэн, дзе ўдзельнікі іх—сяляне, на чале з сотнікам Раманам Камлюком, нібыта і сур'ёзна размаўляюць аб падазроным „соцыялісьце“ (гл. II і III); унутраны сэнс гэтых размоў, як ужо зазначалася вышэй, падрыхтоўвае чытача да разьвязкі, маючы ў сабе зусім ясныя намёкі на ўяўнасьць соцыялістага, які зьявіўся. Разьвязка, як вядома, рэзка абрывае напружнасьць

чаканьняў вурадніка, ставячы яго тварам перад тым глупствам, якое ён зрабіў.

Процілежны роўлежнасьці спосаб—контраст. Ён таксама ўжываецца, як ужо зазначалася раней, пісьменьнікам у яго апавяданьнях. Сутнасьць яго ў тым, што, замест роўналежнасьці між зьявамі прыроды і жыцьця чалавека ды іх адзінай эмоцыянальнай афарбоўкі, у ім выступае контрасны настрой між гэтымі кампанэнтамі твору. Так, у апавяданьнях „Думкі ў дарозе“, „Дзеравеншчына“ і „Дзяліцьба“ мы маем шырокае выкарыстаньне гэтага спосабу. У першым з іх, з аднаго боку, выступае ў сваім характэве прырода („Далёкае неба! Сіняе неба! Што ёсьць на сьвеце дзіўнейшае, як ты! Высокае сонца, белыя хмаркі, як пух, пльвучь і пльвучь адна за адною“ і г. д., 4), а, з другога боку, процілежны гэтаму характэву настроі—пачуцьцё безнадзейнасьці і нудоты („Далёкае неба! Сіняе неба! І як апаганілі людзі характэво тваё, божае неба, у сваіх думках... О, мой родны край! Хмурна пазіраеш ты з сіняга туману“ і г. д., 4—5).

Цікава адзначыць, што ў гэтым апавяданьні пачаткам, які надае яму дынамічнасьць, зьяўляецца рух аўтара па дарозе. Гэта адзначаецца з самых першых радкоў: „Грыміць па карэньнях цялежка, мігаюцца стракатыя вярстовыя слупы, мігаюцца, пахіліўшыся, абросшыя мохам хваёвыя крыжы наабапал дарогі; бягуць лясы, гаі, мяшаюцца палі“ ды інш. (3). У далейшым гэты рух адзначаецца ня раз шляхам паўтарэньня амаль адных і тых-жа самых пытаньняў да дарогі: „і куды ты нясеш мяне, няведамая дарога?“ (3), „Куды ты нясеш мяне, няведамая дарога?“ (5). Па меры гэтага руху зьмяняюцца, дакладней, рухаюцца і паасобныя малюнкi таго неба, што ён апісвае. Кожны з іх аддзяляецца ад другога паўтарэньнем аднаго і таго-ж клічнага звароту да неба: „А неба! Далёкае, няведамае, сіняе неба!“ (3) ці больш кароткага: „Далёкае неба! Сіняе неба!“ (4). У другім апавяданьні таксама ёсьць шэраг малюнкаў, якія рысуюць характэво вясны і лета, а побач—нудотныя пачуцьці Міхалкі, які сумуе ў горадзе па вёсцы. Нарэшце, трэцяе апавяданьне „Дзяліцьба“ таксама пабудована на аснове контрасту, але крыху іншага зьместу. Тут контрастуюцца псыхолёгічныя ўласьцівасьці розных герояў. Сьпярша выступаюць асобы адцягненыя, бяз пэўных назваў: жонкі ды іхныя мужыкі, якія жывуць у аднэй хаце. Ёх контраст падкрэсьліваецца з самага пачатку: „Калі ў хаце жывуць дзьве бабы, то ўжо спакою няма. Гыр-гыр-гыр! Гыр-гыр гыр! Гыркаюцца яны ад самага раньня“ (137). Далей ён падкрэсьліваецца і ў іхных характарыстыках: „адна—капач, тая—мешалка. Тая—гультай, другая—няўмека. Так і кідаюць адна аднэй на вочы. А як лягуць спаць, то кожная ўсю ноч шэпча на вуха свайму мужыку, нагаварвае на другую“ (137). Мужчыны таксама сьпярша „кыва паглядаюць адзін на аднаго“, а потым пачынаецца спрэчка, далей бойка і, нарэшце, дзяльба між імі. На фоне гэтага адцягненага малюнку аўтар падае адзін канкрэтны прыклад заўсёдных сьварак між двума братамі—Сымонам ды Міколам.

Дагэтуль мы разглядалі кампазыцыйныя спосабы агульнага характару, якія абымаюць сабою твор у цэлым, спыняючыся мімаходам на некаторых кампазыцыйных сродках прыватнага характару. Цяпер мы адзначым другія спосабы такога самага прыватнага характару.

Сярод іх, найперш, варта адзначыць адзін спосаб, які сустракаецца ў розных мясцох некаторых апавяданняў Я. Коласа. Ён фігуруе і пры апісаньнях прыроды і чалавека. Сутнасьць яго ў тым, што аўтар сьпяраша пералічае паасобныя зьявы, звычайна рэальныя, датычныя тэй ці іншай рэчы, а потым робіць агульны адцягнены вывад да яго, у якім ён абагульняе канкрэтныя выпадкі ў адным агульным ды шырокім выразе. Так, у апавядальні „Васіль Чурыла“ мы маем наступны прыклад; сьпяраша ідзе пералічэньне: 1) „лаяўся пан ляснічы, як праўдзівы майстар свайго дзела“; 2) „лаянка яго лілася доўга, плаўна, без запінкі“; 3) „кожнае слова быго ўзважана і біла па сэрцы цяжкім абухом“ (6); потым непасрэднае абагуленьне гэтага пералічэньня: „адным словам, думаў Васіль, абмылкаю нейкаю прышоў на сьвет гэты чалавек“ (6). Ці ў другім апавяданьні „Старасьць—ня радасьць“ мы сустракаем такі самы спосаб у двух мясцох; першы прыклад: 1) „шарасьцяць па пяску вуліцы калёсы і крэкчуць ад цяжару наваленага гною ці дроў“; 2) „забарабаніць пустое вядро на плячах маладзіцы ці дзяўчыны“; 3) „з рэчкі дакоціцца крык плитнікаў і рыбакоў“; 4) „дзеьто з боку звонка гучаць дзіцячыя галасы, адным словам, адусюль даносяцца зыкі жыцьця“ (17); другі прыклад, крыху ніжэй: „аб чым-жа Базыль думае? 1) Можна аб тым, што ён такі адзінокі і забыты, 2) што ўсе яго таварышы даўно ляжаць пад крыжамі... Адно толькі цуецца ў гэтых думках—старасьць—чуецца ў іх смутак“... (17).

Рэшта-ж прыватных спосабаў кампазыцыі датычыць паасобных пэўных часьцін у апавяданьнях нашага пісьменьніка, а менавіта—іх пачатку ці зачыну, апісаньне самой дзеі ды разьвязкі ці эпілёгу.

Прыстасоўна да першага з адзначаных компонэнтаў, трэба адзначыць спосаб раптоўнага зачыну ех abruptly большасьці апавяданняў, які ўводзіць чытача проста ў сутнасьць справы ды інтрыгуе яго з самага пачатку. Гэты спосаб, вельмі пашыраны ў літаратуры, уводзіцца, якраз, каб выклікаць у чытача зацікаўленасьць да твору з першых-жа радкоў твору. Дзякуючы гэтаму, папярэдняя гісторыя дзеючых асоб, іх Vorgeschichte, калі толькі яна ёсьць, звычайна адносіцца да далейшага зьместу твору. Гэты спосаб, які ўводзіцца, каб павялічыць напружнасьць ды зацікаўленасьць апавяданьнем і які называецца часамі „перабудовай дыспозыцыі апавяданьня“, надта характарны, якраз, для новэлі, як пэўнага мастацкага жанру. Прыкладаў ужываньня гэтага сродку ў Я. Коласа надта многа. Так, апавяданьне „Чорт“ мае такі пачатак:—„Братка ты мой, Іван! Ты ведаеш, як я цябе люблю! Ну, дай пацалуемся! Во гэтак!..“ і г. д. (9). Ён кароткае Vorgeschichte, якая тлумачыць паданы зачын, паведамляецца ў некалькіх радках крыху ніжэй; аўтар кажа: „Міхась і Іван ляснікі. Зашлі яны да цёткі Фрумы і трынкнулі, што называецца.

А цяпер ішлі дадому“ (9). Ці другі прыклад; у апавяданьні „Дзеравеншчына“ мы маем зачын: „як яно будзе далей, сказаць трудна. Скарэй усяго, што кепска, і сам Міхалка так думае, стоячы на каленках па некалькі разоў у дзень“... (29). Яго гісторыя, ранейшая, чым стэн, які апісваецца, перадаецца значна далей: „Міхалка нядаўна прыехаў з вёскі... проста забралі яго сюды і ўсё, бо дома ня было дзе дзецца. Бацька памёр“ і г. д. (30). Такі-ж самы зачын з Vorgeschichte маюць і другія апавяданьні; сюды належаць: „Кантракт“, „Соцкі падвёў“, „Кірмаш“, „Андрэй выбаршчык“, „Старасьць—ня радасьць“, „Малады дубок“, „Кажух старога Анісіма“, „Старыя падрызнікі“, „Соцыяліст“, „Дзяліцьба“, „Знайшлі“, „Выстагнаўся“, „Так і трэба ашуканцу“, „Казкі жыцьця“.

Часамі ў апавяданьнях пры наяўнасьці раптоўнасьці ў зачыне, зусім няма Vorgeschichte іх герояў. Так, апавяданьне „У балоце“ пачынаецца такой сцэнай: „загразла ў балоце панская брычка разам з панскаю сям’ёю, слугамі, коньмі, са ўсім панскім скарбам. Урэзалася яна ў гразь па самыя калодкі“ (37) і г. д. У далейшым няма ніякіх вестак ні пра брычку, якая ўтапілася ў гразі, ні падрабязнасьцяй адносна тых, хто ехаў у ёй; іхняя фізыяномія застаецца зусім няяснай. Такого-жа характару апавяданьні: „Калодка пчол“, „На начлезе“, „Злавіў“, „Стараста“, „Выбар старшыны“. У некаторых апавяданьнях зачын мае ў сабе заўвагу на прысутнасьць нейкае таямнічае сілы (пра што гутарка ўжо была), якая таксама выклікае ў чытача зацікаўленасьць, падобную да тэй, якая ствараецца ў яго непасрэдным увядзеньнем яго ў сярэдзіну дзеяньня. Такого роду зачыны маюць апавяданьні: „Бунт“ і „Трывога“. Першае пачынаецца словамі: „Нешта трывожнае і патаемнае рабілася ў вёсцы. Мужыкі збіраліся ў кучкі, спорылі між сабою, талкавалі“ і г. д. (46). Другі: „Ужо два тыдні як над сялом павіс нейкі страх і трывога, чаканьне чагось страшнага і неадваротнага“ (90).

Шэраг апавяданьняў маюць уступ зусім іншага характару; раптоўнасьці ў іх няма. Яны пачынаюцца ці выкладам Vorgeschichte дзеючых асоб ці малюнкамі прыроды, якія, як ужо зазначалася, вельмі цесна прымыкаюць да самой дзеі.

Так, апавяданьне „Дудар“ з першых радкоў расказвае гісторыю трох братоў, сярод якіх быў і поэта: „Тром родным братом бог даў аднакі розум, аднакія мысьлі і думкі. Толькі не аднакая доля спаткала кожнага брата ў жыцьці. Хоць усім братом ня вельмі салодка жылося, але меншаму брату выпала самая горшая доля“... (7). Тое самае маем і ў апавяданьні „Імяніны“, „Зло не заўсёды зло“, „З днеўніка пана Жылака“.

У апавяданьні „У старых дубох“ зачын становіць сабой малюнак прыроды: „Цэлы гай старасьвецкіх дубоў раскінуўся на беразе Нёмна“... (18); ці ў „Адгукнуўся“: „Ноч была цёмная, ціхая, цёплая. Ні месяца, ні зорак“ і г. д. (40). Такі самы зачын маецца ў апавяданьнях: „Васіль Чурыла“, „Калядны вечар“, „Зоркі-анёлы“, „Жывая вада“, „Думкі ў да-розе“, „Недаступны“, „Злучыліся“.

Пераходзячы да асноўнай часьціны апавяданьня—апісаньню яго дзеяньня, у якасьці кампозыцыйцай уласьцівасьці, варта адзначыць адзін спосаб, які часта практыкуецца аўтарам з пэўнымі мастацкімі мэтамі, гэта—увядзеньне побач з галоўнымі героямі і шэрагу другарадных, але патрэбных не саміх па сабе, а ўсяго для выкананьня пэўных мастацкіх функцый, прыстасоўна да галоўнага цэнтральнага героя твораў, звычайна для наданьня яму пэўнай выразнасьці ды пукатасьці. Уся ўвага пісьменьніка ў такіх выпадках групуецца на галоўным пэрсонажы твору, а другарадныя толькі падкрэсьліваюць, якраз, яго цэнтральнасьць, дапамагаючы сваімі дзеяньнямі і прмовамі яго акрэсьленасьці ды шматбаковаму яго выяўленьню. Самі яны, дзякуючы гэтаму, трацяць свой самастойны інтарэс ды хаваюцца ў ценю, які падае на іх ад першараднага героя.

У апавяданьнях, што апісваюць у тым ці іншым сьвятле побыт лясьнікоў, у якасьці такіх дапаможных герояў выступаюць лясьнічыя, г. зн. непасрэднае начальства над лясьнікамі. Усе яны ня маюць імя, называюцца звычайна „пан лясьнічы“ („Васіль Чурыла“, „Малады дубок“) і ўводзяцца ў апавяданьне, каб надаць большую выразнасьць ды контрастнасьць соцыяльнай прыніжанасьці лясьнікоў, іх паднявольнага службовага стану. Роўным чынам і ў апавяданьні „Дзеравеншчына“ на сцэне зьяўляецца ў якасьці імгненных пэрсонажаў брат Міхалкі, яго жонка, дачка; яны ўводзяцца, каб стварыць для галоўнага героя—Міхалкі пэўную сытуацыю, сытуацыю чалавека самотнага, адарванага ад вёскі і ня прыстаўшага да гораду. Ці ў апавяданьні „Трывога“ фігуруе другарадны герой—хлопчык Міхаська, каб яшчэ больш узмацніць тое комічнае становішча, у якім апынуўся яго бацька—Мікола Гляк. Тое самае можна заўважыць і ў апавяданьнях: „На начлезе“—вясковыя дзеці, строіўшыя розныя жарты з Тамаша Чучкі; „Кажух старога Анісіма“—дзеці, якія прабуюць зьняць ашуканствам з дзеда яго кажух; „Старыя падрызьнікі“—Шлёма Цырлік; „Сястрэніч“—Мікалай, каб стварыць ды ўзмацніць комічную сытуацыю галоўнай дзеючай асобы—Сьцяпана; „Недаступны“—шэраг асоб—цётка Грыпіна, стараста, хлопчык Пятрук, акружаўшыя дзядзьку Арцёма, які схаваўся ў студні; „Дзяліцьба“—Карусь, Базыль ды інш., якія былі пры драме і сварцы галоўных герояў—Сымона ды Мікалая і г. д. ¹⁾).

Побач з гэтым спосабам падзелу герояў на галоўных і другарадных ды вылучэньня першых на прэдні плян і скарыстаньне другіх толькі ўсяго ў якасьці дапаможных кампозыцыйных сродкаў, аўтар разьмяркоўвае герояў і крыху інакш; ён часамі надае ўсім ім аднолькавае мастацкае значэньне і адводзіць роўнае месца ў сваім творы. Для аўтара ўсе такія пэрсонажы аднолькава каштоўныя, і ён спыняецца на кожным з іх

¹⁾ Тое самае ў апавяданьнях „Кірмаш“, „Андрэй выбаршчык“, „Дудар“. „Адгнуўся“, „Соцыяліст“, „Выстагнаўся“, „З днеўніка пана Жылака“, „Стараста“, „Так і трэба ашуканцу“, „Выбар старшыні“, „Злучыліся“ ды інш.

прыблізна ў роўнай меры, прыкладам, такой самай, у якой ён спыняецца на галоўнай асобе ў апавяданнях першай групы. Звычайна, яны так ярка ды памастацку акрэслены ў іх унутраным ды знадворным абліччы, што выяўленьне іх на фоне асоб другарадных зусім не выклікаецца канечнай патрэбай. Так, у апавяданні „Калодка пчол“ усе дзеючыя асобы яго, якія трапляюць у сьмешнае становішча з пустым вульлём пчол, аднолькавыя ў сэнсе іх героічнасьці і ў адносінах да таго становішча, якое займаюць яны ў апавяданні. Тое самае роўнадзеючае значэньне герояў можна адзначыць у апавяданні „Імяніны“, „Соцкі падвёў“, „У балоце“, „Калядны вечар“, „Старасьць—ня радасьць“, „Бунт“, „Знай-шлі“ ды інш. Ва ўсіх гэтых апавяданнях, як гэта можна ўжо бачыць з разгляду тэматыкі іх, героі з таго ці іншага боку аднолькава героічныя і ўсе стаяць, прыкладам, на аднэй лініі ў пляне апавяданьня.

Нарэшце, апошняя часьціна апавяданьня—разьвязка ці эпілёг—таксама мае пэўныя кампозыцыйныя ўласьцівасьці, якія мусяць быць адзначаны. Часамі разьвязка ці пэўны канец твору прдаугадваецца дзякуючы тым выпадковым, але досыць ясным намёкам, якія кідаюцца аўтарам на працягу таго ці іншага апавяданьня. Прыклад такой пабудовы разьвязкі быў ужо адзначаны раней пры разглядзе апавяданьня „Соцкі падвёў“.

У некаторых выпадках разьвязка ахінаецца ў форму казкі, якая ўстаўляецца ў канец твору. Такі эпілёг маюць апавяданні „Дудар“ і „Малады дубок“. У першым—казка, расказаная поэтай сваім старэйшым братам, сымбалічна малое тое становішча, у якім знаходзіцца сам апавядальнік яе—дудар—Меншы брат; у ёй ён падае думку аб тым, якая мае, як ужо зазначалася, і агульнае і адначасна нацыянальна-беларускае значэньне, што песьні поэты часта недаступны і незразумелы людзям, з прычыны чаго poeta аказваецца адзінокім: яго слухае поле, балота ды лес. У другім апавяданні казка, якая ўспомнілася Андрэю, што варочаўся з канторы ляснічага з адказам, для яго няспрыяючым, таксама малое сымбалічна тыя адносіны людзей між сабою, якія характарны і для гэтай канкрэтнай асярэдзіны, дзе жыве цяпер сам герой.

Канечна трэба адзначыць яшчэ выпадак разьвязкі выпадковай і немотываванай. Такі прыклад мы маем у апавяданні „Трывога“. Ужо зазначалася раней, у разьдзеле тэматыкі, што канец гэтага апавяданьня зьяўляецца нечаканым. Герой ад страху выбягае на вуліцу, накінуўшы ня сябе вывернуты ўверх шэрсцю жончын кажух; суседка яго—Ляя пякла пірагі і вышла ў сенцы з гарэўшай лучынай; гэты агонь праходзіўшая варта палічыла за пажар. Паднімаецца трывога. Але прыбегшыя людзі прымаюць Мікалая за чорта і разьбягаюцца. Усё гэта адбываецца вельмі хутка, бяз жадных падрабязных апісаньняў, і апавяданьне канчаецца тым, што Мікалай варочаецца ў хату. Такі спосаб алёгічнай разьвязкі, выведзены Я. Коласам, у поўнай меры зразумелы, калі прыняць пад увагу, што ён ужыты ў гуморыстычным апавяданні. Гумар сам па

сабе, у большасці сваіх спосабаў, становіць сабой зьяву аналёгічную, і ўвядзеньне такога самага канца зусім натуральна.

Дагэтуль мы разглядалі кампозыцыйныя спосабы Я. Коласа ў пабудове ім асобных твораў. Цяпер канечна трэба звярнуць увагу на ўсе разгледжаныя намі апавяданні, як адзінае мастацкае цэлае. Разглядаючы іх з гэтага пункту погляду, канечна трэба сказаць, што ўсе яны ўвогуле становяць сабой адзін цэльны твор тыпу роману ці аповесці, у якім асобныя апавяданні адыгрываюць ролю яго разьдзелаў. Падставай для такога вываду даюць усе разгледжаныя намі часьціны поэтыкі Я. Коласа і сужэтная пабудова ды стыль.

У аглядае тэматыкі ўжо зазначалася, што агульны зьмест разгледжаных апавяданьняў становіць быт беларускай вёскі. З гэтага боку, гэта агульнае адзінства тэматыкі яго твораў зьяўляецца адным з паказальнікаў і агульнага адзінства ўсіх гэтых апавяданьняў, магчымасьці іх аб'яднаньня ў той ці іншы апавядальны жанр. Далей, асобныя часьціны гэтай тэматыкі—пэрсонажы і фон, на якім яны выступаюць, таксама ў асобных сваіх часьцінах, зьяўляюцца ўсяго толькі эпізодамі аднаго вялікага малюнку, які рысуе жыцьцё беларускага сялянства. Дзеючыя асобы яго апавяданьняў, як ужо зазначалася, падзяляюцца на дзьве групы: на герояў комічных, якія адбіваюць розныя хібы акаляючай асярэдзіны, што павінны быць так ці іначай зьнішчаны, і на герояў сур'ёзных, якія зьяўляюцца часьцей ад усяго ўвасобнікамі пэўных станоек вартасьцяў жыцьця. Апрача таго, пры выяўленьні як адмоўных бакоў акаляючых умоў, так і станоўкіх, каштоўных, увага аўтара спыняецца на розных межах іх. Такім чынам, з гэтага боку жыцьцё, як аб'ект мастацкага выяўленьня, знаходзіць у творах у іх агульным аб'ёме рознабаковае асьвятленьне. Гэта акалічнасьць таксама сьведчыць на карысьць выстаўленага намі вываду аб цесным адзінстве яго апавяданьняў.

Потым, абставіны дзеі таксама ўвогуле даюць закончаныя і нават шырокія малюнкi, перш за ўсё, беларускай прыроды, а потым быту вясковага ды гарадзкага. І гэты бок сьведчыць аб шырокіх мастацкіх гoryзонтах аўтара, уласьцівых, галоўным чынам, цэльным і вялікім апавядальным жанрам.

Апрача таго, і даныя стылістычнага характару, паколькі яны знаходзяцца ў цеснай арганічнай сувязі з тэматыкай твораў, таксама зьяўляюцца лішнім сьцьвярдзеньнем магчымасьці для тых вывадаў, што мы высунулі. У яго мове мы вызначылі два стылі—гуморыстычны і стыль сур'ёзны, якія ўвогуле даюць адзіны многагранны і шматвобразны стыль, уласьцівы больш за ўсё і перш за ўсё шырокім апавядальным палотнам.

Кааі будзе на тое дазвол, з мэтай толькі ўсяго папярэдняй спробы накідаць магчымую схэму такога вялікага апавядальнага твору—роману ці аповесці, дык, на нашу думку, паасобныя апавяданні разгледжаных зборнікаў павінны, як паасобныя разьдзелы яго, разьмесьціцца ў наступным парадку.

На першым пляне ў якасці увэртуры ў такім вялікім творы павінны быць пастаўлены апавяданьні: „Думкі ў дарозе“, „Зоркі-анёлы“, „Жывая вада“ і „Дудар“. Першыя два апавяданьні тэорытычна малююць агульны мастацкі сьветапогляд аўтара на жыцьцё ў яго шматвобразных выяўленьнях, як агульна чалавечых, так і нацыянальна-беларускіх, галоўным чынам, у адносінах соцыяльных. Трэцяе апавяданьне—„Жывая вада“ мае ў сабе тую самую думку, але выкладае яе ў форме сымболу, казкі. Увогуле, гэтыя тры апавяданьні даюць у тэорыі мастацкую філэзофію аўтара. Апошняе апавяданьне таксама павінна ўваходзіць у гэты зачын твору, у яго пролёг, бо ён малюе становішча поэты і мастака ў гэтых шматвобразных адносінах акаляючага жыцьця і яго адносіны да іх.

Далей, пасля пролёгу, павінна ісьці асноўная часьціна твору, якая, як гэта выцякае з папярэдняга, знаходзіцца ў цеснай сувязі з пачатковай яго часьцінай, даючы мастацкую ілюстрацыю для асноўных палажэньняў, высунутых у тэорытычным сьветапоглядзе аўтара. Пры гэтым больш ды шыраў за ўсё аўтар, як вядома, спыняецца на мастацкім асьвятленьні „сірагты людзкой будовы“, на мужыцкай вёсцы, толькі мімаходзь кідаючы свой погляд і на прадстаўнікоў панска-шляхецкага стану. Тут выступае, як толькі што зазначалася, бок гумарыстычны і сур'ёзны; той і другі прадстаўлены, як вядома, цэлым шэрагам апавяданьняў. Пытаньне аб іх узаемных адносінах адзін да аднаго ды іх кампазыцыйным разьмяшчэньні на адным шырокім палатне малюнку зьяўляецца пытаньнем мастацкай тэхнікі пісьменьніка, таму тут мы бяром адвагу ня сябе даць толькі прыблізнаю ды мо' і грубую схэму іх разьмяшчэньня.

Перш за ўсё, канечна трэба паставіць апавяданьні, якія малююць нам герояў—комічных ды сур'ёзных у іх дзіцячым веку. Дзеці ў апавяданьні „На начлезе“, якія кпяць з дзеда Тамаша, строяць яму розныя штукі—гэта будучыя героі гумарыстычных апавяданьняў. Гэта яны, калі будуць у сталым веку, выступаць у апавяданьнях: „Чорт“, „Калодка пчол“, „Кірмаш“, „Трывога“, „Старыя падрызьнікі“, „Соцыяліст“, „Недаступны“, „Дзяліцьба“, „Знайшлі“ ды інш. З іх-жа, мабыць, выйдуць у канцы іхнага жыцьця такія старыя, як Анісім з яго кажухом. Апрача таго, з іх-жа асярадзіны выйдуць і прадстаўнікі сельскай улады з іх дурнотай, грубасьцю, нахілам да беззаконнасьці, да вясёлага прабаўленьня часу. Бясспрэчна, калі яны дасягнуць кар'еры пісара, вурадніка, сядзельца і г. д., мы іх, якраз, сустрэнем у апавяданьнях: „Імяніны“, „Соцкі падвёў“, „Злавіў“. Калі хто-небудзь з гэтых вясковых жартуноў трапіць у горад, дык у ім лёгка будзе пазнаць героя апавяданьня „Так і трэба ашуканцу“. Калі-ж ім проціпаставіць прадстаўнікоў другой клясы—вясковую шляхту, цесна з імі зьвязаную, дык у адзін тон гэтым героям вёскі перад намі стануць бесталковы пан у апавяданьні „У балоце“ ці-ж заўсёды п'яны пан Жылака („З днеўніка пана Жылака“). Гэта граніца жыцьця комічная, пацешная і разам з тым у большасьці выпадкаў цёмная, адмоўная.

← Побач з гэтым выступае і другі бок яе—сур'ёзны, станоўкі. Пераходам да яго ад першай можа быць казка „Зло не заўсёды зло“. Тое, што намалёвана аўтарам у папярэднім малюнку, можна ўвогуле кваліфікаваць, як зло, як іменна адмоўную зьяву жыцця. Але зазначаным апавяданьнем аўтар хоча падкрэсьліць, што зло не заўсёды зло, бо ёсьць і другі бок мэдалю—станоўкі, які можна проціпаставіць адмоўнаму. Гэты сур'ёзны бок і выступае ў цэлым шэрагу яго апавяданьняў, маючых таксама агульную сувязь між сабою, якія знаходзяцца, як зазначалася, у пэўнай роўналежнасьці з апавяданьнямі гумарыстычнымі. Героі гэтых апавяданьняў таксама выступаюць сьпяраша ў шчасьлівую пару маленства. Тут мы сустракаем з сур'ёзнымі дзецьмі беларускай вёскі ў апавяданьні: „У старых дубох“ і асабліва ў апавяданьні „Злучыліся“. Гэтыя дзеці, узятыя з вёскі і перанесеныя ва ўмовы гарадзкога быту, сьпяраша трапляюць у тое-ж самае становішча, якое перажывае Міхалка ў апавяданьні „Дзеравеншчына“. На наступнай, аднак, ступені, асвойтаўшыся з новай для іх гарадзкоў атмасфэрай, яны дадуць спаміж сябе Паўлюка ў апавяданьні „Калядны вечар“, які становіцца ў шэрагі барацьбітоў за народную справу. Калі-ж гэтыя дзеці застаюцца на вёсцы, дык, якраз, спаміж іх выйдзе і Васіль Чурыла („Васіль Чурыла“) і Андрэй у апавяданьні „Малады дубок“. Яны-ж дадуць і герояў для апавяданьня „Бунт“, якія павядуць змаганьне за сваю справу, праўда, яшчэ няўмела, але гэта толькі спачатку. Гэтыя, якраз, героі, вызначаюць, праўда, у вельмі цьмяных яшчэ, ледзь прыкметных контурах тыя станоўкія вартасьці жыцця якія адны толькі могуць быць яго асновай—гэта сумленная праца, сумленныя ды шчырыя адносіны да сваіх братоў, змаганьне за калектыўнае шчасьце жыцця ды г. д. З прычыны таго, што ўмовы, якія акружаюць гэтых герояў, мала спрыяюць разьвіцьцю, якраз, высокіх ды станоўкіх дасягненьняў жыцця, дык лёс іх пакуль-што глыбока трагічны; гэты герой ці памірае заўчасна („Васіль Чурыла“), ці-ж дажывае да старасьці, якая, аднак, дае мала радасьці („Старасьць ня радасьць“).

✓ Заклучным эпілёгам да гэтага шырокага малюнку можа быць апавяданьне „Казкі жыцця“. У ім можна бачыць зноў-ткі тэорытычнае абагуленьне тых шматвобразных канкрэтных эпізодаў, якія станавілі аб'ект для мастацкага выяўленьня ў асноўнай часьціне малюнку. Гэтае апавяданьне сымбалічна—у выглядзе казкі пра вёску, ручаі ды ветры—малюе тую шматвобразнасьць людзкіх адносін, іх нятрываласьць, нават фальшываць, якую мае ў сабе акружаючае жыццё, прыватна-ж, і тую, што зьяўляецца прадметам абрысоўкі аўтара; у гэтай яе рознахарактарнасьці ды нявыразнасьці хаваецца крыніца і для яе асноўных бакоў—для адмоўнага і станоўкага.

У процэсе ўспрыманьня ўсіх апавяданьняў Я. Коласа, як адзінага мастацкага выяўленьня, паасобныя героі іх, якія маюць, як гаварылася раней, у большасьці выпадкаў, статычны выгляд, набываюць, дзякуючы ўзаемнаму сваяўству, пэўную дынамічнасьць разьвіцьця: ад падлетка

чытач пераходзіць да героя ў яго сталым веку і далей у старым, прычым гэтыя моманты праходзяць перад ім у розных бытавых сытуацыях—у вёсцы, у горадзе, на ўлонні прыроды ды інш. Гэты рух, дынамічнасць зноў становяць ужо прымету апавядальнага жанру значных разьмераў.

Далей складаючы так герояў па асобных групах, мы ў іх унутраных перажываньнях ужо знаходзім не паасобныя эмоцыі, адзінаковыя адчуваньні, але іх комплекс, аб'яднаньне, гэта значыць тое, што называецца характарам. У гэтым стасунку перад намі выступаюць характары гуманістычныя, часта адмоўныя, і характары сур'ёзныя, станоўкія. Наяўнасць цэльнага характару зноў-ткі ўласць і васьць вялікага твору.

Накіданая намі ў агульным выглядзе схэма магчымага разьмяшчэньня паасобных апавяданьняў Я. Коласа, як асобных разьдзелаў, у вялікім апавяданьні, як адным мастацкім цэлым, дае права зрабіць і наступны, які сам сабой выцякае з папярэдняга, вывад, што сапраўднае прызначэньне аўтара, як мастака,—жанры вялікія ды шырокія, такія, як роман ці апавесьць. Разгледжаныя намі апавяданьні, з прычыны гэтага, трэба разглядаць толькі як эскізы, накіданыя аўтарам для адзінай усёахапляючай карціны.

VIII

Пытаньне гістарычнага тлумачэньня сужэтнай пабудовы ў апавяданьнях Я. Коласа, таксама, як і пытаньні стылю, мае многа перашкод. Яны абумоўліваюцца малым дасьледваньнем праблемы кампазыцыі наогул і, прыватна, у сфэры тых літаратурных настрояў, сымпатыі да якіх з боку нашага пісьменьніка ўжо вызначаны. Таму і тут, як і пры тлумачэньні мастацкай мовы, умовы чыста аб'ектыўнага характару даюць магчымасьць толькі ўсяго высветліць пастаўленую тэму ў самых агульных абрысах.

Проблема жанру, якім карыстаецца ў сваёй творчасьці Я. Колас, была ўжо намі закранута раней. Мы адзначылі роўналежнасць ва ўжываньні апавяданьня-новэлі, як мастацкага жанру, і ў Гогаля і Я. Коласа. Але гэта пытаньне можа быць пастаўлена і больш шырока. Карыстаньне новэляй у нашага пісьменьніка мае пачатак наогул у традыцыях „натуральнай школы“ як плыні, якая аднаўляе акружаючую рэчаіснасць у яе сапраўдным выглядзе. Для яе, якраз, гэты жанр аказваецца больш характарным, як для другіх літаратурных кірункаў, прыватна-ж, романтичнага, якія таксама часамі ня цураліся яго, але ніколі ня ўжывалі яго ў такім разьмеры, якія ўласць івы натуралізму. Ставячы гэта пытаньне шырока, мы з аднакім правам можам узводзіць гэту традыцыю ў Я. Коласа да розных прадстаўнікоў гэтай плыні, напр., такіх, як Бокачыо, Мопасан, Чэхаў ды інш. У стасунку карыстаньня новэляй, як літаратурным жанрам, Я. Колас займае сярод іх роўнапраўнае месца.

Карыстаньне роўналежнасцю, як спосабам кампазыцыйнай пабудовы, перш за ўсё звязвае нашага аўтара з традыцыяй народнай творчасьці.

у якой гэты сродак аб'яднання мастацкага матэрыялу ўжываецца асабліва шырока. Асабліва блізкія да народнай славеснасці тыя віды роўналежнасці, якія будуцца на падставе чаргавання малюнкаў прыроды з малюнкамі дзеянняў чалавека. Гэтыя роўналежнасці ў нашага пісьменьніка адназьяновыя ці шматзьяновыя, у формах апавядальных перадаюць тыя тыпы адначленных ці многачленных параўнанняў, якія запаўняюць сабою песьні беларускай народнай лірыкі і шлюбна-абрадавай поэзіі. Само сабой зразумела, у руках народнага песьняра гэты спосаб мае кароткі, спрошчаны, прымітыўны выгляд. У ім проста даецца параўнаньне, напр., вобразу прыроды, зары ці зоркі і жыцця чалавечага: дзяўчыны ці хлапца (маладой і жаніха). Або карціны прыроды могуць накіравацца і ствараць шматчленнасьць роўналежнасці. Гэта—адыходныя першапачатковыя тыпы роўналежнасці, якія ў літаратуры асабістай значна ўскладніліся і дыфэрэнцыяваліся ў выглядзе рознастайных камбінацый з адзначаных асноўных. Гэты спосаб у Я. Коласа больш складаны ды шырокі. Апрача таго, многачленнасьць у яго іншая; яна становіць сабой нанізваньне адназьяновых роўналежнасцяў; іначай кажучы, традыцыя народнай творчасці тут выступае ва ўскладненым выглядзе і набліжае гэтую роўналежнасьць да тых, якімі оперуе асабістая творчасць.

Другія віды роўналежнасці, вызначаныя ў апавяданьнях, куды бліжэйшыя да тых, што ёсць ужо ў штучнай літаратуры, прыватна-ж, у пісьменьнікаў тэй-жа „натуральнай школы“. Гогаль таксама карыстаўся гэтым спосабам, прыкладам, у такіх-жа відах, як гэта мы маем і ў Я. Коласа. Так, у яго „Невском проспекце“ даецца роўналежны малюнак, з аднаго боку, грамадства, да якога належаць галоўныя героі аповесці—Піскароў ды Пірогаў, а з другога,—апівваюцца яны самі з тымі падзеямі, што здарыліся з імі. Ці ў аповесці „О том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем“ пісьменьнік будзе свае характарыстыкі герояў на прыцыпе роўналежнасці („Иван Иванович очень сердится, если ему попадет в борщ муха“, „Иван Никифорович чрезвычайно любит купаться“ і г. д.). Да гэтых гогалеўскіх роўналежнасцяў больш за ўсё падыходзяць у Я. Коласа тыя, што знаходзяцца ў апавяданьнях „Чорт“ і „Знайшлі“.

Роўналежнасьць у кампазіцыі дзеючых асоб мае для сябе адпаведнасьць у творах аднаго з найвыдатнейшых прадстаўнікоў тэй-жа самай натуральнай школы—Л. Талстога. Больш паступова ў яго спосаб роўналежнага размяшчэння герояў праводзіцца ў яго буйных творах, такіх, як „Война и мир“, „Анна Каренина“. У першым з іх выразна адчуваецца процістаўленьне групы герояў тыпу Наполеона—Кутузова групе персанажаў у духу П'ера Бязухага—Андрэя Балконскага; у другім: групы Анна—Вронскі групе Левін—Кіці. Але ў Талстога падставай для такой групоўкі аказваюцца прыметы іх моральнага ды разумовага стану—розны зьмест сьветапогляду. Тымчасам у Я. Коласа ў такіх выпадках на першым месцы прыметы соцыяльнага характару.

Эмоцыянальная афарбоўка гэтых спосабаў, якую так паступова ды поўна праводзіць наш аўтар у іх, таксама знаходзіць для сябе поўную роўналежнасць у тэй психолёгічнай сугучнасці, якая ўласціва роўналежнасці ў папярэдніх прыкладах. Гэтыя спосабы, як у народнай творчасці, так і ў літаратуры асабістай, у якасці канечна патрэбнай прыналежнасці маюць у сабе психолёгічную ідэювую роўналежнасць, якая яднае абедзве часціны роўналежнасці ў адно цэлае.

✓ Спосаб градацыі, ужываны Я. Коласам, як сродак кампазіцыйнай пабудовы сваіх апавяданняў, належыць да такіх, што знаходзяць сваё карыстаньне ў мастацкай творчасці, незалежна ад тых або іншых літаратурных плыняў ды густаў аб ім. Аднолькава ім карыстаюцца і пісьменьнікі романычнага складу (асабліва ў лірыцы) і натуралістычнага. Аднак, у межах тэй-жа самай натуральнай школы, імкненне да якой у нашага пісьменьніка выявілася зусім ясна, можна адзначыць пісьменьніка, які карыстаўся гэтым спосабам з мэтай кампазіцыйнымі асабліва часта; гэта—Дастаеўскі. Як адзначае даследнік формальных бакоў яго творчасці¹⁾, гэты спосаб ужываецца мастаком на кожным кроку, абымаючы сабою самыя рознастайныя зьявы стылю і мастацкага сьінтаксу (выказнікі, назойнікі, і г. д.) і надаючы ўсяму твору ўцалку характар ступянёва-нарастаючага размяшчэння ў ім мастацкага матэрыялу.

Больш выразна, якраз так, як гэта мы бачылі ў Я. Коласа, гэты спосаб выступае ў творчасці другога прадстаўніка тэй самай школы—у Тургенева. Кампазіцыйная пабудова яго апавяданняў ды апавесцяў, паводле нагляданняў яго даследніка²⁾, грунтуецца на вылучэнні трох момантаў: нормы (малюнак чалавека ў яго звычайных жыццёвых умовах), катастрофы (парушэнне нормы непрадбачанымі акалічнасцямі) ды фіналу (канец катастрофы і психолёгічныя вынікі). Гэтыя тры кампаненты ў іх унутраным психолёгічным змесьце звязаны адзін з адным ды разьвіваюцца ў парадку ўзрастаючай градацыі. Гэта кампазіцыйная пабудова бліжэй за ўсё падыходзіць да тае, якая была адзначана намі ў апавяданні „Соцкі падвёў“. Тут у якасці нормы зьяўляецца ўся фабуля апавядання, якая расказвае аб тым, як вураднік думаў схпіць падазронага чалавека „соцыялістага“ ды звязваў з гэтым шырокія для сябе перспэктывы. Катастрофай аказваецца тое, што „соцыялісты“ быў фальшывы, з прычыны чаго ўсе меркаваньні вурадніка зусім рухнулі. Фіналам зьяўляецца сцэна ў прыстава.

✓ Працілежны спосаб кампазіцыі—контраст ці антытэза, якая ёсць і ў Я. Коласа, належыць, як і папярэдні, да агульна-літаратурных сродкаў

¹⁾ В. Виноградов. Стиль петербургской повести Ф. М. Достоевского „Двойник“. Сборник „Ф. М. Достоевский“. Статьи и материалы под редакцией А. С. Долинина. Пгд. 1922.

²⁾ Фишер, В. М. Повесть и роман у Тургенева. Сборник „Творчество Тургенева“ под ред. Розанова и Ю. М. Соколова, М. 1920 г.

поэтыкі, якія сустракаюцца ў пісьменьнікаў рознастайных кірункаў. У межах „натуральнай школы“ ён знаходзіць для сябе месца ў творчасці таго самага Гоголя. Той ім карыстаецца вельмі часта; так, у „Мертвых душах“, на аснове контрасту, пабудована ўся гісторыя Плюшкіна, яго цяперашняе становішча проціставіцца мінуламу, якое зусім іншага характару, чым яго сучаснае. У Тургенева, Дастаеўскага ці Талстога гэты спосаб таксама сустракаецца вельмі часта. Бліжэй за ўсё да Я. Коласа апошнія пісьменьнікі. З іх Дастаеўскі і Талстой у сваіх творах даюць шэраг прыкладаў контрасту, якія бліжэй за ўсё падобны да таго тыпу яго, што праведзены ў апавяданьні „Дзяліцьба“. Яны антытэзуюць, напр., такіх герояў, як Наполеон ды Кутузаў („Война и мир“), кн. Мышкін ды Рагожын („Идиот“), Аглая ды Настасья Піліпаўна („Идиот“). Контраст-жа ў апавяданьнях „Думкі ў дарозе“ і „Дзеравеншчына“ знаходзіць для сябе роўналежнасьць у скарыстаньні гэтага спосабу ў Тургенева, які сустракаецца ў яго, аднак, вельмі рэдка. Такі, напр., эпізод з роману „Накануне“, дзе выступае, з аднаго боку, Елена, поўная трывожных думак ды цяжкіх прадчуваньняў за здароўе свайго хворага мужа, а з другога,—малюнак чароўнай вэнэцыянскай ночы; ці ў романе „Дворянское гнездо“—сцэна нікчэмнага штодзённага жыцьця (гульня Паншына ў пікет з Марыяй Зьмітраўнай), контрастуючая ўрачыста прыгожай ноччу.

↳ З паасобных часьцін кампазыцыі варты ўвагі спосаб раптоўнага зачыну—ex abrupto, якім распачынаецца шэраг апавяданьняў Я. Коласа. Ён уласьцівы мастацкім творах розных літаратурных стыляў. Больш часта ім карыстаюцца аўтары твораў з авантурнымі фабулямі. Ужываюць яго і поэты-романтыкі. Конкрэтнае прыстасаваньне яго можна бачыць у романтычных творах Байрона, у т. зв. „Усходніх“ поэмах яго („Гяур“, „Парызына“, „Абідоская нявеста“ ды інш.) ці-ж у „Паўднёвых“ поэмах Пушкіна („Кавказский пленник“, „Цыганы“, „Бахчисарайский фонтан“ ды інш.), дзякуючы ўжываньню гэтага кампазыцыйнага спосабу гісторыя герояў (Vorgeschichte) звычайна адсоўваецца ў глыб твору і паведамляецца заднім чыслом; тое самае мы бачым і ў Я. Коласа.

Роўным чынам, яго зачыны з малюнкаў прыроды таксама знаходзяць адпаведнасьць у названых творах романтычнага характару. У таго-ж самага Байрона мы маем прыклады малюнкаў экзатычнай усходняй прыроды, у якасьці увэртуры, якая пачынае, напр., поэму „Гяур“, „Абідоскую нявесту“ ды інш.

Назіраньні ў галіне кароткай гісторыі кампазыцыйных спосабаў аўтара прыводзяць да тых-жа вывадаў, якія ўжо вызначыліся ў папярэдніх частках нашых дасьледнікаў. І тут—больш шырокая роўналежнасьць між нашым пісьменьнікам ды сужэтнымі схэмамі „натуральнай школы“ і больш вузкая—з романтычнымі спосабамі формаваньня мастацкіх твораў. У сфэры карыстаньня роўналежнасьцю, як сродкам пабудовы, зноў ёсьць пэўная блізкасьць да спосабаў народнай творчасці.

У агульным падрахунку аўтар, як ужо зазначалася, малое цёмныя, адмоўныя бакі жыцця; гэта ўласьцівасьць яго апавяданьняў, як цяпер выяўляецца, належным чынам адбіваецца і на характары зместу яго стылістычных сродкаў.

Эпітэты адцягненьня аўтар звычайна ўжывае для абазначэньня разьмераў тых эмоцый, якія ён фіксуе ў героя. Сюды належаць прыклады: „у галаве (вурадніка) мятушацца тысячы думак“ (29); „Колькі гаспадароў... былі ў яго вялікім падазрэньні“ (58); „страшныя думкі лезьлі ў яго галаву“ (66); „З вялікаю нянавісьцю зірнуў яму ў твар“ (72); самі па сабе адзначаныя выпадкі адцягненых эпітэтаў у сваім зьмесьце ня маюць канкрэтных межаў, таму часамі такія эпітэты аўтар азначае больш дакладна, карыстаючыся звычайным для яго спосабам канкрэтызуючых заўваг; „гэта... не псавала іх крэпку, вякамі гадаваную дружбу“ („Родныя зьявы“, III).