

Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь  
Установа адукацыі “Віцебскі дзяржаўны  
ўніверсітэт імя П. М. Машэрава”

**Г. В. Навасельцава**

**ЖАНР РАМАНА  
Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ  
ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ –  
ПАЧАТКУ ХХІ СТАГОДДЗЯ**

*Манаграфія*

*Віцебск  
ВДУ імя П. М. Машэрава  
2020*

УДК 821.161.3-31“19/20”  
ББК 83.3(4Бел)6-4  
Н15

Друкуецца па рашэнні навукова-метадычнага савета ўстановы адукацыі “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава”.  
Праатакол № 1 ад 22.10.2020.

Адобрана навукова-тэхнічным саветам ВДУ імя П. М. Машэрава.  
Праатакол № 7 ад 25.09.2020.

Аўтар: дацэнт кафедры літаратуры ВДУ імя П. М. Машэрава, кандыдат  
філалагічных навук, дацэнт **Г. В. Навасельцава**

Р э ц э н з е н т ы :

прафесар кафедры літаратуры і міжкультурных камунікацый МДУ  
імя А. А. Куляшова, доктар філалагічных навук, дацэнт *А. М. Макарэвіч*;  
прафесар кафедры гісторыі беларускай літаратуры БДУ,  
доктар філалагічных навук, прафесар *Л. Д. Сінькова*

**Навасельцава, Г. В.**

**Н15** Жанр рамана ў беларускай літаратуры другой паловы XX –  
пачатку XXI стагоддзя : манаграфія / Г. В. Навасельцава. –  
Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2020. – 268 с.  
ISBN 978-985-517-763-1.

У дадзеным выданні даследуюцца канцэптуальна-эстэтычныя параметры айчыннага рамана ў кантэксце развіцця нацыянальнай літаратуры другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзя. На прыкладах значнага корпуса мастацкіх тэкстаў раман разглядаецца як адкрытая змястоўная форма сакрэтычнага асэнсавання рэчаіснасці, дзе асноўным прадметам аўтарскага творчага паказу выступае асоба ў яе канфліктных узаемаадносінах з грамадска-сацыяльнымі абставінамі. Апісанне жанравай дынамікі беларускага рамана другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзя праз тыповую змястоўную форму і актуальную жанравую мадэль дазваляе комплексна выявіць праблемна-тэматычныя і жанрава-стыльовыя характарыстыкі твораў. У працы раскрываюцца асноўныя літаратуразнаўчыя тэндэнцыі ў вывучэнні рамана, вызначаецца ўплыў аксіялагічнай шкалы часу на мастацкую прэзентацыю сістэмы персанажаў, прасочваецца эвалюцыя псіхалагічнага майстэрства ў мастацкім увасабленні характараў і канфліктаў, акрэсліваецца эстэтычны статус рамана ў беларускай літаратуры.

Манаграфія рэкамендуецца літаратуразнаўцам, філолагам, студэнтам, магістрантам і аспірантам гуманітарных спецыяльнасцей вышэйшых навучальных устаноў.

УДК 821.161.3-31“19/20”  
ББК 83.3(4Бел)6-4

ISBN 978-985-517-763-1

© Навасельцава Г. В., 2020  
© ВДУ імя П. М. Машэрава, 2020

## ЗМЕСТ

<b>УВОДЗІНЫ</b> .....	4
<b>РАЗДЗЕЛ 1 ЖАНР РАМАНА Ў ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВЕ</b> .....	12
1.1 РАМАН ЯК ЗМЯСТОЎНАЯ ФОРМА .....	12
1.2 ВЫВУЧЭННЕ РАМАНА: ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ .....	20
<b>РАЗДЗЕЛ 2 БЕЛАРУСКІ РАМАН 1945–1965-Х ГАДОЎ</b> .....	35
2.1 РАМАН ПРА ВЯЛІКУЮ АЙЧЫННУЮ ВАЙНУ: УСКЛАДНЕННЕ ТЭМАТЫКІ І ПРАБЛЕМАТЫКІ .....	35
2.2 «ВЫТВОРЧЫ» РАМАН У ПРАЦЭСАХ УНУТРЫЖАНРАВАЙ ТРАНСФАР- МАЦЫІ .....	57
<b>РАЗДЗЕЛ 3 БЕЛАРУСКІ РАМАН 1966–1985-Х ГАДОЎ</b> .....	73
3.1 МАСТАЦКАЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ АЎТАРСКАЙ СУЧАСНАСЦІ Ў БЕЛАРУСКІМ РАМАНЕ .....	73
3.2 НАВАТАРСКІЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫЙНЫЯ АКЦЭНТЫ Ў РАМАНЕ ПРА ВАЙНУ .....	95
3.3 ПОЛІПРАБЛЕМНАСЦЬ ЯК ЭСТЭТЫЧНАЯ НОРМА БЕЛАРУСКАГА РАМАНА .....	113
<b>РАЗДЗЕЛ 4 БЕЛАРУСКІ РАМАН 1986–2000-Х ГАДОЎ</b> .....	133
4.1 ГЕНЕЗІС І ДЫНАМІКА «Я»-РАМАНА .....	133
4.2 «Я»-АПАВЯДАЛЬНАЯ СТРАТЭГІЯ Ў ШМАТГЕРОЙНЫМ РАМАНЕ, РАМАННАЙ СЕРЫІ .....	151
<b>РАЗДЗЕЛ 5 СУЧАСНЫ БЕЛАРУСКІ РАМАН</b> .....	174
5.1 МАСТАЦКАЕ РАЗВІЦЦЁ КЛАСІЧНАЙ РАМАННАЙ ФОРМЫ .....	174
5.2 ЖАНРАВЫЯ РАЗНАВІДНАСЦІ СУЧАСНАГА БЕЛАРУСКАГА РАМАНА ..	194
5.3 НАВЕЛІСТЫЧНАЯ АРГАНІЗАЦЫЯ РАМАНА .....	211
5.4 ІНТЭГРАЦЫЯ ЖАНРАЎ У СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ РАМАНЕ .....	225
<b>ЗАКЛЮЧЭННЕ</b> .....	242
<b>СПІС ВЫКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ</b> .....	251

## УВОДЗІНЫ

Сучаснае літаратуразнаўства актыўна выкарыстоўвае жанравы падыход да вывучэння мастацтва слова ў яго эстэтычным нападуненні і сацыяльнай рэпрэзентатыўнасці. Значным феноменам прыгожага пісьменства выступае раман, які адметна раскрывае дасягненні нацыянальнага вербальнага мастацтва. Жанр рамана з'яўляецца важным паказчыкам эстэтычнай развітасці нацыянальнай літаратуры, ён выяўляе спецыфіку ўзаемадзеяння асобы і грамадства, запатрабаванасць гуманістычных каштоўнасцяў на любым з гістарычных этапаў. Шматлікія азначэнні рамана раскрываюць яго як універсальны, тэматычна ўсеахопны жанр, што патрабуе ад пісьменніка не толькі значнага творчага майстэрства, але і канцэптуальна адметнага, цэласнага бачання свету.

Гэта метафарычна акрэсліў і вядомы пісьменнік Міларад Павіч, які назваў раман дзяржавай, дзе «свае законы, сваё насельніцтва, свая валюта <...> У рамана свае берагі, свае межы, свая вайна, свой мір і свой час <...> У рамана ёсць свой невядомы салдат, свае галодныя і свае сытыя гады, свае бедныя раёны і свае жытніцы» [218, с. 11]. Прызнаючы эстэтычную значнасць рамана, Міларад Павіч, як вядома, не прымаў «лінейнага пісьма», бачыў творчае дасягненне аўтара ў каментарыйнасці, мастацкай рэфлексіі, гульні, у звароце да рознага роду інтэлектуальных канцэптаў. Названыя характэрныя рысы постмадэрнісцкай прозы кантрастуюць з класічнай раманнай формай і спароджаюць шматлікія дыскусіі пра лёс жанру ў найноўшай літаратуры. Як слуха вытлумачвае гэты працэс вядомы літаратуразнаўца Л. Р. Андрэеў, барацьба ўсемажлівых «новых раманістаў» з раманам не прыносіць нічога новага. Фарміруючы ўяўленне пра сучасны раман, важна разумець, што постмадэрнізм «як “галоўнае”, як “усё жывое” – такі слоўны туман хавае сапраўдную сутнасць гэтага феномена, перашкаджае даць аб'ектыўную ацэнку вынікаў стагоддзя і перспектывы, народжаных нашым часам імпульсаў. У тым ліку – ацаніць мажлівасці адкрытага ў XX стагоддзі мастацкага сінтэзу, які нярэдка прысвойваецца постмадэрнізмам, выдаецца за постмадэрнізм, за яго “выбух”» [19, с. 293].

Як вядома, Андрэ Брэтон у «Маніфэсце сюррэалізму» з-за інфармацыйнасці, апісальнасці, неапраўданай увагі да дробязяў, відавочнага псіхалагізму, які дазваляе чытачу прадбачыць рэакцыю персанажаў, называў раман «найніжкім жанрам». З гэтым меркаваннем палемізаваў Мілан Кундэра, які доказаў сцвярджаў, што Брэтон крытыкуе «эстэтыку рамана, спароджаную ў пачатку XIX стагоддзя, у час Бальзака. Раман перажывае тады сваю найвялікшую эпоху, упершыню зацвярджаючы сябе ў якасці вялізнай сацыяльнай сілы; валодаючы амаль гіпнатычнай здольнасцю да ўнушальнасці, ён папярэднічае кінематаграфічнаму мастацтву» [160]. Пісьменнік разважаў над знакамітым бальзакаўскім дэвізам, што раман павінен кідаць выклік грамадзянскаму стану, і на аснове ўласнай творчай практыкі фармулюе эстэтычныя патрабаванні да сучаснага рамана.

У прыватнасці, у персанажаў з'яўляюцца імёны без прозвішчаў і прозвішчы без імёнаў, у выніку чаго героі выступаюць не столькі рэальнымі прадстаўнікамі рэчаіснасці, колькі яе сэнсавымі знакамі. Вырашальна змяняецца тэхніка буйной раманнай кампазіцыі, аддаецца перавага свабоднай, прадыктаванай выключна воляй аўтара, навелістычнай будове. Стратэгія «малой кампазіцыі» дазваляе мастаку слова не прытрымлівацца тэматычнага адзінства: «Дзякуючы ёй я мог заставацца ў прамым і непасрэдным кантакце з некалькімі хвалюючымі мяне

тэмамі, якія ў гэтым рамане варыяцый паслядоўна разглядаюцца з розных пунктаў погляду» [160]. У рамане новай эстэтычнай фармацыі пануе «раманная думка», як метафарычна зазначае пісьменнік, «заўсёды несістэматычная, недысцыплінаваная», па-філасофску эксперыментальная, здольная паказаць недахопы ўсіх існуючых ідэалагічных сістэм, яна не столькі пераконвае, колькі натхняе. Усё, пра што можна падумаць, не павінна цяпер выключацца з раманнага мастацтва, паколькі філасофія рамана ўпершыню раскрывае не проста эстэтыку, этыку, феноменалогію духа, крытыку чыстага розуму і гэтак далей, але ўсё, што мае адносіны да чалавечай асобы.

Трапна характарызаваў жанравую прыроду і функцыянальную ўстаноўку рамана нямецкі даследчык В. Дыбеліус. Паводле яго меркаванняў, раман, перш за ўсё, дае проста займальнае чытанне, але разам з тым у рамане знаходзіць сваё ўвасабленне і глыбокі псіхалагічны аналіз, і тонкая эстэтычная будова, і абмеркаванне ўсемажлівых рэлігійных, філасофскіх, палітычных, сацыяльна-эканамічных пытанняў аўтарскай сучаснасці [105]. Навукоўца пераканальна сцвярджае, што ў еўрапейскай літаратуры XIX стагоддзя раман распрацоўваецца болей за ўсе астатнія жанры, а на мяжы з XX стагоддзем выступае найбольш характэрнай формай слоўнага выяўлення культуры. Калі абапірацца на метадалагічную стратэгію Н. Л. Лейдэрмана, згодна з якой жанр трактуецца як нейкі «тып пабудовы светавобраза», то варта разглядаць высокую ступень «раманізацыі» прозы, што традыцыйна суадносіцца з эпохай рэалізму, як вынік мастацкага асэнсавання рэчаіснасці ў прыгожым пісьменстве.

Раман у гісторыі літаратуры выступае некананічным жанрам, мадальным, «верагоднасна-множным» (азначэнне С. Н. Бройтмана). Паводле аўтарытэтнага меркавання М. М. Бахціна, раман з'яўляецца «цэнтральным героем» літаратурнага працэсу, здольны спалучаць зменлівасць і ўстойлівасць жанравых прыкмет. Вылучаецца «пластычнасцю», павышанай мастацкай увагай да актуальных тэм, болей за іншыя жанры арыентаваны на будучае развіццё літаратуры. Пры гэтым валодае «памяццю жанру», дзякуючы якой працуе творчы механізм перадачы адметных жанравых прыкмет.

Як змястоўная форма раман актыўна ўзаемадзеінічае з іншымі жанрамі, аказвае істотны ўплыў на фарміраванне тэматычна-праблемнага поля ў нацыянальнай літаратуры, філасофскіх вектараў мастацкага асэнсавання рэчаіснасці. У беларускай прозе на працягу XX стагоддзя генезіс і эвалюцыя рамана адбываліся неад'емна ад агульналітаратурнага працэсу, які ў цэлым вызначаецца паскораным засваеннем мастацкага вопыту, ужо назапашанага ў развітай еўрапейскай літаратуры. Актуальнасць даследавання твораў беларускай літаратуры ў жанры рамана выклікана найперш неабходнасцю сістэматызацыі навуковых уяўленняў, паглыбленага вывучэння дынамікі жанру і выяўлення эстэтычнага статусу рамана ў беларускай прозе другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзя.

Ускладненне змястоўнай формы рамана ў літаратуры другой паловы XX стагоддзя актуалізуе неабходнасць прадуманай унутрыжанравай класіфікацыі і выпрацоўкі тыпалагічных падыходаў да вывучэння жанру. Разнастайнасць мастацкіх формаў рамана ў значнай ступені прадвызначана ўплывам літаратурнай традыцыі, адметнасцю культурна-гістарычнага працэсу, уздзеяннем пазалітаратурных фактараў. Логіку развіцця раманнага жанру І. М. Сухіх невыпадкова акрэслівае як пашырэнне эстэтычнага аб'екта: мастацкае адлюстраванне пачынаецца з падзеі, яе знешняга, дынамічнага боку, пазней – статычнага, «абыдзенна-жыццёвага бытавання». Затым раман «паглыбляецца ў героя», увасабляе псіхалагічны партрэт ва ўзаемасувязі з сацыяльнымі

абставінамі, яшчэ пазней праяўляе праз асобу героя ідэю, аўтарскую думку і, нарэшце, стварае новы сінтэз, дзе герой і аўтар выступаюць адзіным цэлым [272]. Як доказна сцвярджае даследчык, складанасць тыпалогіі і класіфікацыі рамана заключаецца ў яго здольнасці да бясконцых трансфармацый: «Разнастайнасць прыкмет і падстаў для класіфікацыі дазваляе пабачыць, што трохчленная схема род – жанр – жанравая разнавіднасць для рамана аказваецца недастатковай. Прыходзіцца дадаткова казаць пра тыповыя разнавіднасці, жанравыя формы і г.д.» [272, с. 64]. Акрэслены ў агульных рысах шлях жанравай эвалюцыі атрымлівае адметнае ўвасабленне ў нацыянальным прыгожым пісьменстве.

Тыпалагічны падыход да вывучэння рамана аргументавана абгрунтоўвае Н. Д. Тамарчанка, які бачыць асноўную даследчыцкую праблему ў неабходнасці «сфармуляваць канон рамана, што ўпаўне мажліва для асобных яго разнавіднасцяў (кожная з іх можа мець свой канон), але не мажліва для рамана ў цэлым» [273, с. 7]. Калі пэўная класічная форма рамана будзе прынятая за кропку адліку, то яе спадчынная і па-мастацку раўназначная форма павінна разглядацца як заканамерны адыход ад узору, што і дэманструе захаванне інварыянтнай структуры. Такім чынам, інварыянтная структура адлюстроўвае логіку змянення жанру. Вопыт тыпалагічнай класіфікацыі, напрацаваны ў заходнееўрапейскім літаратуразнаўстве другой паловы ХХ стагоддзя, звяртае ўвагу даследчыкаў на тое, што выяўленчыя мажлівасці рамана заключаюцца найперш у тыпе структуры, кампазіцыйным і апавядальным афармленні. Паэтыка рамана падкрэслена варыятыўная, што супярэчыць любой спробе выяўлення мастацкай нормы. Тыпалагічная мадэль уяўляе спецыфічны кантынум з акрэсленым спектрам мастацкіх мажлівасцяў, дзе канкрэтная жанравая форма выбранага твора уяўляе сабой прыватны выпадак, адзін варыянт рэалізацыі эстэтычнага патэнцыялу.

Комплексна даследуе інварыянтную структуру і тыпалогію метарамана В. Б. Зусева-Азкан, якая трактуе метараман як двухпланавую мастацкую структуру, дзе «прадметам для чытача становіцца не толькі “раман герояў”, але і свет літаратурнай творчасці, працэс стварэння гэтага “рамана герояў”. Інакш кажучы, метараман не толькі апавядае пра перыпетыі лёсу персанажаў і ўмоўнай рэальнасці іх свету, але і скіраваны на самавызначэнне і самапазнанне ў якасці эстэтычнага цэлага (гэты пласт часам называюць “раманам рамана”)» [116, с. 35]. Раман становіцца метараманам толькі ў тым выпадку, калі твор абмяркоўваецца як цэлае, як непаўторы свет, пры гэтым суб’ект і аб’ект мастацкай рэфлексіі павінны супадаць. Асновай для класіфікацыі тыпаў метарамана выступаюць як адносіны паміж аўтарам і героем, так і суадносіны планаў «рамана герояў» і «рамана рамана».

Асэнсаванне вартасці чалавечай асобы, вызначэнне яе ролі і месца ў грамадстве выступае канцэптуальнай прадумовай эвалюцыі рамана як жанру ў любой нацыянальнай літаратуры. Трапнае «чалавекацэнтральнае» азначэнне рамана дадзена Ральфам Фоксам, які акцэнтаваў увагу на тым, што ў рамане грамадства пазнаецца праз асобу, асоба – праз грамадства, а вялікія творы паўнаважна сумяшчаюць абодвы гэтыя складнікі. Раман «не проста мастацкі апавед: гэта апавед пра жыццё чалавека, першае мастацтва, якое паспрабавала ўзяць чалавека ў цэлым і выявіць яго» [283, с. 48]. Трактуючы раман як эпос сучаснасці, што перажывае эстэтычны крызіс, хоць з гэтым дазваляюць палемізаваць найноўшыя дасягненні навукі пра мастацтва слова, даследчык з метафарычнай выразнасцю акрэсліў сутнаскае нападзенне жанру як «эпічнай паэмы пра барацьбу асобы з грамадствам, з прыродай» [283, с. 81]. Такім чынам, раман можа развівацца толькі ў грамадстве, дзе страчана раўнавага з асобай, дзе

асоба супрацьстаіць іншым або прыродзе. І сённа не выклікае сумнення тое, што жанр рамана дастаткова ёмісты для выяўлення гістарычнага вопыту, выступае тым найдасканалейшым інструментам пазнання свету, якім можа валодаць мастацкая практыка чалавецтва.

У любую гістарычную эпоху раман раскрывае праблему ўзаемадзеяння асобы і сацыяльнага асяроддзя, па-мастацку даследуе розныя аспекты духоўных пошукаў у сучасным пісьменніку свеце, спрыяе назапашванню маральна-этычнага вопыту нацыянальнай літаратурай, што абумоўлівае высокую сацыяльную вартасць жанру. Пісьменнік-раманіст разумее гуманізм не толькі як светапоглядную, але і эстэтычную катэгорыю, што прадвызначае адметнасць жанру на канцэптуальным узроўні. Вобраз галоўнага героя, за якім угадваецца аўтар, выступае не проста галоўным аб'ектам, а цэнтрам мастацкага свету. Узаемадзеянне героя з акаляючай рэчаіснасцю вырашаецца праз канфліктныя адносіны, у выніку чаго правяраюцца маральна-этычныя вартасці, адбываецца зварот да нацыянальнага духоўнага вопыту, фармулюецца філасофская канцэпцыя асобы і свету. Даследчыкі і пісьменнікі, звяртаючы ўвагу на сацыяльную скіраванасць жанру, адзначаюць спецыфіку пазіцыі аўтара, функцыі чытача, асобны характар выяўлення сацыяльнай праблематыкі.

Запатрабаванасць рамана ў прыгожым пісьменстве, значная роля ў нацыянальнай культурнай спадчыне абумоўлівае неабходнасць паглыбленага вывучэння асноўных этапаў яго развіцця, праблемна-тэматычнай і жанрава-стылёвай дынамікі, тыпалагічных характарыстак у кантэксте беларускай прозы. Да вывучэння жанравай дынамікі рамана ў айчыннай літаратуразнаўстве звярталіся вядомыя навукоўцы, працы якіх ужо сталі класічнымі. У прыватнасці, Алесь Міхайлавіч Адамовіч «Беларускі раман: станаўленне жанра» (1961), Павел Кузьміч Дзюбайла «Беларускі раман аб Вялікай Айчыннай вайне» (1964), «Беларускі раман: гады 70-я» (1982). Прадметным даследаваннем эстэтычных характарыстак рамана займаліся Альфрэд Пятровіч Матрунёнак «Псіхалагічны аналіз у сучасным беларускім рамане» (1972), Навум Саламонавіч Перкін «Чалавек у савецкім рамане» (1975).

А. М. Адамовіч разглядае праблему станаўлення жанру рамана ў нацыянальнай літаратуры як праблему сталасці самой літаратуры. Аўтарытэтна даводзіць, што раман патрабуе сур'ёзнага пранікнення ў заканамернасці сацыяльнай рэчаіснасці, у псіхалогію чалавека. Гэтым абумоўлена тое, што «спробы будаваць раман на адных эмоцыях, што мелі месца ў 20-я гады, былі мала плённымі» [6, с. 288]. Даследчык даказвае значнасць для станаўлення беларускага савецкага рамана і аповесці творчага вопыту палескіх аповесцяў Якуба Коласа, у якіх было тое, чаго нестала многім беларускім раманам дадзенага перыяду: «Народнасць, гістарызм, высокая псіхалагічная, мастацкая культура» [6, с. 110]. Важным этапам у эвалюцыі жанру стаў сацыяльна-філасофскі раман Кузьмы Чорнага, мастацкі стыль якога «развіваўся ў напрамку ўсё большай народнасці і эпічнасці» [6, с. 252]. Даследчык фармулюе жанравае азначэнне рамана як востра сацыяльнага твора з абавязковым драматычным канфліктам разам з тым, не разглядае твор з устаноўкай на эпічнасць як абсалютны мастацкі ўзор, чым істотна апырэджвае навуковую практыку свайго часу.

Раман пра Вялікую Айчынную вайну, прадстаўнічы на кожным этапе літаратурнага працэсу, рэпрэзентатыўна выяўляе эвалюцыю жанру ў айчыннай прозе. П. К. Дзюбайла акцэнтую даследчыцкую ўвагу на раманнай спадчыне Кузьмы Чорнага, творах першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, на творы М. Лынькова «Векапомныя дні», які на час напісання даследавання вызначаецца

ў жанравых адносінах як раман-эпапея. Навукоўца звяртае ўвагу на сацыяльныя і літаратурныя фактары, што абумовілі спецыфіку развіцця жанру ў пэўны час. Так, пад уплывам культуры асобы, тэорыі бесканфліктнасці «напышлівая рыторыка, парадная апісальнасць сталі небяспечна пераважаць над мастацка-выяўленчым паказам рэальнай праўды жыцця» [100, с. 158]. Письменнікі пазбягалі адлюстравання драматычных і трагічных момантаў, без якіх цяжка паўнаватрасна ўвасобіць ваенную рэчаіснасць. Творы А. Адамовіча, І. Шамякіна, І. Навуменкі і іншых выяўляюць галоўную тэндэнцыю літаратуры аб вайне, якую можна вызначыць як «імкненне да больш глыбокага і падрабязнага, аналітычнага раскрыцця псіхалогіі савецкага чалавека, воіна, партызана, яго маральна-валявой сілы» [100, с. 158]. Даследчык удакладняе, што паглыблены псіхалагізм не выключае маштабнасці і эпічнасці. Пры гэтым мастацкі ўзор апісваецца не столькі зыходзячы з канкрэтных прыкладаў, колькі тэарэтычна: навукоўца бачыць задачай савецкіх пісьменнікаў стварэнне раманаў, дзе будуць і шырокая маштабнасць, асэнсаваная ідэя, эмацыянальна і эстэтычна, і характары, пададзеныя ва ўсёй шматграннасці, інтэлектуальным багацці.

П. К. Дзюбайла звяртае ўвагу на літаратурную дыскусію пра лёс рамана ў прыгожым пісьменстве. Так, у пачатку 1960-х гадоў гучалі сцвяржэнні, што раман – гэта эпас аўтарскай сучаснасці, жанр, без якога не можа існаваць высокаразвітай нацыянальнай літаратуры. Разам з тым шматлікімі навукоўцамі прызнавалася, што традыцыйная раманная форма патрабуе зменаў, трансфармацыі ў адпаведнасці з актуальнымі задачамі часу. У 1970-я гады беларуская раманная проза асэнсоўвае пісьменніцкую сучаснасць, звяртаецца да адлюстравання векапомных дзён вайны, творча ўзнаўляе мінулае. Выкарыстаны П. К. Дзюбайлам праблемна-тэматычны падыход у цэлым дазваляе прасачыць жанравую дынаміку: «Зрошчанасць літаратуры з жыццёвай канкрэтыкай, з сацыяльна-эканамічнымі праблемамі ў 50-х гадах, сапраўдная праўдзівасць, моцны аналітызм у даследаванні лёсу чалавека і лёсу народа ў 60-х гадах, пошукі сінтэзу дакладнасці, праўдзівасці, жыццёвасці з інтэлектуальнасцю, філасафічнасцю ў 70-х гадах» [99, с. 174]. Паралельна з вывучэннем непасрэдна жанравай эвалюцыі адбывалася паглыбленае даследаванне выяўлення асобы ў рамане, адметных стратэгіяў паказу партрэтных характарыстак, якія і выступалі актуальнымі крытэрыямі для выпрацоўкі тыпалагічнага падыходу.

А. П. Матрунёнак характарызаваў псіхалагізм як неад’емную якасць рамана на прыкладзе творчай спадчыны Івана Шамякіна, Янкі Брыля, Івана Мележа. Ім звярталася ўвага на тое, што ў залежнасці ад спосабу псіхалагічнага аналізу, выбранага пісьменнікам, у творы эстэтычна дамінуюць пэўныя мастацкія сродкі, свае фармальныя асаблівасці. Даследчык вылучае раман як з «аб’ектыўнай формай псіхалогіі героя (дыялог, аўтарскае апісанне дзеянняў і ўчынкаў, партрэт)» [195, с. 218], так і з суб’ектыўнай формай: «Унутраны маналог, няўласна-простая мова, аўтарскае апісанне плыні пачуццяў і перажыванняў» [195, с. 219]. Прыкладам першага тыпу псіхалагізму выступае раман І. Шамякіна «Сэрца на далоні», другі тып заяўлены ў «Птушках і гнёздах» Я. Брыля. Калі ж мастак слова даследуе характары герояў комплексна, то ўсе сродкі псіхалагічнага аналізу выступаюць у творы як раўназначныя, прыкладам чаго з’яўляецца раман І. Мележа «Людзі на балоце».

Н. С. Перкін аналізаваў творчасць беларускіх пісьменнікаў у кантэксце савецкай літаратуры і прыйшоў да высновы, што эстэтычныя пошукі рамана аказаліся плённымі, калі майстрамі слова была ўсвядомлена неабходнасць сінтэзу. Спалучэння ў «агульным патоку эпічнага адлюстравання падзей, малюнкаў



народнага жыцця, дзеянняў вялікіх мас і дэталёва выпісанага вобраза асобнага чалавека» [224, с. 300]. У жанравай дынаміцы даследчык вылучыў другую палову 1920-х гадоў, калі заўважаецца «прыкметны паварот савецкага рамана да паглыбленага пазнання асобы» [224, с. 300]. Гэта ацэнка бачыцца слушнай у дачыненні да шматнацыянальнай савецкай літаратуры і, напрыклад, рускай, аднак выступае не ў поўнай меры паслядоўнай у дачыненні да беларускай, рамання проза якой на гэтым этапе перажывае генезіс і прадстаўлена адзінкавымі мастацкімі прыкладамі. Для больш позняга літаратурнага перыяду даследчык выкарыстоўвае тэматычны крытэрыі. У прыватнасці, вылучаецца раман, прысвечаны «карэнным пераўтварэнням у вёсцы», і раман, прысвечаны асэнсаванню Вялікай Айчыннай вайны.

Станаўленне беларускага гістарычнага рамана аналізавала Л. І. Прашковіч, якая звярнулася да шырокага літаратурнага матэрыялу і акрэсліла тры асноўныя перыяды: XIX – пачатак XX стагоддзя, 20–30-я гады XX стагоддзя і пачатак 60-х – другую палову 70-х гадоў XX стагоддзя [229]. Жанрава-тыпалагічную спецыфіку савецкага шматнацыянальнага рамана 1970-х гадоў даследаваў Г. Г. Паўлюк на матэрыяле беларускай і кіргізкай літаратуры. Прынцып эпічнай апавядальнасці рамана прызнаецца «рашаючым у руху разнастайных яго форм» [219, с. 6], хоць навукоўца прызнае, што вялікі ўплыў аказвае і лірычны пачатак. Для выяўлення тыпалогіі на ўзроўні структурных кампанентаў твора неабходна вылучэнне жанравай дамінанты. На думку даследчыка, характар літаратурнага героя выступае «своеасаблівым канцэнтраваным увасабленнем аўтарскай канцэпцыі асобы і яе ўзаемаадносін з акаляючым светам» [219, с. 7]. Сродкі мастацкага увасаблення вобраза-характару, узаемадзеянне эпічнага і лірычнага складнікаў абумоўлівае існаванне эпіка-рэалістычнага і суб'ектыўна-псіхалагічнага напрамкаў у жанравым руху. Згодна з вышэй акрэсленым навуковым падыходам, творы І. Мележа «Палеская хроніка», В. Быкава «Знак бяды» разглядаюцца як раманы-эпапеі, як суб'ектыўна-апавядальная мастацкая форма – творы А. Марціновіча «Не шукай слядоў сваіх», В. Хомчанкі «Вяртанне ў агонь», А. Адамовіча «Хатынская аповесць», «Карнікі», І. Шамякіна «Вазьму твой боль».

Адметнасць дынамікі жанру на мяжы стагоддзяў грунтоўна для таго часу разгледзела Т. К. Грамадчанка, якая доказна выявіла лініі тэматычнага ўзбагачэння рамана, у прыватнасці, «рэабілітацыю» нядаўняга мінулага, асвятленне трагедыяных аспектаў сучаснасці, а таксама абнаўленне яго паэтыкі. На этапе крышталізацыі жанравага канона, што суадносіцца з прозай пераважна 1960–80-х гадоў, раскрываецца тэндэнцыя да эпічнага паказу рэчаіснасці, якая «падпітваецца ад узнаўлення свету традыцыйнай вёскі і вобраза чалавека, набліжанага да зямлі і прыроды» [82, с. 68]. Гэта тэндэнцыя прызнаецца асноўнай, але не адзінай: знешняя драматызацыя апавядальнай плыні заяўлена ў творах І. Шамякіна, У. Караткевіча, А. Асіпенкі, А. Савіцкага, В. Хомчанкі; прыкметная лірызацыя раманных кампанентаў прадстаўлена ў творах Я. Брыля, у некаторых творах І. Навуменкі. У прозе мяжы стагоддзяў «заўважаецца жанравая дыфузія, звужэнне раманняга хранатопа» [82, с. 227], паколькі раман па-мастацку спасцігае новую канцэпцыю светабачання. Адметнай з'явай у сучасным прыгожым пісьменстве выступае нацыянальны гістарычны раман. Дынаміка гэтай жанравай разнавіднасці пачынаецца з «вальтэрскотаўска-караткевічаўскай традыцыі», далей мастацкія тэксты адпавядаюць вызначэнню «гісторыка-рэвалюцыйны раман», назіраецца пашырэнне прысутнасці дакументальнага матэрыялу ў мастацкім творы.

Беларускі раман пачатку XXI стагоддзя вывучае В. І. Локун ў шэрагу аглядавых артыкулаў [172; 173], дзе названы перыяд на канкрэтна прадстаўленых прыкладах характарызуецца як час актывізацыі жанру. Даследчыца звяртае ўвагу на інтэлектуальны раман, дынаміка якога раскрываецца пераважна ў філасофскім рэчышчы. Гэта жанравая форма збліжаецца з вопытам еўрапейскага рамана, літаратуры «згубленага пакалення» і экзистэнцыяльнай прозай. Разам з тым пераканаўча даказваецца, што раманы гэтага часу ўласцівы мастацкі сінтэз розных жанравых прыкмет. У беларускай прозе ствараецца новы тып рамана, які «вобразна паказвае сутнасць нацыянальнай культуры ў яе агульначалавечым значэнні» [173, с. 171].

Манаграфічны разгляд спадчыны знакамітых майстроў слова з'яўляецца важкім унёскам у вывучэнне рамана. В. П. Жураўлёў разглядаў коласаўскую традыцыю як крыніцу багатага, высокапрафесійнага вопыту «напісання буйных і яркіх эпічных твораў, дзе думка і пачуццё, форма і змест знаходзяцца ў глыбокай арганічнай суладнасці» [112, с. 7], «характэрныя рысы ўніверсальнай мастацкай гармоніі і наогул паэтыкі Якуба Коласа ў сістэмным кантэксце развіцця беларускага рамана» [112, с. 7]. В. І. Смыкоўская асэнсоўвала мастацкае ўвасабленне задумы «Палескай хронікі» І. Мележа, акцэнтавала ўвагу на тым, што ідэйна-творчая аўтарская канцэпцыя непарыўна звязана з заканамернасцямі развіцця савецкай літаратуры. Мележаўскаму раманы ўласціва «лірычная стыхія, павышаная эмацыянальнасць, рэальная жыццёвая аснова» [266, с. 102], выкарыстанне «прыёмаў стварэння эпічных характараў» [266, с. 103], у чым важную ролю адыгралі традыцыі класікаў нацыянальнай літаратуры Коласа і Чорнага.

Асобныя працы прысвечаны вядомым раманам з айчыннага прыгожага пісьменства, што ілюструе не толькі значнасць выбраных даследчыкамі твораў, але і плённасць жанравага падыходу да іх вывучэння. В. Б. Нікіфарова комплексна даследуе раман Янкі Брыля «Птушкі і гнёзды» ў жанрава-стылёвай сістэме беларускага рамана 1960-х гадоў [215], падкрэслівае адметнасць творчай індывідуальнасці пісьменніка, разглядае лірызацыю эпасу як сінкрэтычную эстэтычную з'яву. Г. М. Ішчанка комплексна разглядае раман Уладзіміра Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім», дзе ўвасаблены выхад на актуальныя праблемы пісьменніцкай сучаснасці, адметная аўтарская пазіцыя і канцэпцыя чалавека, па-мастацку раскрываецца працэс станаўлення асобы [118].

У апошняй трэці XX стагоддзя ў літаратуразнаўчай навуцы паглыбляецца тыпалагічны падыход да вывучэння рамана. І. У. Млечына распрацоўвае тыпалогію рамана ГДР, у рэчышчы якой разглядае эвалюцыю «вытворчага» рамана, «рамана выхавання» і «рамана-справаздачы» [204]. М. В. Раманенкава на прыкладзе літоўскага рамана аналізуе тыпалогію жанру ў яе нацыянальнай спецыфіцы, у прыватнасці, трактуе нацыянальную адметнасць як змястоўны пачатак, важны для разумення канцэпцыі асобы, што склалася ў нацыянальнай літаратуры і заяўлена ў розных мадыфікацыях жанру [238].

У XXI стагоддзі актыўна разглядаюцца найбольш запатрабаваныя ў пісьменніцкай практыцы жанравыя разнавіднасці рамана, што пацвярджае значнасць параўнальна-тыпалагічнага падыходу для сістэматызацыі вынікаў гэтых даследаванняў. Прыцягвае ўвагу навукоўцаў не толькі традыцыйна прадстаўлены ў розных нацыянальных літаратурах раман у навелах [284], філасофскі раман, але і такая ўніверсальная літаратурная з'ява, як раман-антыўтопія [150; 60]. В. А. Курніцкая на прыкладзе творчасці У. Набокава, Д. Галкоўскага, М. Велера і некаторых іншых вывучае раман-каментарый як інтэлектуальную прозу, дзе заяўлена белетрызацыя ідэй антычнай і класічнай філасофіі, можа выкарыстоўвацца

паэтыка анекдота, выяўляецца спалучэнне мастацкага і немастацкага тыпаў тэксту [161]. І. Г. Драч на матэрыяле амерыканскай, нямецкай і рускай літаратуры разглядае паэтыку рамана-мантажа як эстэтычнай з’явы з інварыянтнай структурай, дзе адметная маўленчая сітуацыя, прасторава-часавыя каардынаты, суадносіны мастацкага свету аўтара, героя і чытача [109].

Сёння існуе найперш практычная неабходнасць, улічваючы вопыт даследавання асобных перыядаў развіцця жанру, правесці цэласны аналіз дынамікі рамана ў беларускай літаратуры. З улікам навуковых дасягненняў у вывучэнні рамана бачыцца мэтазгодным выкарыстоўваць паняцце пра тыповую змястоўную форму і актуальную жанравую мадэль, якія патрабуюць паслядоўнага апісання сваіх асноўных эстэтычных характарыстык. Такім чынам, на кожным этапе развіцця прыгожага пісьменства найперш пад уплывам літаратурнай традыцыі вылучаецца змястоўная форма рамана, якая ўзнаўляецца рознымі мастакамі слова ў тыпалагічна блізкіх жанравых рысах і пацвярджаецца прадстаўнічым шэрагам мастацкіх прыкладаў. З гэтым паняццем кантрастуе актуальная жанравая мадэль, на фарміраванне якой уплываюць як літаратурныя, так і пазалітаратурныя фактары. Актуальная жанравая мадэль выяўляецца праз адзінкавыя ўзоры ў творчасці найбольш таленавітых або вядомых мастакоў слова, адметна ўплывае на літаратурны працэс, выкарыстоўвае найбольш плённыя ў творчых адносінах характарыстыкі змястоўнай формы, сінтэзуе актыўныя наватарскія пошукі.

# РАЗДЗЕЛ 1

## ЖАНР РАМАНА Ў ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВЕ

### 1.1 РАМАН ЯК ЗМЯСТОЎНАЯ ФОРМА

У літаратуразнаўчай навуцы актыўна распрацоўваецца праблема жанравага азначэння рамана, яго паэтыкі і эстэтычных характарыстак. Традыцыйна раман разглядаецца як адзін з відаў эпічнай апавядальнай літаратуры, дзе адлюстраваны складаны грамадскі працэс, значныя жыццёвыя з’явы ў развіцці. Сустрэкаецца нямаля супярэчнасцяў, неадназначнасці ў вызначэнні спецыфічных рыс рамана, аднак агульнапрызнаным лічыцца меркаванне пра маштабнае, сінкрэтычная рэпрэзентацыя жыцця і эпохі. Раман традыцыйна разглядаецца як усеахопная апавядальнасць, у якой даследуюцца глабальныя быццёвыя і філасофскія пытанні, і якая, пачынаючы з XIX стагоддзя, прадвызначыла ход развіцця нацыянальнай літаратуры. Прадмет рамана можа быць вызначаны як асэнсаванне самавызначэння чалавека ў грамадскім асяроддзі, паказ канфлікту «чалавек і свет». Індывідуальнае і сацыяльнае, асабістае і грамадскае паказваліся ў дыялектычным адзінстве і такім чынам з’яўляліся эстэтычным «рухавіком» жанру, ускладнялі яго структуру, абумоўлівалі адметнасць жанравай формы.

Раман выступае адным з апавядальных жанраў, гэта значыць эпічным паводле родавай прыкметы. Эпічнасць у родавым сэнсе дапускае аўтарскую свабоду ў выбары матэрыялу, мажлівасць аддаваць перавагу тым або іншым дэталю і г.д. У выніку праблемны аспект спалучаецца з родавымі прыкметамі, што прымушае паставіць пытанне аб «колькаснай вызначанасці рамана», маюцца на ўвазе тэндэнцыйны зварот жанру да вялікай формы. Яшчэ адна паказальная прыкмета жанру рамана – раскрыццё асобы з адметным тыпам самасвядомасці [302], якая становілася прадметам увасаблення раманістаў розных нацыянальных літаратур. Так, «апавядальнасць прадугледжвае абавязковую наяўнасць сюжэта, а разам з ім пэўнага апавядальніка, у ролі якога можа выступаць сам аўтар, спецыяльна выбраная асоба, галоўны герой, другасны герой або нават група герояў. Наяўнасць апісання абумоўлівае прысутнасць рознага роду дэталю – партрэтных, бытавых, пейзажных і некаторых іншых, што і адрознівае эпас ад драмы як рода» [302, с. 36].

Невыпадкова Н. С. Лейцес называе раман самым ёмістым літаратурным жанрам, які здольны «найбольш поўна і шматгранна адлюстраваць вобраз чалавека і яго развіццё» [166, с. 18], а таксама раскрыць узаемасувязь асобы і акаляючай рэчаіснасці шырока і адначасова канкрэтна. Невыпадкова суадносіны «чалавек–свет» выступаюць у рамане асноўным прадметам пазнання. Персанаж у літаратурны, паводле азначэння Л. Я. Гінзбург, суаднесены з сацыяльнай рэчаіснасцю, з кантэкстам твора, спадчынай пісьменніка ў цэлым, і менавіта гэта ўзаемадзеянне ператварае яго ў факт эстэтычны. Так, персанаж выконвае сацыяльную ролю, а ў плане псіхалагічным выступае тыпам або характарам, хоць паміж імі складана правесці акрэсленую мяжу менавіта ў тэксце раманага жанру [67]. Сюжэт літаратурнага твора рухаецца ў часе, што вядзе да супярэчлівасцяў і канфлікту. На любых стадыях развіцця мастацтва слова «літаратурны герой, вырашаючы свае задачы, уступае ў супярэчлівыя адносіны з прадметным светам, грамадскім асяроддзем, з іншым чалавекам, са звышнатуральнымі сіламі, з самім

сабой» [67, с. 104], што ў параўнанні з іншымі жанравымі формамі найперш ўласціва паэтыцы рамана. У творах гэтага жанру раскрываецца разгалінаваная сістэма персанажаў, кожны з якіх дапамагае спазнаць духоўную сутнасць галоўнага героя, непаўторнага ў сваёй індывідуальнасці. У прыватнасці, персанаж у рамане максімальна кантактуе з незавершанай сучаснасцю, у чым М. М. Бахцін бачыць прынцыповае адрозненне рамана ад іншых жанраў.

А. М. Адамовіч слушна падкрэслівае, што раман нарадзіўся і развіваўся як жанр востра сацыяльны, і калі яго стылёвыя характарыстыкі змяняюцца, то сацыяльнасць – неад’емная якасць, паколькі без сацыяльнасці няма рамана [6]. Эпічнае паходжанне жанру абумоўлівае неабходнасць адлюстравання паўнаватарскага маштабнага малюнку акаляючай рэчаіснасці, які разам з тым інтэрпрэтуецца аўтарам праз індывідуальнае ўспрыманне і ацэнку галоўным героем. Менавіта «адзначаная дваіснасць, супярэчлівасць надае раману той безупынны рух, які перш за ўсё заўважаецца ўсімі даследчыкамі жанру. І ў гэтым руху раман з максімальнай дакладнасцю ўвасабляе сам свет, само грамадства, самога чалавека, адначасова ўзнаўляючы і мадэлюючы іх, ацэньваючы і творачы» [114, с. 21].

Паказальна, што і Н. С. Лейцес вылучае ў рамане аб’ектыўны і суб’ектыўны змест, сцвярджаючы, што раман развіваецца як суб’ектыўнае быццё аўтарскай думкі, так і аб’ектыўнае быццё характараў, падзей. Калі браць раман у цэлым, то яго можна разумець як разгорнутае выказванне аўтара ў дыялогу з чытачом. У той жа час у творы «прадстаўлены шырокія аб’ектываваныя малюнкi жыцця, якія адлюстроўваюць універсальнасць узаемасувязяў» [166, с. 18], не абмежаваныя ні тэматычна, ні праблемна. Называе раман новай гістарычнай формай засваення эпічнага К. Г. Мушчанка, якая вылучае эпічнае і раманнае мысленне, эпічны і раманны час. Напрыклад, раман выкарыстоўвае здольнасць эпічнага мыслення спалучаць маштабнасць ідэі і канкрэтыку жыццёвага працэсу, тады як раманнае мысленне дазваляе аўтару раскрыць свядомасць галоўнага героя.

Калі раманны час суб’ектыўна афарбаваны, вызначаецца дынамізмам, у сваёй аснове – біяграфічны, то эпічны час адметны статычнасцю, непасрэдна не залежыць ад падзеі, уключае і час героя, і гістарычны час. Паказальная рыса класічнага эпаса – адзінства асобы і калектыву, індывідуальнага і грамадскага – выклікае неабходнасць правесці эстэтычныя паралелі з сучаснай эпопеей. Даследуючы паходжанне жанраў рамана і аповесці, А. М. Адамовіч доказна пераконвае, што раман і аповесць у беларускай літаратуры шырока выкарысталі нацыянальны вопыт паэтычнага эпаса [6]. В. В. Кожынаў пераканаўча даводзіць, што раман звязаны з развіццём эпаса ў цэлым: і народны гераічны эпас, і познюю антычную прозу, і рэнесансную эпічную паэму мажліва разглядаць як стадыі развіцця эпічнага мастацтва, без высокага ўзроўню якога не адбылося б узнікненне рамана, хоць на гэтым этапе раман як самастойны жанр яшчэ не ўзнікае [149].

Так, М. М. Бахцін адмаўляе пераемнасць паміж класічным эпасам і сучасным раманам, настойвае на несумяшчальнасці эпічнага і раманнага свету [32]. Так, эпопею даследчык называе дасканалай жанравай формай, вызначальнай рысай якой з’яўляецца адлюстраванне «свету ў абсалютнае мінулае нацыянальных пачаткаў і вяршынь» [32, с. 458]. Эпічнае «абсалютнае мінулае» вызначаецца часовай і лагічнай завершанасцю, цесна знітавана з адметнымі аксіялагічнымі азначэннямі, чым кантрастуе з праблемнасцю, пазнавальнасцю, «спалучанасцю часоў», што ўласціва раманнаму мысленню. Крыніцай эпопеі з’яўляецца нацыянальнае паданне, а не прыватны вопыт, прадметам эпопеі выступае нацыянальнае мінулае, у ёй увасоблены эпічны свет, які аддалены ад сучаснасці

аўтара абсалютнай часавай дыстанцыяй. Калі раман па-мастацку раскрывае асобу ў кантэксце часу, то эпапея адлюстроўвае найперш вялікія падзеі, рухі народных мас, народ у цэлым. Разам з тым канцэптэуальнасць класічнага рамана не можа быць у поўнай меры рэалізавана без апоры на эпічнасць. Канкрэтна-гістарычны змест выбранага часу асэнсоўваецца пісьменнікам-раманістам на агульначалавечым узроўні, у выніку чаго раманы тып мыслення ў нейкай меры суадносіцца з эпічным.

Як універсальную і ўсеахопную мастацкую форму трактуе эпапею Г. Д. Гачаў, які атаясамлівае эпапейнае светабачанне з мысленнем пра быццё ў самым буйным плане, праз галоўныя маральна-этычныя каштоўнасці [65]. Патрэба ў эпічным асэнсаванні быцця ў грамадстве існуе заўсёды, аднак непасрэдным штуршком для актывізацыі жанру выступаюць вялікія гістарычныя зрухі. Як мяркуе даследчык, «для эпапеі патрэбна вайна: каб тая сітуацыя (смерць), якая звычайна паўстае толькі перад смяротным індывідам, <...> паўстала і перад дзяржавай» [65, с. 83].

Такім чынам, эпапея – гэта перастварэнне свету, рэчаў і адносін народа і дзяржавы, калі традыцыя грамадскага жыцця, норавы людзей, іх светапогляд пераасэнсоўваюцца ў святле аксіялагічных каштоўнасцяў. Паводле трапнай заўвагі Г. У. Макароўскай, эпічны герой у значнай меры несмяротны: нават калі такі герой гіне, апавядальнік не столькі акцэнтуюць увагу на гэтым факце, колькі асэнсоўвае знакавую справу, якая непасрэдна спарадзіла героя, звяртаецца да спасціжэння вялікай ролі чалавечай асобы [183]. Безумоўна, эпапея не заўсёды можа быць запатрабаваным жанрам, хоць многія пісьменнікі, ствараючы раманы, імкнуцца надаць яму эпічную маштабнасць. Аднак ні шырокі гістарычны дыяпазон, ні раскрыты вобраз эпохі, ні значная колькасць персанажаў розных узроўняў не даюць падстаў адносіць твор да эпапеі, калі чалавецтва «выступае толькі як гістарычны фон, а не суб'ект быцця і пункту погляду» [65, с. 87] пісьменніка, калі мастак слова «не мысліць чалавецтвам» [65, с. 87].

У працах шэрагу савецкіх літаратуразнаўцаў на падставе таго, што жанру ўласціва мастацкая тэндэнцыя да сінтэзу, утварэння сінтэтычных формаў, раманы-эпапея разглядаецца як вынік, своеасаблівы ідэал у эвалюцыі жанру. Неадназначнасць трактовак вядзе да ўмоўнага вылучэння «рамана эпічнага размаху» (пераходнага тыпу паміж раманам і эпапеяй), якому ўласціва адлюстраванне аўтарскага бачання «эпічнага стану свету». Тым не менш, паходжанне рамана-эпапеі звязана не столькі з унутрыжанравымі трансфармацыямі рамана, колькі з сацыяльна-гістарычнымі ўмовамі жыцця грамадства. Раман-эпапея актывізуецца найперш у тыя перыяды літаратурнага працэсу, калі наспявае неабходнасць адлюстравання істотных сацыяльных змен, адпаведных аб'ектыўным тэндэнцыям гістарычнага развіцця.

Д. У. Затонскі разглядае некаторыя ўмовы, пры якіх раманы можа лічыцца эпічным. У прыватнасці, раманы-эпапея насычаецца «элементам “традыцыйна-эпічным”». Напрыклад, “Ціхі Дон” Шалахава – з яго казакаў стыхіяй, яго героямі, моцнымі сваёй блізкасцю да прыроды, сваёй залежнасцю ад непарушнай этыкі продкаў» [114, с. 515]. Калі пісьменнік увасабляе якасна новы свет, у якім адбыліся рэвалюцыйныя пераўтварэнні, калі народнае адзінства раскрываецца праз агульнасць гістарычных мэтаў, агульны ўдзел у барацьбе за справядлівую справу. Навукоўца слушна сцвярджае, што пры паказе мноства чалавечых лёсаў, грамадска-палітычных падзей, гістарычных зрухаў, раманы ўтвараюць серыю, цыкл, эпапею. Як вядома, вялікі тэматычны ахоп, гістарызм, які арганічна

спалучаны з адлюстраваннем народных мас, што твораць гісторыю, выступаюць неад'емнымі ўласцівасцямі манументальнага рамана. Румынскі літаратуразнаўца Іён Яношы зазначае, што памер твора ёсць найперш знешняе праяўленне манументальнасці, чаму павінен адпавядаць і глыбокі змест. Даследчык размяжоўвае раман-эпапею, што выходзіць за межы жанру, і манументальны раман як жанравую разнавіднасць, якая вызначаецца адметнымі тэматычнымі дамінантамі, тэндэнцыяй да адлюстравання герояў пэўнага тыпу, «пэўнымі эстэтычнымі адносінамі пісьменніка да рэчаіснасці» [308, с. 134].

Вызначэнне спецыфічных рыс жанру суправаджаецца істотнымі тэарэтычнымі супярэчнасцямі. Яшчэ ў XIX стагоддзі рускі крытык В. Р. Бялінскі называў раман і аповесць самым шырокім, усеахопным «родам паэзіі», у якім талент адчувае сябе бязмежна свабодным. У рамане, як і ў аповесці, «спалучаюцца ўсе іншыя роды паэзіі – і лірыка як адкрыццё пачуццяў аўтара наконт апісанай ім падзеі, і драматызм як найбольш яркі і рэльефны спосаб прымусіць дадзеныя характары выказацца» [35, с. 99]. Так, раману ўласцівыя лірычныя адступленні, разважанні, дыдактыка, якія ў іншыя жанры могуць уваходзіць менш арганічна. У літаратуразнаўстве XX стагоддзя прадстаўнік савецкай школы У. Д. Дняпроў, абапіраючыся на тэорыю В. Р. Бялінскага, прапанаваў лічыць раман не відам, а новым родам мастацтва. Даследчык разглядае раман як сінтэтычную форму, якая здольная спалучыць прыкметы эпасу, драмы і лірыкі. Кожная з раманных формаў характарызуецца спецыфікай мастацкай структуры, адметным тыпам суб'ектнай арганізацыі.

У. Д. Дняпроў слушна зазначае, што ў XX стагоддзі ў заходнеўрапейскай літаратуры ўзнікае вялікая плынь лірычнай прозы як заканамерны напрамак развіцця рамана і, у прыватнасці, звяртае ўвагу на «аўтабіяграфічны раман, раман-успамін, раман-партрэт, адначасова дакументальны і мастацкі» [107, с. 520]. Не аспрэчваючы агульнапрынятага меркавання, што раман перш за ўсё выступае новай гістарычнай формай засваення эпічнасці, даследчык разам з тым раскрывае мастацкія вырыянты спалучанасці ў рамане эпічнага і лірычнага пачаткаў. Невыпадкова, развіваючы тэорыю эпічнага і лірычнага раманняга тэксту, Н. Т. Рымар называе лірычны раман адным з этапаў развіцця эпічнай формы. Гэта чарговы «антыраман», такі «этап дыскусіі з першапачатковай структурай эпічнага адлюстравання, на якім перабудова жанравай структуры закранула саму родавую аснову жанру» [253, с. 122]. Тым не менш, гэты працэс дабратворна паўплываў на далейшае развіццё рамана, дазволіў умацаваць і ўзбагаціць яго эпічную аснову, а ў шэрагу выпадкаў і вярнуцца да эпічнай канцэпцыі, аднак ужо на якасна іншым мастацкім узроўні [253].

У лірычным рамане мастацкі аповед вядзецца ад асобы героя, які і з'яўляецца выразнікам аўтарскай пазіцыі. Лірычны герой выступае маральна-этычным цэнтрам твора, выяўляе як характарыстыкі іншых персанажаў, так і ацэнку грамадскай сітуацыі. Урэшце суб'ектыўнасць лірычнага героя вядзе да ўзнікнення лірычнай сімволікі, якая ў сваю чаргу выступае сродкам выяўлення светабачання аўтара. Н. Т. Рымар на разнастайных прыкладах заходнеўрапейскага рамана пераканаўча даказвае, што лірычнай прозе ў значнай меры ўласціва фрагментарнасць «як на ўзроўні сюжэта, кампазіцыі, так і на ўзроўні адлюстравання асобных эпізодаў» [253, с. 68]. Гэтым абумоўлена тое, што значную мастацкую вартасць у рамане набываюць асобныя дэталі. У. Д. Дняпроў аналізуе дзве спецыфічныя рысы лірычнай прозы XX стагоддзя. Па-першае, узрастае сэнсаўтваральная роля рытмічнасці, згодна з якой аўтар паскарае або замаруджвае мастацкі час, паказвае падзеі і ўражанні ад іх героя

з рознай інтэнсіўнасцю, выкарыстоўвае прыёмы мастацкага паралелізму і асацыятыўных сувязяў. Па-другое, адбываецца «узмацненне вобразнага сэнсу, тая незвычайная канцэнтрацыя паэтычнага зместу і настрою, без якой не можа быць сапраўднай лірыкі» [107, с. 526], у чым лірычная проза ў пэўнай ступені прыпадабняецца да лірычнай паэзіі.

У. Д. Дняпроў звяртае ўвагу, што ўкараненне элементаў драмы ў раман не з'яўляецца механічным, знешнім працэсам, а ўскладняе структурную будову: «Спалучэнне драмы з эпічным зместам складае кожны раз арыгінальную задачу пісьменніка. Неабходна пераходзіць ад адлюстравання мінулых падзей, якое тэарэтыкі заўсёды лічылі абавязковай прыкметай эпічнага роду паэзіі, да сцэны, якая адбываецца як быццам у сучаснасці перад вачыма чытача; суправаджаць дзеянне апісальна-псіхалагічным мастацкім каментарыем, не парушаючы эмацыянальнай сілы і прыцягальнасці дзеяння» [106, с. 107], а таксама спалучаць вобразны падыход з аналітычным, знайсці рытм чаргавання ўласна аповеду з драматычнымі эпіздамі. Такім чынам у рэчышчы эпічнай апавядальнай формы па-мастацку развіваецца драматычная. Е. М. Меляцінскі трапіна зазначае, што ў працэсе паглыблення жанравай спецыфікі рамана адбываецца яго драматызацыя. Так, драматызм, дынамізм, стыхію псіхалагічнай апавядальнасці ствараюць не столькі дыялогі герояў, колькі так званыя «ўмаўчання» і ўнутраныя маналогі, якія не вымаўляюцца ўслых [201]. Пра сінкрэтызм жанру А. М. Адамовіч зазначаў, што ў адным рамане можа быць мацнейшым эпічны пачатак, у другім – лірычны, «але сёння асабліва адчувальна, што раман – гэта драматычнае дзеянне, драматычнае сутыкненне страстей, характараў» [6, с. 289].

Раман спалучае і лірычнасць, і драматызм, і разважанні, і «дыдактыку», а гэта не мажліва ў іншых родах літаратуры. Толькі форма рамана дае мажлівасці спалучыць мастацкі вымысел з дакладным апісаннем рэчаіснасці, а гэта значыць, што «раман адкрывае вялізныя магчымасці для стварэння тыповых характараў у працэсе іх станаўлення і ва ўсёй паўнаце тыповых абставін» [154, с. 7]. Усё вышэй сказанае дазваляе пагадзіцца з наступнымі мастацкімі перавагамі жанру: шырыня ахопу жыццёвага матэрыялу, універсальнасць выяўленчых сродкаў, шматпланавасць і шматтэмнасць, адлюстраванне характараў і падзей у іх развіцці, набліжанасць рамана да жыццёвай рэчаіснасці, адсутнасць літаратурных умоўнасцяў, уласцівых іншым родам і жанрам, даступнасць формы для шырокага чытача [154]. Г. М. Паспелаў аспрэчвае тэорыю У. Д. Дняпрова і яго паслядоўнікаў, сцвярджаючы, што, «колькі б ні быў “энцыклапедычным” раман у спецыфічных асаблівасцях свайго зместу, ён усё ж назаўжды застаецца адным з жанраў эпічнай літаратуры» [228, с. 205].

Уласна структурныя прыкметы, якія вынікаюць са спецыфікі жанру, таксама выступаюць спецыяльным прадметам літаратуразнаўчага аналізу. Вывучэнне рамана на фармальным узроўні суправаджаецца пэўнымі цяжкасцямі, акцэнтнае ўвагу М. М. Бахцін, паколькі раман адзіны яшчэ не гатовы жанр: «Жанравы касцяк рамана яшчэ далёка не зацвярдзеў, і мы не можам прадбачыць усіх яго пластычных мажлівасцяў» [32, с. 447]. Раман не мае такога канона, як іншыя жанры, пераканаўча даводзіць навукоўца, гістарычна дзейсныя толькі асобныя ўзоры рамана, але не жанравы канон. Паводле слухнага меркавання В. В. Кожынава, раман, як і любы іншы жанр, уяўляе цэласную форму літаратурнага твора, канкрэтны тып мастацкай структуры, адзіную сістэму спецыфічных кампазіцыйных, вобразных і маўленчых якасцяў. І можна сказаць, працягвае далей даследчык, што раман у пэўным сэнсе з'яўляецца незавершаным, адкрытым жанрам. «Гэта ёсць не толькі якасць зместу,



але і якась самой формы, якая ўвабрала ў сябе змест. Сюжэтная структура і кампазіцыя рамана непазбежна эпізадычныя – у параўнанні з фабулай і кампазіцыяй ранейшай паэмы» [149, с. 335].

У выніку даследчыкі схіляюцца да меркавання, што немажліва знайсці ўніверсальны тып раманнай структуры. Найбольшай устойлівасцю адрозніваецца, даказвае А. Я. Эсалнек, канцэнтрычны тып сюжэта, будова якога ўяўляе сабой «сканцэнтраванасць дзеяння вакол лёсу аднаго-двух герояў, прычынна-часавая паслядоўнасць яго развіцця, г. зн. змена эпізодаў, а галоўнае, наяўнасць болей або меней выяўленай развязкі» [302, с. 39]. Такім чынам кампазіцыйна раскрываецца завершанасць дзеяння, той маральна-этычны, філасофскі вынік, да якога раманіст прыводзіць свайго героя. Такая канструкцыя ў цэлым адпавядае зместавым прыкметам рамана, аднак мастацкая тэндэнцыя да канцэнтрычнага сюжэта не ахоплівае ўсіх праяваў жанру. У рускай і замежнай літаратуры XX стагоддзя значны шэраг раманаў вызначаецца хранікальным сюжэтам, хоць і арганізаваным вакол аднаго галоўнага героя. На падставе вышэйсказанага даследчыца робіць выснову, што жанр рамана «ўяўляе сабой больш або менш устойлівы тып апавядальнай структуры, што вызначаецца пэўнай зместавай скіраванасцю» [302, с. 39], гэта значыць спалучальнасцю праблемных аспектаў у трактоўцы характараў з рознымі відамі кампазіцыйнай арганізацыі. Гэта мастацкі прынцып праяўляе сябе ў розных нацыянальна-гістарычных мадыфікацыях, якія ствараюцца асобнымі пісьменнікамі і вызначаюцца стылёвай спецыфікай.

Літаратуразнаўства акцэнтуюе ўвагу на сувязі паміж сацыяльнымі працэсамі, якія адбываюцца ў грамадстве, і зменах у мастацкім адлюстраванні рэчаіснасці, што прасочваюцца ў раманным жанры. Н. С. Лейцес лічыць ускладненне рамана ў літаратуры XX стагоддзя заканамернай з’явай, абумоўленую самой рэчаіснасцю, якую раман адлюстроўвае і асэнсоўвае. Імкненне да мастацкай умоўнасці, іншасказання як формы стварае дыстанцыю, якая дазваляе ахапіць «больш шырокую прастору, вылучыць асноўныя праблемы з большай выразнасцю, выявіць агульны сэнс эпохі і чалавечага быцця, як гэта зразумеў мастак слова» [166, с. 72]. Так, мастацкі пошук новай формы рамана нязменна спрыяе выяўленню новай тэмы, праблемы, адкрывае новыя мажлівасці эстэтычнага пазнання рэчаіснасці. У сваю чаргу адкрыццё і засваенне новага зместу прадвызначае пошук новай мастацкай формы. У прыватнасці, аўтар пазбягае цэласнага адлюстравання рэчаіснасці ў так званым постмадэрнісцкім рамане, якому характэрна змена класічнай формы, інтэрпрэтацыя хаатычнай плыні жыцця. У некласічным рамане асоба застаецца прадметам мастацкага даследавання, аднак асэнсоўваецца пісьменнікам не столькі ва ўзаемастасунках з грамадствам, колькі адасоблена ад акаляючага свету, у выніку чаго ўзнікае новы тып адносін паміж аўтарам і персанажам. Узмацненне суб’ектыўнага пачатку дэтэрмінуе змены і жанравай формы.

Мадэрнісцкай прозе ўласцівыя такія якасці, як лаканізм, дынамізм, фрагментарнасць, на першы план выходзіць лакальны канфлікт і прыватная дэталі. Варта згадаць і псіхалагічны падтэкст, асацыятыўнасць мыслення, розныя формы мастацкай умоўнасці пры адлюстраванні рэчаіснасці і чалавека. Гэта супярэчыць раманнай традыцыі як у заходнееўрапейскай, так і рускай літаратурах, што дае падставы шэрагу даследчыкам вызначаць мадэрнісцкі раман як «крызіс жанру». Прычыны гэтай мастацкай з’явы пераважна звязваюць са зменах, якія адбываюцца як у грамадскай, так і ў пісьменніцкай свядомасці. Так, параўноўваючы раманістаў XVIII і XX стагоддзяў, англійскі літаратуразнаўца

Эдвін Мюір заўважае істотную розніцу ў іх зыходных светапоглядных пазіцыях. Калі аўтары мінулага апавядалі пра тое, што мела форму «завершанай гісторыі», то сучасныя пісьменнікі апавядаюць гісторыю, якая пакуль што не мае свайго лагічнага заканчэння.

Некласічны раман як мастацкую з'яву неадназначна ацэньваюць даследчыкі розных нацыянальных літаратур. Напрыклад, венгерскі літаратуразнаўца Міклаш Беладзі вылучае іншасказальны раман, дзе карэнным чынам змяняецца функцыя апавядальніка, эпічны элемент прадстаўлены мінімальна, героі могуць станавіцца сімваламі, а кампазіцыю твора можна назваць абстрактнай. Разам з тым тое, «што гэты тып рамана губляе, ігнаруючы эпічную асязальнасць, ён можа вярнуць удумлівай маральна-этычнай сур'ёзнасцю пастаноўкі актуальных пытанняў. І такім чынам ён выконвае самае сучаснае прызначэнне рамана» [33, с. 105]. У цэлым гэта мастацкая форма выяўляе эстэтычную тэндэнцыю да заглыблення філасофскай праблематыкі. Філасофскі аспект вынікае са спецыфікі творчага мыслення аўтара, праяўляецца ў выглядзе вобразных ілюстрацый, пісьменніцкіх каментарыяў да нейкай ідэі, прадвызначае кампазіцыйную арганізацыю твора, сюжэтны рух, мастацкі канфлікт і развіццё характараў. Варта згадаць і слушнае меркаванне Л. Я. Гінзбург наконт прозы ў сюррэалістычнай традыцыі, дзе шырока прадстаўлены ўспаміны, споведзі, эсэ і іншыя жанры, далёкія ад рамана. У гэтых мастацкіх тэкстах вядзецца прамая размова пісьменніка пра сябе і свае адносіны да свету – выяўляецца аўтарскае «я». Творца такім чынам імкнецца вырашыць праблему героя, выступае ў цэнтры мастацкага апавяду. І тым не менш, пазбегнуць увасаблення літаратурнага героя можна «толькі шляхам ліквідацыі рамана (тады як “антыраманы”, нягледзячы ні на што, застаюцца раманами)» [67, с. 141].

Такім чынам, раман актыўна ўзаемадзейнічае з драмай і лірыкай, паводле сваёй прыроды ён рухомы, дынамічны, рэагуе на запатрабаванні грамадства. Раман захоўвае свае асноўныя эстэтычныя прыкметы, але разам з тым выяўляе шматлікія тыпалагічныя мадыфікацыі шляхам мастацкага сінтэзу з іншымі празаічнымі жанрамі. Найчасцей пісьменнікі звяртаюцца да такіх літаратурных узораў, як навела, нарыс, памфлет і некаторых іншых. Шырокае выкарыстанне публіцыстыкі, лірычных адступленняў характэрна для раманаў апавядальнасці ў цэлым.

Раманісты тэндэнцыйна звяртаюцца да навелістычнага прынцыпу адлюстравання рэчаіснасці. Як ілюструюць прыклады з заходнееўрапейскага і рускага прыгожага пісьменства, навелы і кнігі навел сфарміравалі тую мастацкую стыхію, «манументальным» увасабленнем якой становіцца раман. Навела, як і раман, адлюстроўвае прыватнае жыццё, і на гэтай падставе Е. М. Меляцінскі называе навелу прадраманам і мікрараманам. Даследчык адзначае сканцэнтраванасць мастацкага дзеяння, выбар асобных матываў, адной цэнтральнай падзеі, паказ галоўных рыс характару героя, «замену эпічнага разгортвання багаццем асацыяцый і паралеляў, згрупаваных вакол галоўнага “фокусу”» [201, с. 172]. В. В. Кожынаў разглядае мастацтва навелы як наватарскую з'яву ў вуснай народнай творчасці позняга Сярэднявечча. Ствараецца свабодны празаічны апавед, у якім адсутнічаюць высокая героіка і трагедыянасць, прадметам мастацкага адлюстравання становіцца чалавечая асоба. Так, героі старажытнага эпаса мелі «вялікую, шырокую і адзіную гісторыю – яны ад'язджалі ў паход і перамагалі ворагаў, адкрывалі невядомыя краіны, заваёўвалі каханне каралеўскіх дачок, стваралі нечуваныя рэчы і новыя дзяржавы. І яны заўсёды выступалі як непасрэдныя прадстаўнікі грамадства, народа або нават яго прамым

увасабленнем. Цяпер задача заключаецца ў тым, каб паказаць чалавека, які дзейнічае самастойна, ад самога сябе, у яго няма цэласнай і вялікай гісторыі; ёсць толькі шэраг асобных выпадкаў, якія не ствараюць адзінай фабулы» [149, с. 73]. Навелісты выступаюць аўтарамі кніг, якія падначалены адзінай задуме, у іх выяўляецца тэндэнцыя да аб'яднання шэрагу навелістычных апавяданняў вакол аднаго персанажа.

У навелістычным рамане, пераканаўча ілюструе Д. У. Затонскі, малюнак жыцця эпізодычны: «Навелістычны раман – гэта сума такіх нерухомых станаў, якія ўзнікаюць перад вачыма, калі кінастужка не рухаецца ў апарце, а проста праглядаецца: кожны “кадр” цудоўны, дасціпны, праўдзівы, дакладны або гнеўна-сатырычны, аднак “фільма” пакуль няма...» [114, с. 86]. І наадварот, разглядае раман як сукупнасць навел Б. В. Тамашэўскі, які называе раман вялікай апавядальнай формай, што звязвае навелы ў адзінае цэлае. У залежнасці ад тыпу сувязі паміж навеламі даледчык адрознівае так званую «ланцужковую», «кальцавую», паралельную раманныя структуры. Тым не менш, варта зазначыць, што ў рамане – новым тыпе мастацкай апавядальнасці – ствараюцца адметныя прасторава-часавыя ўмовы, у прыватнасці, на пачатку ў якасці стрыжня выступае матыў вандраванняў, пэўным чынам прадвызначаных. М. М. Бахцін, які прасочвае значны ўплыў фальклорных, народна-гумарыстычных крыніц на працэс станаўлення рамана, называе гістарычна першым тыпам канкрэтнай мастацкай цэласнасці менавіта раман вандраванняў. У найвышэйшай меры характэрна, трапна зазначае В. В. Кожынаў, што кніга навел, якая выступае цэласным творам, – гэта «своеасаблівы эпічны жанр, засталася толькі пэўным гістарычным эпізодам у развіцці апавядальнага мастацтва» [149, с. 74].

Калі ў рамане дзеянне развіваецца драматычна, сюжэт ускладнены, то ў аповесці дзеянне вызначаецца большай пластычнасцю, ідэйна-мастацкі акцэнт прыпадае на характарыстыку эмацыйнага стану героя, разнастайныя апісанні. Шэраг даследчыкаў сумняваюцца ў мэтазгоднасці шукаць жанрававызначальныя рысы аповесці ў спецыфіцы яе мастацкай формы або ў сэнсавых нападуненнях зместу, паколькі і ў форме, і ў змесце «замацоўваюцца ў асноўным толькі прыкметы асобных разнавіднасцяў жанру» [267, с. 12]. Агульнавядома, што аповесць імкнецца да спасціжэння жыцця ў асобных яго праявах, хоць і не адмаўляе сацыяльных сувязяў, выбірае выразна акрэслены прадмет адлюстравання, раскрывае цэласную вобразную сістэму. Як удакладняе спецыфіку жанру А. І. Кузьмін, «дынаміка грунтуецца на развіцці тэмы, на паступовым раскрыцці сутнасці характару персанажа» [155, с. 8]. І ў рамане, і ў аповесці можа асэнсоўвацца актуальная для грамадства праблема, працягвае даследчык, а мастацкае дзеянне развіваецца часцей за ўсё ў канфліктнай або прадканфліктнай сітуацыі. У цэнтры сюжэта – выпрабаванне героя, якое ў гэтым жанры звязана з неабходнасцю выбару і, адпаведна, з непазбежнасцю этычнай ацэнкі аўтарам і чытачом.

А. Я. Эсалнек звяртае ўвагу на тое, што могуць быць аповесці, блізкія да рамана паводле трактоўкі характараў, і менавіта такі тып аповесці можна параўноўваць з раманам. Не адмаўляючы таго, што памер твора выступае досыць умоўнай прыкметай, даследчыца заўважае: «Вельмі часта іх параўнанне прыводзіць да высновы, што аповесць больш абмежаваная ў памеры, чым раман. Адпаведна, за раманам сапраўды замацоўваецца колькасная прыкмета» [302, с. 37]. Калі аповесць можа адлюстраваць характар героя або як гісторыю перажыванняў і пачуццяў, або ў сутыкненні з жыццёвымі абставінамі, або можа

паказаць узаемадзеянне героя з акаляючым асяроддзем, то раман аб'ядноўвае ўсе акрэсленыя зместавыя лініі. Так, «перафразуючы вядомае выказванне Бялінскага, можна сказаць, што раман – гэта жанр, які складаецца з дзвюх або болей аповесцяў, у адной з якіх адлюстраваны чалавек, а ў другой – асяроддзе, што яго акаляе» [267, с. 14].

Аповесць вызначаецца высокай апэратыўнасцю напісання ў параўнанні з раманам, які патрабуе ад пісьменніка глыбокага і ўсебаковага асэнсавання матэрыялу. У асобныя гістарычныя моманты, калі пад уплывам пазалітаратурных фактараў раман аказваецца малапрадуктыўным, актуалізуецца жанр аповесці, якая ў нейкай меры «замяняе сабой раман і часткова нават прымае на сябе некаторыя яго функцыі» [267, с. 15]. Аповесць займае прыкметнае месца ў літаратурным працэсе і пад час перагляду традыцыйных мастацкіх прынцыпаў і ўяўленняў. Так, пры адсутнасці рамана «цэнтр цяжкасці ў аповесці пачынае “пераносіцца” на характар, у ёй усё больш развіваецца тэндэнцыя не толькі да аналізу, але і да сінтэзу» [267, с. 15], адчуваецца імкненне да шырокіх эпічных абагульненняў. Невыпадкова ў айчынным і замежным літаратуразнаўстве склалася меркаванне, што значныя мастацкія дасягненні ў жанры аповесці выступаюць прадумовай станаўлення рамана. Разам з тым схема «ад аповесці да рамана» лагічная найперш фармальна, паколькі раскрывае знешнюю характарыстыку працэсу.

Канструктыўныя элементы буйнога жанру фарміраваліся не без уплыву мастацкай свядомасці ў цэлым. Раман шырока выкарыстаў вопыт праявіў традыцыі, актыўна ўзаемадзейнічаў з тымі жанрамі, якія вызначаліся эпічнымі якасцямі. М. М. Бахцін аргументавана даводзіць, што раман выцясняе з літаратурнага ўжытку адны жанры, іншыя ўводзіць у сваю мастацкую структуру, пры гэтым перасэнсоўваючы апошнія. Вядомы даследчык, згадваючы пра меркаванні пісьменнікаў аб жанравай спецыфіцы рамана, звяртае ўвагу на «барацьбу рамана з іншымі жанрамі і з самім сабой (іншымі дамінуючымі і моднымі разнавіднасцямі рамана) на пэўным этапе развіцця» [32, с. 453]. У тых літаратурных эпохі, калі вядучая роля належыць раману, іншыя жанры ў большай або меншай ступені «раманізуюцца», у выніку чаго гэты жанр садзейнічае абнаўленню іншых мастацкіх формаў. Г. М. Паспелаў называе раман самым значным сярод цэлай групы роднасных яму жанраў, якую «можна было б назваць раманічнай групай» [228, с. 205]. Побач з уласна раманамі ў вершах і прозе існуюць раманічныя паэмы і раманічныя аповесці. Так, раманічныя аповесці – гэта «малыя раманы ў прозе», якія адрозніваюцца ад уласна раману меншай колькасцю персанажаў і сюжэтнай арганізацыяй.

## 1.2 ВЫВУЧЭННЕ РАМАНА: ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ

Для літаратуразнаўчага вывучэння рамана, яго жанравай спецыфікі, мастацкай эвалюцыі ад простых да больш складаных формаў, немалаважнай уяўляецца дакладнае вызначэнне відавых прыкмет жанру, распрацоўка навуковай тыпалогіі і стварэнне класіфікацыі жанравых разнавіднасцяў. Яшчэ ў працах Гегеля, В. Р. Бялінскага, А. М. Весялоўскага заяўлена неабходнасць і заканамернасць тыпалагічнага падыходу, на чым акцэнт у А. Я. Эсалнек. Даследчыца высока ацэньвае «прызнанне змястоўнасці ў якасці асновы тыпалогіі і вылучэнне паняцця “змястоўнай формы” як надзвычай важнага і прадуктыўнага» [300, с. 19], хоць і непаслядоўнага ў навуковым ужытку. У навуцы

пра мастацтва слова наспела неабходнасць выпрацоўкі ўнутрыжанравай тыпалогіі рамана, працягвае А. Я. Эсалнек. Праблема класіфікацыі звязана не толькі з сістэматызацыяй ведаў аб рамане, але і «з паэтыкай сучаснага рамана, з вызначэннем яго мажлівасцяў і ў выніку з навуковым вызначэннем шляхоў яго развіцця» [306, с. 81].

У «Эстэтыцы» Гегеля раскрываецца мастацкая характарыстыка рамана ў рэчышчы найперш зместавых прыкмет. Так, антычнаму грамадству ўласцівы эпас з выразна выяўленай гераічнай праблематыкай. Сучаснае філосафу буржуазнае грамадства характарызуецца ім як безгеройнае і таму месца класічнага эпасу займае раман, які названы «сучаснай буржуазнай эпопеяй». Раман падобны да эпасу паўнатоў жыццёвага адлюстравання, пры гэтым «яго шматгранны матэрыял і змястоўнасць праяўляецца ў межах індывідуальнай падзеі – гэта і складае цэнтр усяго» [66, с. 274]. Тыповай для рамана калізіяй выступае канфлікт паміж «паэзіяй сэрца» і прозай супрацьпастаўленых яму грамадскіх адносін, а таксама выпадковасцю знешніх абставін, якія і прадвызначаюць трагічнае або камічнае вырашэнне сітуацыі. У рамане паказваецца багацце і шматграннасць характараў, жыццёвых адносін, шырокі фон свету, перадаецца і паэтычнае бачанне падзей: «Раман у сучасным значэнні прадугледжвае праявіць ўпарадкаваную рэчаіснасць, на глебе якой ён зноў, наколькі гэта мажліва пры дадзенай прадумове, у сваім коле аднаўляе ў паэзіі яе страчанае права, як у адносінах да дынамікі падзей, так і ў адносінах да індывідаў і іх лёсу» [66, с. 273].

Працягвае гегелеўскую канцэпцыю В. Р. Бялінскі, які вытлумачвае жанравую эвалюцыю ў сацыяльна-гістарычным накірунку, доказна сцвярджаючы, што ў рамане выкладзены і чалавечае жыццё, і маральна-этычныя правілы, і філасофскія сістэмы. Знакаміты крытык, аналізуючы раманы і аповесці ў творчасці рускіх пісьменнікаў першай паловы XIX стагоддзя, акрэслівае такую эстэтычную тэндэнцыю ў развіцці рамана, як імкненне да збліжэння з рэчаіснасцю, да яе натуральнага адлюстравання. Разам з тым пашырэнне вобразнай сістэмы, у прыватнасці, мастацкі прынцып народнасці не мог паспяхова замацавацца ў жанры і ў літаратуры без прыкладу, створанага геніяльным талентам. І такім прыкладам В. Р. Бялінскі называе раман А. С. Пушкіна «Арап Пятра Вялікага», урывак з якога быў апублікаваны ў перыёдыцы. Калі ў рамане ці аповесці няма характараў, няма нічога тыповага, працягвае далей крытык, як бы дакладна не было ўсё спісана з натуры, чытач не знойдзе тут ніякай натуральнасці. Творца павінен «пранікнуць думкай ва ўнутраную сутнасць справы, здагадацца пра тайныя душэўныя імкненні, прымусіць гэтых асоб дзейнічаць так, схапіць тую кропку гэтай справы, якая складае цэнтр кола гэтых падзей, надае ім сэнс чагосьці адзінага, поўнага, цэлага, замкнёнага ў самім сабе» [35, с. 84]. Невыпадкова раманы і аповесці – самы зручны «род паэзіі»: у гэтых жанрах вымысел арганічна зліваецца з рэчаіснасцю, лёгка спалучаюцца апавядальнасць і апісальнасць, шматгранна раскрываецца паэтычны аналіз грамадскага жыцця.

Знакаміты рускі літаратуразнаўца А. М. Весялоўскі разглядае раманы ў параўнанні з больш раннімі эпічнымі формамі – гераічнымі песнямі і эпопеямі і доказна сцвярджае, што адбываецца гістарычная змена жанраў. Навукоўца выкарыстоўвае сацыяльна-гістарычны падыход да вывучэння жанру на падставе ўнутраных зместавых прыкмет. Так, увага да асобы, адлюстраванне асобнага пачатку аб'ядноўвае цэлую групу твораў, напрыклад, раманы, навелы, драмы. У гэтым кантэксце навукоўца акрэслівае задачу раманіста – прадставіць

«ідэальнае адлюстраванне жыцця, лепей сказаць, вядомай жыццёвай паласы ў вобразах і дзеяннях створаных вымыслам асоб, якія напоўнены бытавой і псіхалагічнай праўдай» [58, с. 14]. Раманіст, як і любы сучаснік, працягвае даследчык, суб'ектыўна ўспрымае акаляючы свет, у яго героях неад'емна прысутнічае аўтарскае «я», у выніку чаго мастацкая праўда індывідуалізуецца. Такім чынам, умовы працы раманіста адрозніваюцца ад творчых умоў эпічнага песняра, які раскрывае вядомых герояў, ужо надзеленых народнай сімпатыяй, а яго светапогляд супадае з агульнапрынятай духоўнай традыцыяй. Акрэсліваючы асобныя эстэтычныя тэндэнцыі ў развіцці заходнееўрапейскага рамана, А. М. Весялоўскі звяртае ўвагу, што ў XVIII і XIX стагоддзях «раман становіцца амаль грамадскай сілай, любімай літаратурнай формай, якая пагражае засланиць сабою ўсе астатнія і якая адказвае на ўсе пытанні часу» [58, с. 14].

Вядомы прадстаўнік рускай фармалісцкай школы Ю.М. Тынянаў разглядае жанр як сістэму прыёмаў, у якой спалучаюцца і ўзаемадзейнічаюць адметныя элементы рознай ступені значнасці. Даследчык вылучае дамінантныя элементы – у прыватнасці, гэта сюжэт і кампазіцыя твора – на пэўнай ступені развіцця мастацкай формы. Дамінанты дэфармуюць астатнія элементы і выступаюць носьбітамі жанравых прыкмет, дзякуючы якім твор уваходзіць у прыгожае пісьменства, набывае сваю літаратурную функцыю. Вывучэнне жанру па-за межамі жанравай сістэмы ўяўляецца немажлівым: «Гістарычны раман Талстога не суадносіцца з гістарычным раманам Загоскіна, а суадносіцца з сучаснай яму прозай» [277, с. 276]. У рэчышчы тэорыі літаратурнай эвалюцыі навукоўца акрэслівае паняцце канструктыўнай функцыі элемента як суаднесенасці кожнага элемента мастацкага твора з іншымі і з усёй сістэмай. Так, эвалюцыя канструктыўнай функцыі адбываецца даволі хутка, эвалюцыя літаратурнай функцыі – у межах эпохі, эвалюцыя функцыі ўсяго літаратурнага шэрагу можа адбывацца стагоддзямі. У пачатку XX стагоддзя раман суадносіцца з раманам па прыкмеце велічыні, па характары развіцця сюжэта, у ранейшыя літаратурныя перыяды дамінантай выступала любоўная інтрыга. У сучаснай Ю. М. Тынянаву літаратуры, па словах самога даследчыка, знікае адчуванне жанру: у рамане, напрыклад, псіхалагічная нагрузка перастала быць неабходным стрыжнем, занадта абцяжарвае твор, і, як вынік, пісьменнікі пачынаюць працаваць з фабулай, што дазваляе адрозніваць фабульныя і бясфабульныя раманы.

Улічвае вопыт фармалісцкай школы Б. В. Тамашэўскі, які сістэматызуе характарыстыкі фабульных і бясфабульных твораў. Для фабулы патрабуецца як часавая сувязь раскрытых аўтарам падзей, так і прычынна-выніковая паслядоўнасць: «Чым больш слабая прычынная сувязь, тым больш моцнай выступае сувязь часавая. Ад фабульнага рамана, па меры паслаблення фабулы, мы прыходзім да “хронікі” – апісання ў часе» [276, с. 179]. Навукоўца пераканаўча даводзіць, што толькі ў межах адной гісторыка-літаратурнай эпохі можна выпрацаваць дакладную класіфікацыю твораў па школах, жанрах і напрамках. У сувязі з тым, што прыкметы жанру ўзнікаюць у працэсе эвалюцыі формы, вызначаюцца дынамікай мастацкага функцыянавання, класіфікацыя павінна грунтавацца на шэрагу прыкмет. Матывацыяй для вылучэння адметнай раманічнай формы выступае яе мастацкая непаўторнасць, што абумоўлівае спецыфіку развіцця сюжэта і раскрыцця тэмы. Навукоўца адрознівае авантурны раман, дзе апісваюцца прыгоды героя, гістарычны раман, прысвечаны адлюстраванню мінулага. Б. В. Тамашэўскі не аспрэчвае таго, што ў першым выпадку прыкметай з'яўляецца развіццё фабулы, у другім – тэматычная прыкмета, у выніку гэтых формы не

выключаюць адна адну: напрыклад, «раман Дзюма-бацькі можна адначасова назваць і гістарычным, і авантурным» [276, с. 256].

Псіхалагічны раман звычайна звязаны з аўтарскай сучаснасцю, аднак «да гэтага жанру далучаецца звычайны раман XIX стагоддзя з любоўнай інтрыгай, шматлікім грамадска-апісальным матэрыялам і да таго падобнае, які групуецца па школах» [276, с. 256]. У прыватнасці, даследчык звяртае ўвагу на англійскі раман Дзікенса, французскі раман Мопасана, натуралістычны раман школы Заля. Гэтай жа мастацкай форме адпавядаюць сямейны раман, «раман-фельетон», «бытавы раман», «бульварны раман». У розныя эпохі атрымлівае адметныя формы парадыйны і сатырачны раман. Фантастычны раман, да якога можна далучыць утапічны і навукова-папулярны, адрозніваецца вострай фабулай, увядзеннем пазалітаратурнай тэматыкі, можа развівацца па тыпу авантурнага рамана. Вылучае навукоўца і публіцыстычны раман, які звязвае з творчасцю Чарнышэўскага. Спецыяльнай увагі патрабуе бессюжэтны раман, у якім слаба выяўлена фабула (альбо адсутнічае фабула), што назіраецца ў «раманах-аўтабіяграфіях», «раманах-дзённіках».

Выпрацоўцы навукова выверанай тыпалогіі жанру перашкаджае непасрэдна эпічнасць прозы, якая дасягае ў раманным тэксце найбольшай ступені выяўлення і супярэчыць вылучэнню аднаго тэматычнага імператыва. Так, класічны раман імкнецца адлюстравачь жыццё ў яго цэласнасці, разнастайнасці і адначасова раскрыць характар галоўнага героя. Для класіфікацыі і тыпалогіі рамана навукоўцы прапаноўвалі розныя крытэрыі, якімі і абгрунтаваліся адметныя літаратуразнаўчыя падыходы. Напрыклад, раман у еўрапейскай літаратуры XII–XX стагоддзяў аналізуе Г. М. Паспелаў, які спалучае трактоўку характараў герояў з сюжэтна-кампазіцыйнай спецыфікай твора.

Раннім тыпам еўрапейскага рамана навукоўца называе раман авантурны або сюжэтна-экстэнсіўны, які складаецца з асобных эпизодаў – прыгод героя. Развіццё характару выяўляецца найперш праз адлюстраванне знешняга стану: жыццёвага поспеху або цяжкасцяў, перамог або страт. Пры гэтым «пісьменнікі звярталі ўвагу галоўным чынам на эмацыйны свет сваіх персанажаў, прасякнуты пэўнымі маральна-этычнымі ўяўленнямі, або на іх жыццёвыя практычныя запатрабаванні» [228, с. 203]. Увесь ход падзей быў падначалены таму, каб паказаць сілу або слабасць гэтых эмацыйных імкненняў або практычных запатрабаванняў. На змену сюжэтна-экстэнсіўным раманам прыходзяць раманы сюжэтна-інтэнсіўныя, так званыя «канцэнтрычныя», што дазваляе даследчыку вытлумачыць эвалюцыю жанру ў асноўных еўрапейскіх літаратурах, у прыватнасці, пераход ад этапа XII–XVII стагоддзяў да XVIII–XIX стагоддзяў.

У сюжэце «канцэнтрычнага» рамана развіваецца адзіны канфлікт, просты або ўскладнены. Аўтары мастацкіх твораў гэтага тыпу глыбока асэнсоўвалі чалавечыя характары: «У маральна-этычным свеце сваіх герояў яны імкнуліся выявіць, з большай або меншай выразнасцю, іх ідэйныя перакананні, тыя прынцыпы, з якіх героі зыходзілі ў сваіх дзеяннях і адносінах» [228, с. 203]. Сюжэтна-інтэнсіўныя раманы звычайна грунтаваліся на маральна-этычных кантрастах, з якіх і вынікалі канфлікты, што вызначаліся ўжо не збегам выпадковых абставін, а сацыяльна-гістарычнымі заканамернасцямі. Важна і тое, што ход падзей выступаў знешнім стымулам для развіцця характараў герояў. Такім чынам Г. М. Паспелаў сістэматызуе значную колькасць мастацкіх прыкладаў, прасочвае развіццё рамана ў еўрапейскім прыгожым пісьменстве. Разам з тым яўным недахопам вышэй акрэсленага тыпалагічнага падыходу трэба

лічыць тое, што шматгранны класічны раман у літаратуры XVIII–XIX стагоддзяў прадстаўлены ўсяго адным тыпам – «канцэнтрычным» раманам. Аналізуючы некаторыя прыклады з рускай літаратуры, навукоўца вылучае «канцэнтрычны» раман з «хранікальнай» сюжэтнай арганізацыяй, дзе «няма ніводнага канфлікту, які б пачынаў і завяршаў сюжэт» [228, с. 206] і дзе станаўленне характару героя раскрываецца ў эпизодах, не звязаных прычыннымі сувязямі.

Значным дасягненнем літаратуразнаўчай навукі стала тыпалогія рамана, абгрунтаваная М. М. Бахціным, згодна з якой вылучаюцца дзве тэндэнцыі ў развіцці еўрапейскага рамана. Навукоўца раскрыў ідэю дыялагічнасці ў жанравым аспекце, што дазволіла выдзеліць маналагічны раман і паліфанічны раман. У якасці крытэрыяў, на аснове якіх ацэньваецца прыналежнасць твора да адметнай мастацкай плыні, былі вылучаны: па-першае, характар узаемадзеяння аўтара і героя, па-другое, прынып раскрыцця галоўнага героя, па-трэцяе, прасторава-часавая арганізацыя твора (для чаго ўводзіўся спецыяльны тэрмін «хранатоп»). Адметнасць увасаблення галоўнага героя дае падставы адрозніваць раман вандраванняў, раман выпрабавання, біяграфічны (аўтабіяграфічны і спавядальны) раман, раман выхавання, сінтэтычны раман XIX стагоддзя, кожнаму з якіх уласцівыя спецыфічныя адносіны паміж аўтарам і героем, непаўторная прасторава-часавая арганізацыя.

Канкрэтныя гістарычныя разнавіднасці рамана не вытрымліваюць прыныпу афармлення галоўнага героя «ў чыстым выглядзе», паколькі «ўсе моманты рамана ўзаемадзеіваюць адзін з адным, то дамінаванне пэўнага прыныпу афармлення героя звязана з пэўнай тэматыкай, з пэўным тыпам сюжэта, з пэўным спосабам афармлення свету вакол героя, з пэўнымі асаблівасцямі кампазіцыйнай будовы» [31, с. 182]. У рамане вандраванняў вобраз галоўнага героя вызначаецца статычнасцю, не толькі пазбаўлены істотных характарыстак, але і не знаходзіцца ў цэнтры ўвагі раманіста. Падзейна-прыгодніцкая аснова абумоўлівае мастацкі паказ прасторы, тады як часавая катэгорыя распрацавана слаба: перадаецца толькі так званы «авантурны час». Да гэтага тыпу адносіцца раман эпохі антычнага натуралізму, еўрапейскі плутаўскі раман, прыгодніцкі раман XIX стагоддзя. На антычнай глебе ўзнікае раман выпрабавання, які з цягам часу становіцца распаўсюджаным у еўрапейскай літаратуры: акрамя так званага «грэчаскага рамана», гэта і раннехрысціянскія жыцці святых, і сярэднявечны рыцарскі раман, і раман барока. Ідэя выпрабавання характару, маральна-этычных якасцяў ускладняе адлюстраванне чалавечай асобы, аўтар засяроджаны на паказе героя, хоць на працягу твора герой і не змяняецца, не паказваецца сапраўднага ўзаемадзеяння паміж асобай і акаляючай рэчаіснасцю. Сюжэт у рамане выпрабавання будзецца на адступленнях ад сацыяльнай і біяграфічнай нормы. Аўтарская распрацоўка «авантурнага часу» абумоўлівае яго далейшую дэталізацыю, у рыцарскім рамане адлюстраваны казачны час, у барочным рамане – псіхалагічны час, хоць мастацкая тэмпаральнасць у цэлым пазбаўлена гістарычнай лакалізацыі.

Біяграфічны раман паказвае тыповыя моманты жыцця шляху, звяртаецца да вобразаў пакалення, паколькі біяграфічны час не можа не быць уключаным у гістарычны працэс, хоць у гэтай раманнай форме яшчэ не перададзены час гістарычны. Акаляючая рэчаіснасць выступае не проста фонам для героя: актуалізуюцца сацыяльныя сувязі асобы і асяроддзя, пераадоўваецца як натуралістычная фрагментарнасць рамана вандраванняў, так і абстрактная ідэалізацыя рамана выпрабавання. Тым не менш, вобраз галоўнага героя



пазбаўлены сапраўднага станаўлення і развіцця: падзеі раскрываюць яго жыццёвы шлях, фарміруюць не асобу, а яе лёс. Так, «чысты біяграфічны раман – з’ява позняя і – у асноўным – сучасная сінтэтычнаму раману, аднак біяграфічны прынцып пабудовы вобраза героя, які арганізуе розныя віды біяграфій, аўтабіяграфій, споведзяў, паходзіць з глыбокай старажытнасці і аказаў знакавы ўплыў на развіццё раманнага жанру ва ўсе эпохі яго гістарычнага існавання» [31, с. 191]. Асаблівую ролю, далей пераконвае даследчык, у развіцці рэалістычнага рамана адыграў раман выхавання, які ўзнік у Германіі ў другой палове XVIII стагоддзя. Эпоха Адраджэння, Вялікая французская рэвалюцыя стварылі неабходныя прадумовы для гэтай раманнай формы. Рэалістычны прынцып адлюстравання мастацкай рэчаіснасці абумовіў аўтарскі зварот да паказу дынамічнага характару галоўнага героя, выяўлення значнага асобнага развіцця, што і становіцца непасрэдна раманным сюжэтам. Увасабляецца актыўнае ўзаемадзеянне асобы і асяроддзя, паказваецца гістарычны час.

Тэорыя рамана, распрацаваная М. М. Бахціным, атрымала шырокае кола прыхільнікаў і паслядоўнікаў. Тым не менш, выказвалася справядлівая крытыка некаторых меркаванняў вядомага навукоўцы. Напрыклад, даследчык невысока ацэньваў раман у творчасці І. Тургенева, якому ўласцівы маналагізм, і разглядаў на ўзроўні мастацкага феномена раман у творчасці Ф. Дастаеўскага, якому характэрны поліфанізм. Кантрастыўны погляд на спадчыну вядомых майстроў слова быў абумоўлены сацыякультурнымі фактарамі, уплывы якіх на тагачасную літаратуразнаўчую навуку неаднаразова разглядаліся і пераацэньваліся. Таксама не будзе перабольшваннем зазначыць, што ўніверсальныя класіфікацыі рамана, абгрунтаваныя Г. М. Паспелавым, М. М. Бахціным, якія раскрываюць дынаміку жанру на знакамітых прыкладах еўрапейскага прыгожага пісьменства, малапрыдатныя для вопыту канкрэтнай нацыянальнай літаратуры.

У савецкім літаратуразнаўстве грунтоўна распрацоўваліся найперш раман падзей і раман характараў, хоць тэорыя рамана, дзе страчана дыялектычнае адзінства праблемы героя і падзеі, не безпадстаўна крытыкавалася. Зрабіў навуковую спробу распрацаваць цэласную тыпалогію жанру В. В. Кожынаў, які, аналізуючы вядомыя творы заходнееўрапейскай літаратуры XVII–XIX стагоддзяў, вылучаў падзейны і псіхалагічны раманы. Даследчык раскрывае, у прыватнасці, чатыры эпохі ў развіцці рамана: калі на працягу XVII стагоддзя ў падзейным рэчышчы развіваецца плутаўскі і асветніцкі раманы, то ў сярэдзіне XVIII стагоддзя «на першы план вылучаецца псіхалагічны раман, у якім асноўным прадметам адлюстравання з’яўляюцца духоўныя пошукі» [149, с. 413]. У першай чвэрці XIX стагоддзя фарміруецца спецыфічная галіна гістарычнага рамана, мастацкія прыклады якога даследчык яшчэ называе «рамантычным раманам», дзе дамінуе суб’ектыўнае самараскрыццё, што не зусім адпавядае мэтам жанру. На гэты ж час прыпадае спроба стварэння алегарычнага рамана, што таксама супярэчыць эстэтычным прынцыпам раманнага мастацтва. У другой трэці XIX стагоддзя фарміруецца класічны раман, дзе на фоне актуальных грамадскіх падзей раскрыты псіхалагічны аналіз галоўнага героя, і гэту эпоху навукоўца называе часам росквіту жанру. В. В. Кожынаў аргументавана даводзіць, што падзейнаму раману ўласцівы аповед ад першай асобы, псіхалагічнаму раману характэрна эпісталаярная форма, класічнаму раману – аповед ад імя аўтара з устаноўкай на аб’ектыўны паказ падзей. Літаратуразнаўчая тэндэнцыя ўключаць у вызначэнне жанравай разнавіднасці рамана эпітэта «псіхалагічны», зазначае А. Я. Эсалнек, зыходзіць з патрэбы падкрэсліць адлюстраванне ў творы псіхалогіі

героя. Тым не менш, працягвае даследчыца, раман заўсёды будзе псіхалагічным, гэта не залежыць ад тыпалагічнай мадыфікацыі найперш таму, што ў гэтым жанры нязменна раскрываюцца праявы чалавечай асобы.

Як доказна пераконвае Л. Р. Якіменка, тыпалагічны падзел на раман падзей і раман характараў можа быць прыняты толькі з шэрагам істотных удакладненняў: «Верагодна, трэба было вылучыць у якасці крытэрыя прынцып арганізацыі сюжэта вакол падзеі, гістарычна важнай, значнай у гісторыі чалавецтва, народа. Вакол характару, лёс якога ўяўляе цікавасць для аўтара. Пры гэтым захоўваецца дыялектыка жывых сувязяў, дыялектыка падзей і характараў» [306, с. 85]. На думку даследчыка, крытэрыямі ўнутрыжанравай тыпалогіі могуць стаць прынцып сюжэтнай арганізацыі, характар апавядальных структур, суадносіны аб'ектыўных і суб'ектыўных мастацкіх элементаў, структура аўтарскага маўлення. Тыпалогія рамана павінна зыходзіць з канкрэтна-гістарычных абставін, а не з агульных прыкмет, улічваць спецыфіку жанравай эвалюцыі. Такім чынам, Л. Р. Якіменка вылучае шматгеройны раман, у сюжэтнай аснове якога – гісторыя групы людзей, звязаных сацыяльна-грамадскімі сувязямі. Так, «падобны тып рамана ўключае характары ў гістарычную агульнасць. Увагу мастака слова прыцягвае працэс фарміравання сацыяльнага калектыву» [306, с. 92]. Больш сучасным варыянтам гэтай мастацкай формы выступае раман у навелах. Адметным тыпам шматгеройнага рамана даследчык называе панарамны раман, які звернуты да гістарычных падзей. У адрозненне ад шматгеройнага рамана так званы раман лёсу раскрывае гісторыю жыцця адной асобы.

Раман павінен аб'ектыўна паказаць усю складанасць прамых і адваротных узаемаадносін характару і абставін, акрэслівае прызначэнне жанру П. К. Дзюбайла і вылучае дзве эстэтычныя тэндэнцыі ў беларускай раманістыцы 70-х гадоў ХХ стагоддзя. Гэта раман аб'ектыўна-аналітычны і раман «з выразна суб'ектыўным, філасофскім пачаткам». Аб'ектыўна-аналітычны раман раскрывае канкрэтна-гістарычнае адлюстраванне жыцця. Аўтарскі погляд «на падзеі, іх ацэнка амаль не адчуваюцца, яны як бы схаваны, іх трэба выявіць. На першы план выступае пазнавальны бок, аналітычнасць, дэталёвасць, канкрэтнасць і дакладнасць у паказе жыцця (характэрны прыклад – раман В. Адамчыка “Чужая бацькаўшчына”)» [99, с. 10–11]. Раман з выразна-суб'ектыўным пачаткам спалучае як аб'ектыўнае адлюстраванне жыццёвай рэчаіснасці, так і яе суб'ектыўнае асэнсаванне, выяўляе розныя погляды на падзеі. Спрэчкі і развагі герояў становяцца формай поліфанічнага раскрыцця аўтарскай канцэпцыі, характэрным прыкладам выступае твор А. Марціновіча «Не шукай слядоў сваіх». Пры гэтым навукоўца прызнае, што падзел раманаў на аб'ектыўныя і суб'ектыўныя ў значнай ступені ўмоўны, а сапраўдныя творы найчасцей з'яўляліся на перакрываванні розных мастацкіх тэндэнцый.

У савецкім літаратуразнаўстве, дзе традыцыйна вылучаўся суб'ектыўны раман, у якім адлюстроўваўся галоўны герой з яго непаўторным унутраным светам, і аб'ектыўны раман, у якім раскрывалася грамадская дзейнасць шэрагу персанажаў, перавага аддавалася апошняй жанравай форме. Гэту тыпалогію значна развіў Д. У. Затонскі, які прасачыў эвалюцыю жанру ад «цэнтрабежнага» да «цэнтраімклівага» рамана на знакамітых прыкладах з сусветнай літаратуры. У прыватнасці, класічны раман даследчык вызначае як «цэнтрабежны»: «Бальзак, або Дзікенс, або Заля, або нават Галсуорсі найперш размяшчалі дзеючых асоб па месцах, затым даваўся сюжэтны штуршок – і марудна, паступова пачынала разгортвацца

кругавая панарама быцця, пашыраючыся з кожнай старонкай» [114, с. 383–384]. «Цэнтраімклівы» раман вызначаецца канцэнтрацыяй мастацкага дзеяння, якое ўкладаецца ў абмежаваны адрэзак часу: некалькі дзён ці нават некалькі гадзін, невыпадкова адной з яго разнавіднасцяў выступае раман-іншасказанне.

Раман «цэнтраімклівага» тыпу ўвасабляе найперш дэмакратычнага героя, які не абавязкова з'яўляецца рэвалюцыянерам або барацьбітом, можа перажываць адчужанасць і адзіноту, выяўляць пасіўны пратэст, расчараванне ў грамадскіх запатрабаваннях. Так, героям Хэмінгуэя або героям Фолкнера ўласціва свабода думкі і неканфармізм дзеяння, ім аддаюцца сімпатыі і павага аўтараў. Атаесамленне персанажа з аўтарам абумоўлівае стварэнне вобраза станоўчага героя, «і пісьменнік імкнецца прывесці “сусвет” рамана ў адпаведнасць з ім» [114, с. 388]. Мастацкае дзеянне засяроджваецца вакол пераломнага, рашаючага моманту, які перажывае герой. Шляхам рэфлексій, абумоўленых ідэйна-мастацкай неабходнасцю, можа раскрывацца значная частка жыцця або ўсё жыццё персанажа, у выніку чаго звычайна парушаецца храналагія падзей. «Цэнтраімклівы» раман адметны не толькі формай, але і зместам, паколькі пісьменнік разумее гуманізм не толькі як светапоглядную, але і эстэтычную катэгорыю, «напрамак мастацкага, раманага пошуку, дзе чалавек прыняты не проста за галоўны аб'ект, але менавіта за цэнтр, засяроджанне і адначасова ракурс, у якім разглядаецца ўвесь малюнак рэчаіснасці» [114, с. 384]. Развіццё рамана такога тыпу адбывалася пад ўплывам усведамлення мастакамі слова феноменальнасці гістарычнага працэсу, які не заўсёды паддаецца вытлумачэнню ў строгіх лагічных катэгорыях.

Тэорыю рамана, распрацаваную М. М. Бахціным, развівае на прыкладзе рускага рамана 40–60-х гадоў XIX стагоддзя Н. А. Вердзярэўская, якая за аснову тыпалогіі жанравых форм бярэ структуру вобраза галоўнага героя: «Структура вобраза, у сваю чаргу, прадвызначае асноўныя прынцыпы сюжэтна-кампазіцыйнай структуры твора: прынцып часовай працягласці (або канцэнтрацыі), наяўнасці або адсутнасці прычынна-выніковых сувязяў частак (эпізодаў), функцыі прадгісторыі і ўстаўных эпізодаў, ступень і характар умяшальніцтва аўтара ў апавяданне і інш.» [57, с. 14]. Так, для рамана жывапісальскага тыпу ўласціва аўтаномнасць асобы галоўнага героя, які, па сутнасці, не сутыкаецца ні з людзьмі, ні з абставінамі, адсутнасць пастаноўкі праблемы, нейтральная пазіцыя аўтара, які не ўмешваецца ў ход падзей, не каменціруе іх, а робіць вывады дыдактычнага характару. У рамане лінейна-біяграфічным, або рамане прыватнага лёсу развіццё асобы прасочваецца ў адназначнай сувязі з асяроддзем, пісьменнік даследуе ўплыў асяроддзя на асобу, і структура твора падначалена гэтай задачы. Праблема вырашаецца як разбурэнне ілюзій героя, аўтар прысутнічае як даследчык і каментатар, што імкнецца да аб'ектыўнасці, у выніку чаго каментарыі найчасцей атрымліваюць публіцыстычнае гучанне. У рамане кульмінацыі асобы герой супрацьпастаўлены акаляючай рэчаіснасці, праблема «асоба – грамадства» вырашаецца ў завострана канфліктным варыянце, канфлікт вызначаецца трагізмам. Аўтар адмаўляецца ад ролі каментатара, дазваляючы чытачу самому ацаніць учынкі героя, аднак выказвае свае адносіны праз выразна выяўленую эмацыйную афарбоўку, якой падначалена логіка. У рамане чацвёртага тыпу, які не мае ўмоўнай назвы, паколькі выходзіць за храналагічныя межы даследавання, адбываецца росквіт рэалістычнага мастацтва. Аўтарам паказваецца працэс развіцця асобы ў дыялектычна складаных кантактах з асяроддзем, праблемай выступае самавыхаванне асобы. Галоўная задача – паказаць

духоўнае жыццё персанажа, пазіцыя аўтара ў нейкай меры праяўляецца праз эмацыйную ацэнку, якая дапаўняе лагічную, аднак да галоўнага героя чытач фарміруе адносіны пераважна самастойна.

Аналізуе раманную структуру на прыкладах рускай і французскай літаратуры А. Я. Эсалнек, якая разглядае жанр рамана ў цеснай узаемасувязі з метадам і стылем аўтара. Даследчыца звяртае ўвагу на такія вызначальныя кампаненты, як паняцце асобы, асяроддзя, сітуацыі, канфлікту, псіхалагізму, маналагізму, прасторава-часавыя характарыстыкі раманнага тэксту. Звяртае ўвагу на тое, што крыніцай змястоўнасці рамана як жанру і асновай яго тыпалагічных якасцяў выступае адлюстраванне ў ім асобы і апазіцыі асоба – грамадства, не адмаўляе таго, што пытанне пра спецыфіку выяўлення асобы ў рамане застаецца адкрытым. Так, працягвае А. Я. Эсалнек, з улікам меркаванняў сацыёлагаў, філосафаў, псіхолагаў, этыкаў можна прадставіць раманную сітуацыю як узаемаадносіны асобы, мікраасяроддзя і асяроддзя, дзе асобай з'яўляецца герой, які валодае больш ці менш значным унутраным светам; мікраасяроддзем – сукупнасць двух-трох такіх герояў, якія выступаюць носбітамі пэўных духоўных каштоўнасцяў і імкнуцца да абмену думкамі, ідэямі, настроймі; асяроддзем жа – усе астатнія персанажы, з якімі судачыняюцца героі раманнага тыпу і якія нярэдка супрацьпастаўлены або проста чужыя ім [300].

Даследчыца ў якасці крытэрыю ўнутрыжанравой тыпалогіі вылучае раманную сітуацыю, пад якой разумее «дыферанцыяцыю персанажаў, абавязковую градацыю галоўных герояў, іерархію саміх персанажаў і адпаведных прасторавых сфер, характар суадносін мікра- і макраасяроддзя або проста асяроддзя» [300, с. 97]. Акрамя раманнай сітуацыі раскрывае адметнасць жанравой тэндэнцыі ўвасоблены аўтарам характар маналагізму і тып псіхалагізму. Маналагізм трэба ўспрымаць не як недахоп, а як дасягненне літаратуры, палемізуе А. Я. Эсалнек з вядомым меркаваннем М. М. Бахціна, паколькі маналагізм выступае вядучай прыкметай раманнага мыслення і абавязкова прадстаўлены ў гэтым жанры хоць бы ў форме выяўлення аўтарскай пазіцыі. Характар маналагізму ў многім залежыць ад мастацкага псіхалагізму, апошні абумоўлены як тыпам праблематыкі, так і непасрэдна раманнай сітуацыяй, што дэманструе ўзаемасувязь выбраных крытэрыяў раманнай тыпалогіі.

У прозе першай трэці XIX стагоддзя даследчыца вылучае дзве асноўныя тыпалагічныя мадыфікацыі рамана: пушкінска-стэндалеўскую і русаіска-канстананіўскую. Так, Пушкін і Стэндаль, якія аналізуюць і асобу, і грамадства, прыносяць шырыню, маштабнасць, што дазваляе больш глыбока і дэталёва паказаць героя ў адносінах з асяроддзем, матываваць яго ўчынкі. Русо і Канстан раскрываюць галоўных герояў найперш у псіхалагічных праявах, адлюстроўваюць асобу ў мікраасяроддзі (гэту эстэтычную традыцыю ў нейкай ступені працягвае сучасны мікрараман). Звяртаючыся да творчай спадчыны Ю. Лермантава, І. Тургенева, Ф. Дастаеўскага і некаторых іншых вядомых майстроў слова, А. Я. Эсалнек паслядоўна даказвае, што навуковыя пошукі агульназнакавай, універсальнай тыпалогіі нязменна прыводзяць да творчасці вялікіх пісьменнікаў, чые «дасягненні ў галіне засваення мастацкіх форм дэманструюць мажлівасці, якіх дасягнула тая або іншая нацыянальная літаратура» [300, с. 171]. За знешняй непадобнасцю раманных форм у творчасці вялікіх пісьменнікаў раскрываецца ўнутрытыпавая агульнасць, якая можа быць выяўлена шляхам параўнання

з зыходнымі жанравымі крытэрыямі і творамі іншых пісьменнікаў. Адпаведна, тыпалагічны падыход дазваляе раскрыць і адметнасць творчай манеры аўтара.

Н. С. Лейцес разглядае жанр найперш як структуру, характар якой звязаны з тыпам сюжэтаўтварэння і залежыць ад таго, якія «сілы, якая супярэчлівае выступе крыніцай развіцця дзеяння ў творы. У рамане гэта супярэчлівае можа зыходзіць з суадносін «чалавек – свет» у мастацкай рэчаіснасці або з суадносін паміж аўтарскай думкай і рэчаіснасцю» [166, с. 70]. У першым выпадку раманная форма арыентавана на паказ шматграннасці жыцця, выконвае прадметна-зместавую функцыю, і такі твор можна назваць раманам прамога адлюстравання. У другім выпадку актывізуюцца суб'ектыўныя мажлівасці мастацкага палатна, якое становіцца ўмоўнай формай увасаблення канцэпцыі пісьменніка, і такі твор можна назваць раманам непрамога адлюстравання. Крытэрыем размежавання названых тыпаў выступае спосаб арганізацыі вобразнага матэрыялу.

Так, у рамане прамога адлюстравання сюжэтаўтваральную ролю адыгрывае маральна-этычны або сацыяльны канфлікт, які атрымлівае аб'ектыўнае раскрыццё. Суадносіны «чалавек – свет» вар'іруюцца, што абумоўлівае розныя тыпы канфлікту і, адпаведна, адметныя жанравыя разнавіднасці. Даследчыца, аналізуючы нямецкі антыфашысцкі раман 30–40-х гадоў ХХ стагоддзя, раскрывае, што суадносіны «чалавек – сітуацыя» ўласцівыя для рамана выхавання, суадносіны «сітуацыя – сацыяльны тып» – для рамана кар'еры, суадносіны «сітуацыя – сацыяльная група» паказаны ў нораваапісальным рамане, суадносіны «сітуацыя – краіна» ілюструюцца ў аванцюрным рамане. Такім чынам, адметным тыпам суадносін вызначаюцца, напрыклад, палітычны і сацыяльна-псіхалагічны, гістарычны і дэтэктыўны раманы. У літаратуры ХХ стагоддзя пашыраны раман непрамога адлюстравання, яго сюжэт у большай меры падначалены логіцы аўтарскага мыслення, чым ходу развіцця падзей, у ім шырока выкарыстоўваецца ўмоўнасць і іншасказальнасць.

У рэчышчы тэорыі рамана даследчыкамі распрацоўваюцца разнастайныя класіфікацыі, дзе выкарыстоўваюцца тэрміны, што адносяцца да розных тыпалагічных прыкмет. У прыватнасці, вызначаюцца тыпы рамана, звязаныя з падзеяй, характарам, лёсам, прасторай. Раманы таксама характарызуюцца паводле зместу, тэмы, сюжэту і інш., у выніку чаго актуалізуюцца адвольныя ці прыблізныя тыпалагічныя крытэрыі. Як слушна звяртае ўвагу Н. А. Вердзярэўская, справа не ў тым, што азначэння жанравых разнавіднасцяў рамана даволі шмат, а ў тым, што ў большасці выпадкаў дадзеныя даследчыкамі азначэнні ўжываюцца пераважна ізалявана, без уключэння ў пэўную тыпалагічную сістэму. Так, «калі размова ідзе аб раманах народніцкіх, значыць, даследчык прызнае неабходным праводзіць жанравае формавылучэнне па прыкмеце аўтарскай ідэалагічнай пазіцыі – і тады мажліва размова аб раманах рэвалюцыйна-дэмакратычных, ліберальных, кансерватыўных, славянафільскіх, марксісцкіх і інш.» [57, с. 12]. Калі даследчыца ужывае тэрмін «сямейны раман» або «этнаграфічны раман», то крытэрыем выступае спецыфіка адлюстраванай рэчаіснасці і адначасова пункт погляду аўтара. У сваю чаргу азначэнні «раман-эпапея», «раман-паэма», «раман-эсэ», «раман-памфлет», «раман-трагедыя», «раман-міф», «дэтэктыўны раман» і некаторыя іншыя раскрываюць жанравую спецыфіку твора ў адносінах да іншых родаў літаратуры або пазалітаратурных формаў.

Такім чынам, сказаць аб рамане, што гэта твор сацыяльна-гістарычны, сямейна-бытавы, або сацыяльна-псіхалагічны – гэта значыць яшчэ нічога не сказаць, нават калі і будуць знойдзены патрэбныя аналогіі. Як настойліва пераконвае Л. Р. Якіменка, традыцыя жанру не можа быць зведзена да традыцыі

шэрагу жанравых разнавіднасцяў, паколькі адзінства зместу і формы выяўляецца ў складаным перапляценні. Так, працягласць функцыянавання традыцыі прадвызначаецца гістарычнай і эстэтычнай значнасцю мастацкага адкрыцця: «Вывучаюцца традыцыі Гогаля, Л. Талстога ў адлюстраванні народнага жыцця і ў развіцці жанру эпапеі. У той жа час з пэўнасцю можна казаць пра агромістае і яшчэ недастаткова вывучанае развіццё традыцыі Талстога ў сферы псіхалагічнага аналізу» [306, с. 149]. Традыцыі жанру, як правіла, падтрымліваюцца ідэйна-эстэтычнымі нормамі, стылёвай манерай аўтара. Традыцыя падмацоўвае гістарычнае існаванне жанру, прадвызначае яго ўстойлівасць і ў той жа час адкрывае мажлівасць для далейшага развіцця.

Удакладняе бахцінскую тэорыю рамана Н. Д. Тамарчанка, які мэтаскіравана раскрывае асобныя канцэптэуальныя моманты на прыкладах аналізу еўрапейскага і рускага рамана. Даследчык прызнае тыповымі адносіны героя да рэчаіснасці, пры якіх асоба не развіваецца, але змяняецца акаляючая рэчаіснасць, тыповымі выступаюць і суадносіны, калі на фоне нязменнага свету эвалюцыянуе непасрэдна асоба. Аднак у рэалістычным рамане галоўны герой развіваецца разам з акалячым светам, і гэта патрабуе паглыбленага вывучэння. Па-першае, «ні герой, ні свет у рэалістычным рамане не з'яўляюцца “пастаяннымі велічынямі”. У такім выпадку ўзнікае пытанне аб характары і спосабах узнаўлення меры жыццёвых каштоўнасцяў, якімі павінен валодаць гэты тып рамана як з’ява мастацтва» [273, с. 17]. Па-другое, паўстае пытанне аб логіцы разгортвання сюжэта ў рамане гэтага тыпу, аб функцыянаванні адметных сюжэтных схем. Так, у рэалістычным рамане назіраецца росквіт мастацкага дыялогу, які, тым не менш, суправаджаецца рэстаўрацыяй архаічных формаў маналагічнага слова. Гэты тып рамана ўключае ў сваю структуру пропаведзь, прытчу, жыцце, што ўзбагачае яго стылёвыя формы. Разглядае навукоўца і спецыфіку ўзаемадзення аўтара і героя, прыходзіць да высновы, што рэалістычнаму раману ўласціва пэўная блізкасць паміж жыццёвай справай героя і творчай задачай аўтара.

Н. Д. Тамарчанка акцэнтуюе ўвагу на тыпе ўзаемасувязі паміж сюжэтам і пазіцыяй героя як у дарэалістычным, так і рэалістычным рамане. Даследчык разглядае ўстойлівую змястоўнасць структуры дарэалістычнага рамана, вылучае цыклічную і кумулятыўную будову. Цыклічная схема, генетычна звязаная з міфам, узнаўляецца паводле формы «страта – пошук – знаходка». У прыватнасці, называюцца два асноўныя варыянты формы: варыянт «знікненне – пошук – знаходка» ў працэсе эвалюцыі раскрываецца ў рэчышчы героіка-эпічнай традыцыі (эпапея і рыцарскі раман). Варыянт «расстанне – пошук – спатканне» ў працэсе эвалюцыі выяўляецца ў рэчышчы авантурна-любоўнай традыцыі (грэчаскі раман, «пастаральны» і «галантны» раманы). Так, «дамінаванне цыклічнай схемы ў сюжэце дарэалістычнага рамана азначае сцвярджанне ў ім “высокай” сутнасці героя, яго ролі ў неабходным і мэтаскіраваным руху ў свеце» [273, с. 37]. Калі цыклічны сюжэт сцвярджае парадак як норму, то кумулятыўны сюжэт, які генетычна звязаны з казкай, раскрывае як норму выпадковасць. Кумулятыўны прынцып скіраваны на мастацкае спазнанне шматграннасці свету, які не з’яўляецца ўпарадкаваным і нязменным, дамінантна рэпрэзентуецца ў плутаўскім рамане. У рэалістычным рамане адлюстраваны новы тып героя, які прадвызначаны сацыяльна-гістарычнымі абставінамі: «Па меры выяўлення для сябе аб’ектыўнага зместу свайго індывідуальнага лёсу і ўнутранага жыцця герой ва ўсё большай ступені становіцца ўдзельнікам мажлівасцяў гістарычнага развіцця, г.зн. суб’ектам гістарычнай творчасці» [273, с. 65–66]. У той жа час

у рэалістычным рамане раскрываецца перажыванне героем незавершанаасці сучаснага, неабходнасці выбару будучага. Станаўленне класічных форм рускага рэалістычнага рамана адбываецца ў творчасці Пушкіна, Лермантава, Гоголя, Тургенева, раманаў кожнага з названых вядомых майстроў слова ўласціва адметная змястоўнасць, структурная арганізацыя.

Тэорыя рамана актыўна распрацоўвалася не толькі ў рэчышчы сацыяльна-гістарычнага вытлумачэння жанру рускай культурна-гістарычнай навуковай школы, але і англа-амерыканскай школай «неакрытыцызму», нямецкай школай «інтэрпрэтацыі», якія разглядалі іманентнае развіццё жанраў, даследавалі найперш кампазіцыйную арганізацыю тэксту. У заходнееўрапейскім літаратуразнаўстве адным з першых распрацаваў тыпалогію рамана англійскі даследчык Эдвін Майр, які ў працы «Структура рамана» (1928) вылучыў раман характараў, драматычны раман і хранікальны раман. Раман характараў пераважна статычны, раскрывае якасці характару героя ва ўзаемасувязі з абставінамі, выяўляе шырокі малюнак эпохі, нораваў, асяроддзя. У драматычным рамане паказваецца больш цесная сувязь паміж характарам і дзеяннем: характар развіваецца ў выніку мастацкага дзеяння, а дзеянне вынікае са спецыфікі характару. Хранікальны раман шырока адлюстроўвае і знешні, і ўнутраны свет, што дазваляе аўтару прасачыць лёс героя на працягу значнага часу [312].

У свой час нямецкі даследчык рамана, прадстаўнік школы «інтэрпрэтацыі» Вольфганг Кайзер у працы «Узнікненне і крызіс сучаснага рамана» (1954) прапанаваў тыпалогію рамана, дзе былі вылучаны «раман падзеі», «раман вобразаў» і «раман прасторы». Найбольш ранняй формай жанру выступае «раман падзеі», да якога даследчык адносіць позні грэчаскі раман, раман барока, гістарычны раман В. Скота, так званы «раман жахаў». Гэта раманная форма адрозніваецца выразна акрэсленым, завершаным дзеяннем, утваральнікам якога могуць выступаць некалькі герояў. Усяго адзін галоўны герой вылучаецца ў структуры «рамана вобразаў», да якога аднесены «раман развіцця» і «раман выхавання». Мастацкае адлюстраванне сцэн, разнастайных вобразаў асяроддзя, паўнаватаснае ўвасабленне свету выступае сэнсаўтваральнай функцыяй у «рамане прасторы», пачатак якога навукоўца звязвае з «пікарэскным» раманам, а далейшае развіццё – з сацыяльна-крытычным раманам XIX стагоддзя [310].

На аснове тэмпаральнай структуры вылучаюцца адметныя формы кампазіцыі рамана, што прадстаўлены ў выглядзе дуалістычнай класіфікацыі, якую раскрывае Эберхард Лэмарт у працы «Тыпы апавядальнасці» (1955). Так, у першым тыпа-радзе крытэрыем з'яўляецца будова рамана ў цэлым: адным палярным пунктам градацыі выступае ўвасабленне крызіснай сітуацыі, катастрофы, што прадвызначае спецыфічную кампазіцыю, а супрацьлеглым яму – традыцыйнае апісанне жыцця героя (раман пакаленняў, сямейны раман). Крытэрыем у другім тыпа-радзе з'яўляецца мастацкая храналогія: паслядоўна-храналагічны апавед супрацьпастаўлены ахраналагічнаму, якому ўласцівы праспекцыі і рэтраспекцыі, дыскрэтнае адлюстраванне дзеяння і іншыя мастацкія прыёмы. У трэцім тыпа-радзе градуецца ступень мастацкага раскрыцця знешнепадзейнага элемента адносна іншых элементаў апаведу, у выніку чаго, напрыклад, прыгодніцкія або авантурныя раманы супрацьпастаўлены «раманам свядомасці». Паміж акрэсленымі дуалістычнымі палюсамі ўзнікаюць шматлікія пераходныя формы, такім чынам, задача даследчыка – найперш вызначыць месца канкрэтнага твора ў тыпа-радзе, ахарактарызаць структуру рамана па выніках супастаўлення тыпа-радоў [311].

Тыпы апавядальнай сітуацыі ў рамане разглядае аўстрыйскі даследчык Франц Штанцэль, які ў працы «Тыповыя формы рамана» (1964) раскрывае ўзаемаадносіны паміж аўтарам і апавядальнікам, аўтарам і творам, творам і чытачом. Даследчык вылучае аўктарыяльную сітуацыю, дзе апавядальнік не ідэнтычны аўтару, выступае адметным вобразам, з пункту гледжання якога і вядзецца мастацкі аповед. «Я»-апавядальная сітуацыя раскрываецца ад першай асобы, акрамя таго, змяняецца мастацкая роля апавядальніка: ён прымае ўдзел у падзеях, уваходзіць у мастацкую сістэму раскрытых у рамане характараў. Персанажная апавядальная сітуацыя звязана з адлюстраваннем падзей непасрэдна з пункту гледжання аднаго з герояў рамана, які выступае і аб'ектам дзеяння, і суб'ектам успрымання чытача. У выніку аўтар непазбежна звяртаецца да так званага «сцэнічнага адлюстравання», што не ўласціва аўктарыяльнай і «Я»-апавядальнай сітуацыі. На аснове названых апавядальных сітуацый навукоўца вылучае адпаведныя тыпы рамана, не адмаўляючы ідэі ўзаемапераходнасці гэтых форм.

Аўктарыяльны раман можа раскрываць апавядальніка як аб'ектыўнага хранікёра або каментатара, інтэрпрэтатара падзей, які выяўляе важную ў ідэйна-мастацкіх адносінах ацэнку. Пры гэтым у любым выпадку выразна прасочваецца дыстанцыя, што ўзнікае паміж апавядальнікам і адлюстраваным мастацкім часам, прасторай. Узрастае ступень суб'ектыўнага ўзнаўлення рэчаіснасці ў «Я»-рамане, дзе апавядальнік выступае не толькі назіральнікам, але і аб'ектам адлюстравання. Аповед ад першай асобы дазваляе аўтару як прэтэндаваць на мастацкую даставернасць паказу падзей, так і выкарыстоўваць адваротны прыём: увасабляць не столькі рэальны малюнак, колькі створаны ва ўяўленні «Я»-вобраза, што ўласціва мадэрнісцкаму раману. У персанажным рамане непазбежным становіцца развіццё характару, які выступае ідэйным цэнтрам, адсутнічае адкрытае выяўленне аўтарскай пазіцыі, што стварае мастацкія ўмовы як для рэалістычнага ўвасаблення, так і для суб'ектыўнага скажэння рэчаіснасці (з'яўляецца шырокаўжывальным прыёмам, напрыклад, у мадэрнісцкім рамане). Як бачым, апісаная Францам Штанцэлем тыпалогія грунтуецца на ідэі варыятыўнасці: кожны з акрэсленых тыпаў рамана не супрацьпастаўлены іншым, а ўтрымлівае імпліцытныя мажлівасці да трансфармацыі, таксама існуе значная колькасць пераходных формаў [313].

Адметныя даследчыцкія падыходы да тыпалогіі рамана бяруць пад увагу і спецыфіку рэпрэзентацыі галоўнага героя, асоба якога знаходзіцца ў цэнтры мастацкага дзеяння. Паглыблена аналізуе структуру галоўнага героя ў рамане Л. Я. Гінзбург, якая вылучае такія ўстойлівыя літаратурныя мадэлі, як персанаж-маска, сацыяльна-маральны тып, літаратурны характар, герой-ідэя, герой-сімвал, «герой, амаль роўны працэсу свядомасці» [67]. Персанаж, які выступае ролевай маскай, увасоблены ў архаічнай і фальклорнай літаратуры, якой «уласцівы не толькі стабільныя прыкметы, але і перш за ўсё ўстойлівая сюжэтная функцыя» [67, с. 124]. У рэчышчы рацыяналістычнай паэтыкі XVII–XVIII стагоддзяў сфарміравалася мастацкае выяўленне сацыяльна-маральнага тыпу, з якім звязваецца раскрыццё маральнага зместу, а таксама рэцэпцыя тых ці іншых маральных якасцяў праз сацыяльныя азначэнні. Пры стварэнні літаратурнага характару пісьменнік можа называць і вытлумачваць асобныя якасці, разам з тым значны шэраг якасцяў героя вытлумачваецца непасрэдна чытачом, паколькі характар уяўляе сабой дынамічную сістэму. Так, «разгорнутую метадалогію літаратурнага характару прынесла XIX стагоддзе, разам з новым разуменнем



абумоўленасці, прычынна-выніковай сувязі, супярэчлівасці, шматлікасці і ўзаемадзеяння сацыяльных, біялагічных, псіхалагічных азначэнняў» [67, с. 126].

Л. Я. Гінзбург слушна зазначае, што сацыяльна-маральны тып, характар знайшлі кульмінацыйнае ўвасабленне ў творчасці Л. Талстога, а вяршыняй рамана ідэй называе раманы Ф. Дастаеўскага. Заканамерна, што ў рамане ідэй галоўны герой выступае носьбітам ідэй, набывае сімвалічныя рысы. Як сцвярджае даследчыца, гісторыя станаўлення асобы, адлюстраваная на прыкладзе героя, пазбаўленага індывідуальных уласцівасцяў, – таксама гісторыя ідэй. У сваю чаргу «ў персанажы сімвалісцкага рамана першасныя сімвалічныя сувязі здзяйснююцца ўсімі яго элементамі» [67, с. 128], у прыватнасці, і праз мастацкія дэталі. Літаратура XX стагоддзя, працягвае Л. Я. Гінзбург, выкарыстоўвае розныя спосабы стварэння персанажа, у тым ліку імкнецца замяніць яго працэсам. Як доказна разважае даследчыца, «літаратурнаму сюжэту, нават самаму бессюжэтнаму, патрабуецца калізія» [67, с. 136], і літаратура звяртаецца да ўвасаблення абсурднага героя, «загадзя аддаленага ад тых каштоўнасцяў, якія людзі разглядаюць як найвышэйшыя і абсалютныя. Выключаны ён і з кола ўсіх каштоўнасцяў, цікавасцяў, мэтаў, якія датычаць сферы сацыяльных адносін, якія ўяўляюцца чалавеку то як безумоўныя, то як адносныя, але тым не менш дзейсныя» [67, с. 141].

### **Заклучэнне**

Раман узнік у літаратуры як універсальны інструмент мастацкага даследавання значных грамадскіх працэсаў, гэты жанр скіраваны на абагульненне існуючага гістарычнага вопыту, садзейнічае далейшаму паглыбленню сацыяльнага мыслення. Эпічная свядомасць, дынаміка гістарычных змен, значныя прасторава-часавыя характарыстыкі, філасофская заглыбленасць выступаюць тыпалагічнымі рысамі жанру, у якім на ідэйна-мастацкім узроўні выяўляецца аўтарская канцэпцыя бачання жыцця і часу. Апавядальнасць, мастацкая ўвага да лёсу асобы ў працэсе яе станаўлення, раскрыццё інтрыгі праз канфлікт галоўнага героя з грамадскім асяроддзем уласцівыя класічнай раманнай форме. Раман у працэсе сваёй эвалюцыі выкарыстаў дасягненні эпічнага мастацтва ў цэлым, яго не пажадана атаясамліваць з эпאпейяй, якая выступае адметным жанрам літаратурнай творчасці. Раман можа звяртацца і да навелістычнага прынцыпу адлюстравання рэчаіснасці, і да мастацкага вопыту асэнсавання акаляючага свету, які выпрацоўваўся ў жанры аповесці. У рамане канца XX – пачатку XXI стагоддзя пісьменнікі пазбягаюць манументальнасці, эпічнай шырыні ў паказе рэчаіснасці, рэпрэзентуюць адметныя спосабы сюжэтных рашэнняў, формы стылёвай разнастайнасці, дыспазіцыі ў адносінах аўтара і героя. Адбываецца фарміраванне наватарскай жанравай канцэпцыі раманнай прозы, дзе канфлікт раскрываецца праз барацьбу «сэнсу» і «адлюстраванага малюнка», у выніку чаго ўзрастае асацыятыўная нагрузка на слова і выказванне ў цэлым. Жанравая форма рамана вызначаецца незавершанасцю, няўстойлівасцю кампазіцыйнай арганізацыі, што адкрывае эстэтычныя мажлівасці да шматварыянтнасці тыпалагічных мадыфікацый, свабоднага ўзаемадзеяння з іншымі жанрамі.

Вывучэнне рамана распачалося ў рэчышчы сацыяльна-гістарычнага падыходу, вядомыя прадстаўнікі якога (Гегель, В. Р. Бялінскі, А. М. Весялоўскі) разглядалі жанр у кантэксце эпічнага мастацтва, звярталі ўвагу на шырокі ахоп жыццёвага матэрыялу, адзначалі індывідуальна аўтарскае бачанне свету, адметны вобраз галоўнага героя, тыпізацыю характараў і падзей. Прыхільнікі фармалісцкай школы (Ю. М. Тынянаў, Б. В. Тамашэўскі) раскрывалі жанр

як арганізаваную сукупнасць элементаў рознай ступені значнасці, прасочвалі дынаміку іх мастацкага функцыянавання ў працэсе эвалюцыі жанравай формы, вылучалі адметныя раманыя формы і, у прыватнасці, адрознівалі фабульны і бясфабульны раманы. Універсальныя класіфікацыі рамана распрацоўваюцца на вядомых прыкладах з еўрапейскай літаратуры: у прыватнасці, Г. М. Паспелаў адрознівае сюжэтна-экстэнсіўны і сюжэтна-інтэнсіўны раманы, М. М. Бахцін супастаўляе маналагічны і паліфанічны раманы. Тэорыя рамана, абгрунтаваная М. М. Бахціным, якая раскрывае характар узаемадзеяння аўтара і героя, адметнасць увасаблення галоўнага героя, прасторава-часавую арганізацыю твора («хранатоп»), удакладняецца шматлікімі паслядоўнікамі. Паглыблена вывучае структуру вобраза галоўнага героя Н. А. Вердзярэўская, якая акрэслівае раманы жыльблзаўскага тыпу, лінейна-біяграфічны, або раманы прыватнага лёсу, раманы кульмінацыі асобы, у кожным з якіх адметна выяўляецца і аўтарская пазіцыя. Тыпалогію на аснове ўзаемасувязі паміж сюжэтам і пазіцыяй героя ў дарэалістычным і рэалістычным раманах распрацоўвае Н. Д. Тамарчанка, які характарызуе мастацкія формы рамана ў творчасці вядомых майстроў слова і такім чынам прасочвае эвалюцыю жанру.

Дыскусійным бачыцца тыпалагічны падзел на раманы падзей і раманы характараў, які грунтоўна распрацоўваўся ў савецкім літаратуразнаўстве, паколькі такі падыход не ўлічвае дыялектычных ўзаемасувязяў падзей і характараў. Тым не менш, цікавым і мэтазгодным з'яўляецца вылучэнне шматгеройнага рамана і рамана лёсу (Л. Р. Якіменка), што абгрунтавана не без уліку вопыту савецкай навукі пра літаратуру. Тэорыя эвалюцыі жанру ад «цэнтрабежнага» да «цэнтраімклівага» рамана (Д. У. Затонскі) атрымала своеасаблівы працяг у распрацаванай Н. С. Лейцес тыпалогіі, дзе паводле тыпу сюжэтаўтварэння адрозніваецца раманы прамога адлюстравання і раманы непрямога адлюстравання.

Актуалізуе паняцце «змястоўнай формы» А. Я. Эсалнек, якая спалучае аналіз раманнай структуры з метадам і стылем аўтара, вылучае такія плённы крытэрыі для ўнутрыжанравай тыпалогіі, як раманная сітуацыя. Рухавіком жанравай эвалюцыі выступаюць творчыя дасягненні вядомых майстроў слова, у сувязі з чым даследчыца і паказвае пушкінска-стэндалеўскую і русаіска-канстантаўскую тыпалагічныя мадыфікацыі рамана. Дуалістычнасцю або варыятыўнасцю адрозніваюцца класіфікацыі рамана, распрацаваныя прадстаўнікамі заходнееўрапейскага літаратуразнаўства. Супрацьпастаўленне мастацкіх формаў паводле іх структурнай арганізацыі, прызнанне ўзаемапераходнасці мастацкіх форм на аснове ўзаемаадносін паміж аўтарам і апавядальнікам, аўтарам і персанажам дазваляе прааналізаваць у межах выбранай тыпалогіі творы як вядомых майстроў слова, так і менш знакамітых прадстаўнікоў літаратурнага працэсу.

## РАЗДЗЕЛ 2

### БЕЛАРУСКІ РАМАН 1945–1965-Х ГАДОЎ

#### 2.1 РАМАН ПРА ВЯЛІКУЮ АЙЧЫННУЮ ВАЙНУ: УСКЛАДНЕННЕ ТЭМАТЫКІ І ПРАБЛЕМАТЫКІ

Як вядома, у ваенны час найбольш запатрабаванымі формамі творчасці з'яўляліся публіцыстыка і паэтычнае слова. Письменнікі, што стваралі буйныя творы ў ваенныя гады, пазбягалі называць іх раманами, паколькі лічылі, што гістарычная незавершанасць увасобленай рэчаіснасці не дае права на раманную форму. У параўнанні з літаратурай Вялікай Айчыннай вайны, дзе ўвасабляўся адносна невялікі адрэзак часу, мастацкая ўвага аддавалася адной выбранай падзеі, проза пасляваеннага часу звяртаецца да больш маштабнага адлюстравання, да больш шырокай падзейнай дынамікі.

Мастацкая спецыфіка літаратуры пра вайну традыцыйна вызначаецца як гераічным, так і трагедычным характарам. Як слухна заўважае П. К. Дзюбайла, «ва ўсіх раманах аб Вялікай Айчыннай вайне магістральную сюжэткампазіцыйную лінію вызначае галоўны канфлікт, які ляжыць у рэчышчы ваеннагістарычнай калізій, раманы пабудаваны на рэзкім супрацьстаўленні характараў і вобразаў, поглядаў і ідэалаў, сцэн і сітуацый» [100, с. 41]. Праз супрацьпастаўленне двух варожых лагераў раскрываецца дынаміка асноўных сюжэтных ліній і адначасова ўзаемаадносіны людзей. Маштабнасць падзей Вялікай Айчыннай вайны, іх эпічны размах, пафас вызваленчай барацьбы садзейначалі развіццю раманнага мыслення, што паўнаватасна ўвасоблена ў такіх творах, як «Глыбокая плынь» (1946–1949) І. Шамякіна, «Векапомныя дні» (1949–1956) М. Лынькова, «Мінскі напрамак» (1947–1952) І. Мележа, «Згуртаванасць» (1949–1950) М. Ткачова, «У агні» (1952) І. Гурскага, «Расстаёмся ненадоўга» (1952–1954) А. Кулакоўскага. Асноўны мастацкі прынецп, якога прытрымліваюцца письменнікі, – падзейнае апісанне, якое ўзмацняецца разважанымі агульнафіласофскага плана. Пры гэтым аўтары адлюстроўваюць героіку дзеяння як норму паводзін чалавека ў вырашальныя моманты гістарычнага зруху. Гераізм як эстэтычная катэгорыя разглядаецца кожным з мастакоў слова і як гераізм асобы, і як масавы гераізм, што здзяйсняецца пад уплывам надзвычайных абставін, у якіх нечакана апынуліся героі. Такім чынам, прасочваецца эстэтычная тэндэнцыя – імкненне да шырокага ахопу рэчаіснасці, манументальнага паказу падзей, увасаблення значнай колькасці персанажаў, з якіх цяжка вылучыць галоўнага. Гэта абумоўлена ідэйнай задумай: раскрыць маштабнасць народнай барацьбы, прасачыць, як з канкрэтыкі ваеннай рэчаіснасці вырастае героіка народнага подзвігу.

Шматпланавым, шматгеройным творам з багатымі прасторава-часавымі сувязямі выступае раман «Векапомныя дні» М. Лынькова, пра які П. К. Дзюбайла трапна зазначае, што большасць масавых сцэн – гэта партызанскія баі і аперацыі. Так, «для сцэн партызанскіх баталій, паказаных Лыньковым, характэрна “прыгодніцтва”. Яно цесна звязана з сапраўднымі ўмовамі партызанскай барацьбы супраць ворага, са своеасаблівым фальклорна-рамантычным успрыманням самім письменнікам героікі Вялікай Айчыннай вайны» [100, с. 79]. Разам з тым даследчык падкрэслівае, што ўражанне выключнага і незвычайнага ў рамана часта ствараецца з-за таго, што аўтар тэндэнцыйна вылучае на першы

план не толькі смелыя, але і малаверагодныя дзеянні партызанскіх разведчыкаў. Так, «у Лынькова спалучэнне гераічнага і камічнага прыводзіць да разнастайнасці стылявых форм – перапляцення сцэн рамантычных і строга рэалістычных, высокага і нізкага, схільнасці да яркай бытавой дэталі і прыёмаў рамантычнага пісьма» [86, с. 227].

Як доказна сцвярджае В. А. Каваленка, галоўная задача, якую вырашала ваенная проза на мяжы 1940-х і 1950-х гадоў, – прывесці ў псіхалагічную адпаведнасць учынку героя з характарам ваенных абставін, «літаратура павінна была пераадолець падзейную павярхоўнасць мастацкага бачання, прасталінейнасць адносін да лёсу чалавека, паглыбіць і дэмакратызаваць філасофскую аснову эстэтычнай вобразатворчасці» [123, с. 407]. Навукоўца звяртае ўвагу на тое, што ва ўмовах пасляваеннай рэчаіснасці пісьменнік залішне рана ўзяўся за эпапею «пра трагічную паласу народнага быцця, якая патрабуе паўнаты ўяўленняў, пазіцыйнай аб'ектыўнасці і маральнай паслядоўнасці, час эпапей яшчэ не наступіў» [123, с. 403]. Раманы М. Лынькова, І. Мележа, М. Ткачова, І. Гурскага, А. Кулакоўскага вызначаюцца складанай архітэктонікай: варта звярнуць увагу на дзве або больш разгалінаваныя сюжэтныя лініі, рэтраспекцыі, аўтарскія адступленні, што абумоўліваюць мастацкую шматпланавасць. Напрыклад, Іван Мележ «паставіў творчай задачай паказаць у мастацкіх вобразах бітву за Беларусь, бітву, якая адначасна ішла і на франтавых дарогах, і ў глыбокім варожым тыле. Кніга з такім шырокім ахопам падзей, дзе сюжэт разгортваецца ў двух планах, дзе адначасова паказваецца і партызанская барацьба, і баі, што вяла Савецкая Армія, з'явілася першай падобнай спробай у беларускай літаратуры, і таму натуральна перад аўтарам стаялі вялікія цяжкасці» [213, с. 581].

Шырокаахопны паказ падзей раскрываецца ў рамане І. Гурскага «У агні», дзе пісьменнік імкнецца звязаць у адно цэлае гераічную абарону Брэсцкай крэпасці, адступленне савецкіх войскаў, дзейнасць падпольшчыкаў у акупіраваным Мінску, партызанскую барацьбу. Так, пагранічнік Каляда, які гераічна змагаўся пры абароне Брэсцкай крэпасці і цудам выжыў, вяртаецца ў родныя мясціны і неўзабаве становіцца адным з партызанскіх камандзіраў. Партызаны паспяхова змагаюцца з дывізіяй «СС», якой камандуе генерал-лейтэнант фон Грэдынгер, што ў свой час кіраваў штурмам Брэсцкай крэпасці. Грэдынгер, патрапіўшы ў палон, заяўляе, што ў сусветнай практыцы не было яшчэ выпадку, каб сержант дапытваў генерала. На гэта Каляда адказвае, што ў сусветнай практыцы таксама не было выпадку, каб войскі сяржанта спынілі і адкінулі войскі генерала. Аўтарам ідэалізуецца інжынер Зорын, які выключна зарэкамендаваў сябе ў падпольнай дзейнасці, стаў смелым партызанскім камандзірам: «Для атрада Зорына стварылася пагроза акружэння. Кулямётчык, які прыкрываў левы фланг партызан, быў забіты і выведзены з строю ўвесь разлік. Фашысты кінуліся ў атаку, яны пагражалі змяць адступаючых. Тады Зорын з кулямёта сам стаў страляць, а Арабей падносіў яму патроны. Гэта вырашыла зыход бою. Фашысты не вытрымалі, замітусіліся. Акрыленыя партызаны пайшлі ў контратаку і адкінулі праціўніка. А толькі на полі бою застаўся ляжаць камбрыг Зорын і яго ад'ютант Арабей. Яны былі забітыя» [85, с. 275]. У рамане не паслядоўна прасочваецца сюжэтная лінія, прысвечаная дзейнасці падпольшчыкаў у Мінску: паказаны першасная арганізацыя падполля, выданне лістовак і газеты «Звезда», выкрыццё звязаных з падполлем людзей. З партызанскіх атрадаў у Мінск ходзяць сувязныя, камандаваннем ставіцца задача – знішчэнне

гаўляйтара Кубэ, пры гэтым аўтар пазбягае адлюстравання далейшых падзей, паказваючы агульнавядомы фінал небяспечнага задання.

Прысвечаны разгортванню партызанскай барацьбы на акупаванай тэрыторыі і раман «Згуртаванасць» М. Ткачова, дзе «прыкметна прыглушаны драматызм барацьбы з узброеным ворагам <...> залішне многа бліскучых партызанскіх аперацый. Яны звычайна паказваюцца не як момант высокага напружання ўнутранай энергіі яе ўдзельнікаў, а знешне, эфектна, аблегчана, без пранікнення ў глыбіню душы савецкага чалавека-пераможцы» [86, с. 228], падзеі адлюстроўваюцца ў рамантычна-прыгодніцкім рэчышчы. Напрыклад, адчайным рызыкантам, схільным да неверагодных учынкаў, прадстаўлены адзін з партызанскіх камандзіраў – Сяргей Паддубны, які кантрастуе з разважлівым, удумлівым Барысам Злобічам, што ўвасоблены Міколам Ткачовым як ідэальны герой. Пісьменнік прасочвае імклівае разгортванне партызанскага руху, стварэнне партызанскай зоны. У прыватнасці, важнай задачай для партызан з’яўляецца захоп Калінаўкі – раённага цэнтра, што і адбываецца дзякуючы ваеннай хітрасці: падпольшчык Андрэй Перапечкін, які па заданню партызан служыць немцам і нават стаў камандзірам гаспадарчага ўзвода, прыводзіць у Калінаўку санны абоз з дрывамі. Абознікамі з’яўляюцца пераапрапанутыя партызаны, якія хаваюць у вазках зброю, без перашкод набліжаюцца да стратэгічна важных аб’ектаў і выбіваюць адтуль ворага. Паспяховыя, хоць і складаныя абарончыя баі паказаны аўтарам, калі партызанская зона апынулася ў блакадзе: «Праціўнік бясконца паўтараў свае агнявыя налёты. Яго міны і снарады перакапвалі партызанскія пазіцыі. Страты ў шарэнгах паддубнаўцаў няўмольна павялічваліся. У аддзяленнях заставалася па два-тры чалавекі. Але яны былі непакінутымі, ні на крок не сыходзілі са сваіх пазіцый. І кожны раз, калі праціўнік пасля агнявога налёту кідаўся ў атаку, яны, грозныя і страшныя ў сваім гневе, быццам тыя волаты падымаліся ад зямлі, расейвалі, знішчалі варожыя навалы» [275, с. 280]. Сапраўды, перад вызваленнем Беларусі акупанты прыклалі ўсе намаганні, каб знішчыць партызанскі рух, што і адлюстравана ў рамане пісьменнікаў 1950-х гадоў. Разам з тым не столькі І. Гурскаму, М. Ткачову, колькі найперш І. Мележу «шмат у чым удалося па-мастацку перадаць складанасць той абстаноўкі, якая была характэрнай для шэрагу партызанскіх злучэнняў напярэдадні вызвалення беларускай зямлі» [213, с. 582].

У цэлым пісьменнікі імкнуцца раскрыць гераізм калектыўнай барацьбы, што патрабуе эпічнага разгортвання сюжэта, але пры гэтым не ўвасабляюць адпаведных сюжэту знакавых вобразаў. Адзін з даследчыкаў рускага пасляваеннага рамана і апавесці, Л. Р. Якіменка аналізуе эстэтычную неадпаведнасць, што ствараецца ў некаторых творах паміж эпічным сюжэтам і паказанымі характарамі герояў. Так, узнікае пэўны «эстэтычны разрыў паміж велічнымі і значнымі падзеямі, паміж моцна напісанымі масавымі сцэнамі» [306, с. 220] і эпізодычнымі або другаснымі героямі. Падкрэсліваецца і тое, што малюнкам, дзе адлюстраваны гераічныя калектыўныя намаганні, як правіла, не адпавядаюць характары галоўных герояў. Так, пацвярджае Э. С. Гурэвіч, «эпічна цэласнай карціны часам не атрымліваецца: героям не хапае, з аднаго боку, мастацкай маштабнасці, унутранай значнасці, багацця ўзаемасувязей, з другога – індывідуальнай своеасаблівасці, яркіх жыццёвых фарбаў. Удачы прыходзілі да пісьменнікаў, калі ім удавалася дасягнуць сінтэзу агульнага і індывідуальнага, калектыўнага і асабістага ў характары героя» [86, с. 232].

Як дае трапную характарыстыку Ф. І. Куляшоў у рамане «Векапомныя дні», асоба Канстанціна Заслонава здаецца выключнай, незвычайнай. Хоць мастак слова і імкнуўся да дакументальнай дакладнасці, аднак, думаецца, празмерна акцэнтаваў такія рысы характару, як самадысцыпліна, вытрымка, прадбачлівасць, выключная смеласць. Для Мірона, пратыпам якога выступае М. Шмыроў, найвялікшым маральным выпрабаваннем з’яўляецца арышт немцамі яго дзяцей: «Па волі пісьменніка крыж выбару мінаваў Мірона, і гэта надзвычай красамоўна характарызуе творчыя магчымасці беларускай прозы той пары. Пісьменнік нібы спалохаўся самых донных глыбінь душэўнага стану чалавека, які знаходзіцца ў небывалай страшнай трагедыйнай сітуацыі» [123, с. 410]. Напрыклад, у М. Лынькова «І Астап, і Ганна Базылёва, і Сымон, і дзед Пранук, і Сілівон – вобразы выразна акрэсленыя, мастацка індывідуалізаваныя, з уласцівымі кожнаму з іх самабытнымі рысамі характару. Яны паўстаюць перад чытачом <...> як сацыяльныя і нацыянальныя беларускія тыпы, родныя па духу і коласаўскаму дзеду Талашу, і лынькоўскаму Астапу з аднайменнага апавядання» [158, с. 133]. Пластычна спалучае індывідуальныя і тыпізаваныя рысы вобраз Чарняхоўскага з рамана І. Мележа «Мінскі напрамак», дзе аўтар імкнецца паказаць аднаго з лепшых камандзіраў і стратэгаў свайго часу без арэолу выключнасці. Пісьменнікі традыцыйна паказвалі ўжо сфарміраваныя характары, тэндэнцыйна адлюстроўвалі сувязь асобы з гісторыяй, у выніку «мастацкай цэласнасці не хапала ў большасці вобразам герояў-кіраўнікоў, створаным беларускімі раманістамі. Даволі часта эпічная хада падзей паглынае жывую разнастайнасць чалавечага характару; тое, што складае стрыжань вобразаў, іх ідэйнае напаўненне, не асэнсоўваецца псіхалагічна» [86, с. 233]. У творы І. Мележа «не ўсё дасканала ў паказе партызанскіх кіраўнікоў. Часам яны нагадваюць людзей з плаката, на вуснах якіх зычныя лозунгі, агульныя словы» [213, с. 582], што можна назваць мастацкай тэндэнцыяй, якая паслядоўна прасочваецца ў раманах аўтараў таго часу. Паказальная эстэтычная тэндэнцыя выяўляецца І. Шамякіным, дзе «ў многім наперад зададзеным асвятленні створаны <...> характары герояў “Глыбокай плыні”: камісар партызанскай брыгады, да вайны – сакратар райкама, Лясніцкі, камбрыг Прыборны, да вайны – старшыня райвыканкама» [177, с. 600].

Пісьменнікі пазбягаюць выяўлення маральна-этычнага канфлікту, які павінен узнікнуць у рамане і знайсці сваё адметнае вырашэнне. Як звяртае ўвагу П. К. Дзюбайла, у рамане «Векапомныя дні» М. Лынькова ворагі часта паказваюцца «панікёрамі, баязліўцамі, няўдалымі ваякамі, а партызаны без усялякіх цяжкасцей, без ахвяр праводзяць аперацыі, перамагаюць захопнікаў» [100, с. 80]. Вядомы мастак слова пра ворагаў і здраднікаў «гаворыць або з гневамі і нянавісцю, або з агідай» [158, с. 159], параўноўвае акупантаў то з драпежным каршуном, то з шалёным ваўком, то з пабітым сабакам. Не раскрывае вобразаў ворагаў і М. Ткачоў, які схематычна паказвае нямецкага афіцэра Раўбермана, што няздольны аказаць амаль ніякага супраціўлення партызанам, а толькі злуецца на недарэчнасць свайго становішча. Выступае носьбітам маральна-этычных заганаў паліцэйскі Бошкін, і гэтыя героі шмат у чым падобныя: «Яны беглі па хмызняку, полем. Быццам ваўкі, што нарабілі шкоды, уцякалі ад небяспекі, ад пакарання. Страх неадступна падганяў іх. Уяўлялася, што за імі ўжо гоняцца сотні партызанаў і вось-вось нагоняць іх» [275, с. 170–171]. У рамане І. Гурскага «У агні» паказаны генерал-лейтэнант фон Грэдынгер, корпус якога доўга не можа дамагчыся поспехаў у штурме Брэсцкай крэпасці. Толькі ступіўшы на савецкую зямлю, камандуючы ўжо сакрастычна зазначае, што «шчасце будзе тых, хто вынесе

адсюль ногі» [85, с. 64–65]. Письменнік спрашчае характар гестапаўца Іагана Бергнера, які ў дзяцінстве вешаў катой, у школьным узросце пісаў даносы на вучняў і настаўнікаў. Карыкатурна паказаны і гаўляйтар Вільгельм Кубэ, які бездапамога абураецца, што гестапа болей сочыць за ім самім, чым за парадкам, і ніяк не знаходзіць эфектыўных сродкаў для барацьбы з партызанамі і падпольшчыкамі.

У раманах М. Лынькова, М. Ткачова, І. Гурскага аўтары выступаюць ідэйнымі «рупарамі» сваіх герояў, выяўляюць і прыныпова ацэньваюць як учынкi, так і светапоглядную сістэму каштоўнасцяў. Спецыфіку ўзаемаадносін паміж аўтарам і героем характарызуе П. К. Дзюбайла на прыкладзе «Векапомных дзён»: «У некаторых выпадках Саколiч перастае быць толькі героем рамана, яго вобраз, як і некаторыя іншыя вобразы, часам зліваюцца з вобразам аўтара, яго разважанні атрымліваюць характар аўтарскіх выказванняў» [100, с. 111]. Тыпалагічна блізка ўзаемаадносiны аўтара і героя адлюстраваны ў рамане «Згуртаванасць» (Кузьма Камлюк), «У агні» (Раман Зорын, Міхаіл Былінскі), «Мiнскі напрамак» (Туравец). Нельга не пагадзіцца з Э. С. Гурэвіч у тым, што «недастатковая ўвага пісьменнікаў да псiхалагічнага жыцця герояў пэўным чынам звязана з “тэорыяй” бесканфліктнасці, з няправільным разуменнем тыповага як выражэння толькі сацыяльнай сутнасці. “Тэорыя” бесканфліктнасці, натуральна, прыводзіла да збяднення сферы духоўнага жыцця герояў. <...> І атрымлівалася, што жанр рамана, самы псiхалагічны па сваёй сутнасці, прызначаны раскрываць заканамернасці развіцця характараў, сілу і глыбiню мыслення герояў, лад iх думак і пачуццяў, страчваў празмерна многа» [86, с. 235–236].

Письменнікі імкнуліся сцвердзіць ідэю непераможнасці савецкага народа, непазбежнай гiбелі акупантаў, што адпавядала не столькі задачам эпічнага слоўнага мастацтва, колькі палымянай публіцыстыцы. Як справядліва зазначае П. К. Дзюбайла, у беларускіх раманах аб Вялікай Айчыннай вайне шырока выкарыстоўваюцца публіцыстычныя адступленні. Письменнікі пераходзяць «да апавядання-абагульнення, калі многія падзеі, у некаторых выпадках абыдзеныя і нязначныя, часта важныя, гераічныя і трагічныя, падводзяцца пад адно шырокае абагульненне, звязанае з гістарычнымі падзеямі» [100, с. 108], робяць абагульненні ад усенароднага, агульнага да прыватнага, iндывідуальнага ў паказе герояў, iх паводзiн і ўчынкаў. Безумоўна, перавага «агульнага над прыватным, калектывісцкага “мы” над iндывідуальным “я” – якасці, увогуле ўласцівыя тэорыі сацыялістычнага рэалізму, але яны аказаліся гратэска павялічанымі ў часы панавання тэорыі бесканфліктнасці. Цяжка было савецкай лiтаратуры канца 40-х г. “прабіцца” праз агульназначнае і грамадска-сацыяльнае да простага, будзённага жыцця, адмовіцца ад узнёслай рыторыкі, агітацыйнага слова на карысць звычайнага» [177, с. 600].

Публіцыстычная манера выяўляе сябе як на ўзроўні асацыятыўнага раскрыцця сюжэта, так і на ўзроўні знешняй характарыстыкі персанажаў, паказу iх маўлення. Напрыклад, з публіцыстычнай заостранасцю М. Ткачоў раскрывае агульны малюнак ваенных падзей напярэдадні вызвалення: «Фронт грымеў громам гармат. Водгулле баёў кацілася ад Дзясны далёка на захад, гулка разбягалася па камяністых кручах Сожа, звiнела ў стромкіх лясах Васілеўшчыны і Грабшчыны. Дзясна пасылала радасныя весткі свайму брату – Сожу, папярэджвала яго быць гатовым да сустрэчы сваіх вызвалiцеляў. Кананада наступлення, аб якой Беларусь раней ведала толькі па зводках, цяпер гула ля самага парога рэспублікі-партызанкі, радавала вольналюбiвы народ, клікала яго на новыя подзвігі» [275,

с. 288]. І. Гурскі звяртаецца да публіцыстычнага асвятлення вызначальных падзей, імкнецца праз акцэнтаванне гераізму адлюстраваць адметную рысу беларускага характару: «На працягу жыцця толькі аднаго пакалення на беларускай зямлі адбыліся дзве крываваыя драмы: вайна з кайзераўскай арміяй Вільгельма II і цяперашняя Вялікая Айчынная вайна з гітлераўскімі ордамі. З пакутніка ў мінулым, у савецкі час беларус стаў загартаваным барацьбітом. Вобразы Гастэлы, Даватара, Смялячкова, адважных салдат і генералаў Чырвонай Арміі, смелых партызан – вось вобраз беларусаў» [85, с. 490].

В. А. Каваленка пераканаўча зазначае, што «М. Лынькоў, як і іншыя пісьменнікі першых пасляваенных гадоў, усімі сіламі імкнуўся паказаць не голы, толькі падзейны факт вайны, а надаць яму агульную сэнсавую значнасць, паставіць яго побач са спрадвечнымі законамі жыцця і гэтым самым даць яму агульначалавечае асвятленне» [123, с. 404]. Думаецца, гэты эстэтычны вектар, імпліцытна заяўлены аўтарам, хоць і эпизадна, аднак паказальна і плённа праяўляўся ў некаторых раманах мастакоў слова. Так, В. І. Локун называе «Глыбокую плынь» І. Шамякіна раманам свайго часу, калі «ад літаратуры патрабавалі адлюстравання гераічных учынкаў, эфектных герояў, высокай паэтыкі» [177, с. 598]. Разам з тым, працягвае даследчыца, раману ўласціва і наватарская па тым часе спроба паказаць унутраны свет галоўных герояў. Калі параўноўваць «Глыбокую плынь» з папярэднімі творамі пісьменніка, то «відавочна імкненне аўтара да большай сюжэтнай і псіхалагічнай дэталізацыі, характары герояў у плане змястоўным становяцца больш разнастайнымі з заяўкай на індывідуалізацыю» [177, с. 598]. Аўтарскім імкненнем да асэнсавання ваенных падзей у кантэксце чалавечага жыцця вызначаецца раман «Расстаёмся ненадоўга» А. Кулакоўскага, дзе паказаны мірны час, пачатак вайны, абарончыя баі і фарміраванне партызанскага руху. Творца «шукае нейкага новага аспекту ў асвятленні тэмы; праз сферу пачуццяў і эмоцый удзельніка вайны ён імкнецца паказаць паўсядзённы, суровы і мужны яе твар» [86, с. 228]. Невыпадкова раман пачынаецца з сімвалічнага вобраза стогадовай таполі, паваленай навалінай, што здараецца якраз за некалькі дзён да пачатку вайны. Паваленая на школьным двары таполя спараджае трывожныя прадчуванні ў Веры Лагінай – маладой настаўніцы, адной з галоўных гераінь твора. Мастацкая рэтраспекцыя адкрывае час яе студэнцтва ў Мінскім настаўніцкім інстытуце, знаёмства з Андрэем Сакольным, сяброўства і каханне маладых людзей. Сімвалічна-шматзначныя вобразы раскрывае і М. Лынькоў, калі напачатку рамана ўвасабляе кугаканне савы, падобнае ці то на дзіцячы плач, ці то на здзеклівы рогат. Пісьменнік мае на мэце «раскрыць вобраз вайны знутры, стварыць атмасферу спрадвечнай “паэзіі” вакол падзей. На гэтым тэматычным напрамку літаратура быццам нанова вучыцца ствараць “паэзію” ваенных падзей» [123, с. 404]. І. Мележ стварае запамінальны вобраз мінскай магістаралі, якая спачатку была мірнай дарогай, што звязвала Мінск і Маскву, але стала дарогай бітвы, якую аўтар паэтычна параўноўвае з вялікім мячом. Майстра слова «стварыў вобраз-абагульненне эпічнай сілы. Так лірычная плынь уключаецца ў эпічнае развіццё падзей» [86, с. 243].

А. Кулакоўскі прасочвае, як напачатку вайны Вера і Андрэй вымушаны расстацца. Далейшыя жыццёвыя перыпетыі кожнага з герояў раскрываюцца пісьменнікам у самастойных сюжэтных лініях. Вобраз Андрэя прыкметна ідэалізуецца аўтарам, на працягу ўсяго твора прасочваецца яго выключнасць як чалавека і камандзіра. Праз успрыманне гэтага героя паказваюцца цяжкія абарончыя баі, якія адбываліся летам 1941 года. Далучыўшыся да стралковага



ўзвода, Сакольны бачыць арганізаваную абарону, сапраўдны вайсковы парадак. Письменнік згадвае ў асобным эпізодзе пра загад камандавання «Ні кроку назад!», які Андрэй успрымае належным чынам, і прасочвае, як узводам і артылерыяй паспяхова адбываецца танкавая атака. А. Кулакоўскі імкнецца дэталёва, паслядоўна ўзнавіць малюнак бою: «Грымнуў страшэнны выбух. Андрэй глянуў на поле бою. Перад ім, зусім перад ім, крокаў за дваццаць ад траншэі, злосна гучаў і скрыгатаў танк, раз-по-разу страляючы з гарматы. Ён стаяў на месцы, а з якой прычыны, цяжка было зразумець. Аляксандраў яшчэ раз адвёў руку са звязкай, зрабіў рэзкі выдых, а далейшага Андрэй ужо не бачыў і не чуў. Нешта так моцна і з такога вялікага размаху выцяла яго па плячы, што ён упаў» [156, с. 127–128]. Письменнік узнаўляе падзеі першага ваеннага лета, паказваючы адступленне, прасочвае, як у хуткім часе з усёй роты застаюцца жывымі Сакольны, Зайцаў і санінструктар, якія неўзабаве і далучаюцца да партызанскай барацьбы. Яе мэтаскіраваным арганізатарам выступае Мікіта Труцікаў, старшыня мясцовага калгаса. І Сакольны, і Труцікаў у хуткім часе зарэкамендавалі сябе як паспяховыя камандзіры, на чале з якімі партызанскі рух стаў масавым. Разам з тым аўтар звяртаецца да схематычнага ўвасаблення вобразаў-тыпаў, якія кантрастуюць з галоўнымі героямі. Так, адмаўляецца ад далейшай барацьбы былы вайсковец Генька Мухаў. Не дастаткова надзейным сувязным паказаны дырэктар школы Шэркас, які малаздольны да рашучых дзеянняў. Эпізодычна згадваецца паліцай Балыбчык, які, аднак, не ўяўляе сур'ёзнай пагрозы.

Письменніка пры гэтым цікавіць не столькі падзейнасць, колькі суб'ектыўнае ўспрыманне асобай надзвычайнай рэчаіснасці. Аўтар раскрывае вобразы вайскоўцаў, напрыклад, веставага Зайцава, рашучага, смелага, ініцыятыўнага чалавека. Увядзенне такой асобы ў мікраасяроддзе рамана дазваляе адлюстравачь маральна-этычныя ўмовы выбару ў надзвычайных абставінах, выявіць псіхалагічны партрэт галоўнага героя. Так, калі ўзвод апынуўся пад пагрозай акружэння, Андрэй Сакольны вырашае, каму даручыць небяспечнае заданне – пад шчыльным варожым агнём дабрацца да роты і прасіць дапамогі. Камандзір нейкі час вагаецца: «Ён не мог сказаць тое, пра што думаў, не мог вымавіць крайне неабходнага ў гэты момант слова. Цяжка было ўявіць, што могуць быць на свеце такія словы. Вось стаіць перад табою чалавек. Блізкі, любімы чалавек. У яго вачах гарыць жыццё, упэўненасць у сваёй сіле, жаданне змагацца, перамагаць. А скажаш слова, – і, магчыма, праз хвіліну гэтага чалавека ўжо не будзе ў жывых, патухнуць яго вочы, застыне твар. Загіне чалавек ад аднаго твайго слова. Дык, можа, не гаварыць яму гэтага слова? Паддацца жаллівасці, пачаць хістацца, разважаць, думаць? А ў гэты час больш поўсотні другіх байцоў, такіх-жа, як Зайцаў, будуць на валаску ад смерці? Можа, не Зайцаву сказаць гэта, а каму-небудзь іншаму, менш блізкаму? Але-ж усе тут блізкія, асабліва ў гэтыя хвіліны цяжкай небяспекі. І потым, – не кожнаму даверыш тое, што можна даверыць Зайцаву» [156, с. 145]. Такім чынам А. Кулакоўскі заяўляе тэму, якая будзе актыўна распрацоўвацца ў ваенным рамане пазнейшага часу: якім чынам чалавек, што апынуўся на вайне, спазнае неабходнасць выбару. Безумоўна, Андрэй – станоўчы герой і надзелены шматлікімі вартасцямі. Як вядома, у савецкай літаратуры станоўчы герой – гэта ідэалізаваная асоба, яна ўпэўнена ідзе да мэты ясным і прамым шляхам: «Цвёрда ведае, што добра і што дрэнна, гаворыць толькі “так” або “не”, не змешвае чорнага з белым, для яе не існуе ўнутраных сумненняў і ваганняў, невырашальных пытанняў і неразгаданых таямніц» [263, с. 60]. Гэтым абумоўлена меркаванне, што ў поўнай адпаведнасці з метадам сацрэалізму нельга стварыць станоўчага героя «і надзяліць яго пры гэтым чалавечай псіхалогіяй. Ні псіхалогіі

сапраўднай не атрымаецца, ні героя» [263, с. 78]. Письменник, паказваючы сумненні свайго героя, імкнецца пераадолець традыцыйную літаратурную схему.

Другая сюжэтная лінія рамана паказвае жыццё мірных людзей у ваенны час, што ўвасоблена праз светабачанне Веры Лагінай. Небяспечная эвакуацыя, жыццё ў складаных працоўных умовах, налёты варожай авіяцыі не толькі выпрабоўваюць, але і загартоўваюць яе асобу. Акрамя таго, у тыле дзейнічае варожы шпіён, якога і выкрывае Вера. У рамане гэты момант пазбаўлены належнага псіхалагічнага абгрунтавання, выглядае для чытача не пераканаўчым. Усё ж вобраз Веры цікавы тым, што дазваляе пабачыць сустрэчы даваенных сяброў, параўнаць перыпетыі, якія перажываюць колішнія знаёмыя. Лейтматыў сустрэчы стане скразным у наступным рамане дылогіі «Сустрэчы на ростанях» (1959–1961), пра які П. К. Дзюбайла аўтарытэтна зазначае, што А. Кулакоўскі захапіўся прыгодніцка-рамантычным зместам і што ў сапраўднасці такіх сустрэч у ваенны час было мала. І. Мележ паказвае, што «на шматлікіх дарогах вайны недзе зусім блізка адзін каля аднаго змагаюцца Туравец і яго сын. Здаецца, лёс абавязкова павінен звесці іх разам, але хвалючай, жаданай сустрэчы так і не адбываецца. Такт раманіста ўтрымаў І. Мележа ад сюжэтнай банальнасці» [86, с. 242]. П. К. Дзюбайла звяртае ўвагу, што для мастацкага стылю А. Кулакоўскага характэрна эмацыйнае псіхалагізаванае апавяданне са шматлікімі асацыяцыямі, зваротамі да ўспамінаў, біяграфічнымі экскурсамі, пластычная дэталізацыя. Письменник імкнецца пераадолець як спрошчаную гераізацыю, так і залішнюю апісальнасць, хоць «празмерная дэталізацыя абставін, пачуццяў, перажыванняў у некаторых выпадках прыводзіць да таго, што магістральная сюжэтна-кампазіцыйная лінія твора губляецца ў падрабязнасцях, у другарадным матэрыяле» [100, с. 156], і гэта замаруджвае развіццё сюжэта.

Як зазначае пра літаратуру 1950-х гадоў Т. Г. Пятрова, цяжкасць фізічных і маральна-этычных пакут, «пагроза смерці і сама смерць герояў не падаўляе народнай сілы» [226, с. 100]. У літаратуры 1960-х гадоў, працягвае даследчыца, узрастае ўвага да ўнутранага свету чалавека, гісторыя адлюстроўваецца праз лёс асобы, увагу пісьменнікаў прыцягваюць новыя жыццёвыя сітуацыі, новыя характары. Так, літаратуры становяцца «аднолькава дарагія і гераічны подзвіг усяго народа, і самаадданае дзеянне кожнага радавога салдата. <...> Безымяныя выскоткі, плацдармы, праўдзіва ўвасобленыя літаратурай 60-х гадоў, заключалі ў сабе абагульненне ўсяго акапнага цяжару вайны, пры гэтым пісьменнікамі пачынае ставіцца пытанне пра кошт перамогі, сцвярджаецца думка пра высокую каштоўнасць чалавечага жыцця» [226, с. 102].

Такім чынам, не будзе перабольшваннем сцвярджаць, што пісьменнікі 1950-х гадоў, якія звярнуліся да ваеннай тэматыкі, імкнуцца ўвасобіць подзвіг, асэнсаваць гераізм ва ўсіх яго праявах, хоць і не дасягаюць дастаткова пераканаўчага адлюстравання рэчаіснасці. Пануючая тэорыя бесканфліктнасці адмаўляе мастацкі псіхалагізм як неад'емную якасць рамана, разбурае маральна-этычны канфлікт, які павінен атрымаць адметнае вырашэнне, абумоўлівае схематычны паказ герояў. У раманах «Глыбокая плынь» І. Шамякіна, «Векапомныя дні» М. Лынькова, «Мінскі напрамак» І. Мележа, «Згуртаванасць» М. Ткачова, «У агні» І. Гурскага, «Расстаёмся ненадоўга» А. Кулакоўскага адлюстраваны шырокі ахоп падзей, маштабныя малюнкi з ваеннага і партызанскага жыцця, і разам з тым творы вызначаюцца моцным публіцыстычным пачаткам, які ў цэлым не ўласцівы жанру, кантрастуе з эпічным мастацтвам. Як тонка заўважае А. Адамовіч, у тым, што пісалася адразу пасля вайны, было болей не праўдзівай

памяці, але найперш імкнення «зноў “пераваяваць” вайну, ды так, каб няўдач, трагедый, ахвяр было як мага меней. Каб і ахвяр, і перамог было не столькі, колькі на самай справе, а колькі мы павінны былі мець...» [2, с. 76]. Затым, у 1950-я, 1960-я, пачатку 1970-х гадоў, прыйдзе час асобаснай, салдацкай і партызанскай, памяці ў літаратуры пра вайну. І вядомы даследчык, спасылаючыся на ўласны жыццёвы і эстэтычны вопыт, выключна абгрунтавана назаве гэты час рэнесансам спавядальнай літаратуры, «пранізанай жывым, палемічным пачуццём праўды, шчырасці. Пачуццём гонару і болю і за жывых, і за мёртвых» [2, с. 76]. Калі аглядаць ваенную літаратуру ў цэлым, то паступова назіраецца зрух «фокусу», пераакцэнтаванне памяці ў бок жаночых і дзіцячых лёсаў на вайне.

Як сцвярджала літаратуразнаўства 1960-х гадоў, «у першыя пасляваенныя гады нават такія ідылічныя творы, як “Кавалер Залатой Зоркі” С. Бабаеўскага ці “Пад мірным небам” А. Стаховіча мелі сваю аўдыторыю. Вядома, не ў псіхалогіі чытачоў хаваліся вытокі бесканфліктнасці. Вытокі і прычыны бесканфліктнасці куды больш глыбокія і сур’ёзныя, і шукаць іх трэба перш за ўсё ў той атмасферы параднасці, замоўчвання цяжкасцяў і недахопаў, якую параджаў культ асобы. Але факт застаецца фактам: тая казачная лёгкасць, з якой калгаснікі дабіваюцца велізарных поспехаў у раманах “Кавалер Залатой Зоркі” і “Пад мірным небам”, здавалася магчымай не аднаму С. Бабаеўскаму ці А. Стаховічу. Усё суадносілася з учарашнім днём, з ваеннымі цяжкасцямі, у параўнанні з якімі пасляваенныя праблемы не здаваліся некаторым пісьменнікам вартымі асаблівай увагі» [71, с. 51–52].

Ваенная тэма, выключна запатрабаваная ў беларускай літаратуры першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, не губляе сваёй актуальнасці і ў першай палове 1960-х гадоў, калі назіраецца актыўная дынаміка раманнага жанру, якая шмат у чым была абумоўлена фактарамі грамадскай дзейнасці. У беларускім рамане яскрава выяўляецца эстэтычная тэндэнцыя, слухна акрэсленая В. А. Каваленкам: «У рэчышчы агульналітаратурнага развіцця проза пра вайну імкнецца да праўдзівасці вобраза, нават да яго дакументальнай дакладнасці. Паступова ападае рамантычная прыўзнятасць, якая нярэдка пачала межаваць з прыхарошваннем і прамалінейным узвелічэннем. У мастацкія творы шырэй уваходзіць цяжкі вопыт народа. Праўда правяраецца перш за ўсё зместам факта» [141, с. 107]. Даследчык акцэнтуюе ўвагу на тым, што пачынаецца рашучы паварот да асабовасці, пісьменнікі сталі цікавіцца ўнутраным светам героя вайны, паказваць тыповае праз адзінкавае, павышаецца мастацкая значнасць аналітычнага псіхалагізму, канкрэтнай дакладнасці мастацкага малюнка. Думаецца, гэта абумовіла выпрацоўку новага жанравага ўзору беларускага рамана, які шмат у чым палемізаваў з той мастацкай формай, якая замацавалася ў літаратуры 1950-х гадоў.

Айчынныя крытыкі і літаратуразнаўцы, аналізуючы раман У. Карпава «Нямігі крывавыя берагі» (1948–1962), традыцыйна звяртаюць увагу на апеляцыю да знакамітага «Слова аб палку Ігаравым». Твор уваходзіць у тэтралогію «На перавале стагоддзя» трэцім па часе напісання, аднак выкладзеныя аўтарам падзеі храналагічна папярэднічаюць рэчаіснасці, адлюстраванай у раманах «За годам год», «Вясеннія ліўні». Разам з заключным творам «Сотая маладосць» тэтралогія раманаў раскрывае шматпланавы малюнак падзей ад ваеннага часу і да пачатку 1970-х гадоў. У прыватнасці, раман «Нямігі крывавыя берагі» вылучаецца з шэрагу агульнавядомых твораў пра Вялікую Айчынную вайну другой паловы 50-х – пачатку 60-х гадоў аўтарскім зваротам да канкрэтных дакументальных звестак, глыбокім мастацкім псіхалагізмам.

Раман Уладзіміра Карпава раскрывае падпольную і партызанскую барацьбу, падзеі, якія адбываюцца ў акупаваным Мінску. Як вядома, праўдзівасць, пераканаўчасць паказу ваенных падзей найлягчэй раскрыць аўтару, які быў іх сведкам або ўдзельнікам. Паводле ўспамінаў дачкі пісьменніка, Людмілы Карпавай, «вайна перайначвала лёсы людзей. Мой бацька, былы настаўнік, стаў падпольшчыкам, партызанам, разведчыкам глыбокага тылу. У складзе спецгрупы яму давалося не адзін раз пераходзіць і пералятаць на самалёце лінію фронту. Ён пабываў у лясным партызанскім краі і ў паланёным Мінску, калі, выконваючы адказнае заданне, нелегальна знаходзіўся тут у лютым 1943 года. У час, калі смяротная небяспека ішла поруч, яму наканавана было сустрэцца з камандзірам партызанскай брыгады “Народныя мсціўцы” І. М. Цімчуком, камбрыгам В. Т. Варанянскім, з будучымі Героямі Савецкага Саюза М. Б. Осіпавай і А. Р. Мазанік і інш.» [141, с. 131]. Невыпадкова ў шматгеройным рамане «Нямігі крываваыя берагі» прыкметна вылучаецца вобраз Міхала Шарупіча, герой жыве ў акупаваным Мінску і з’яўляецца адным з арганізатараў падполля, відавочна, яму перададзена шмат з перажытага, з успамінаў аўтара. Пры гэтым у творы дэталёва паказваюцца паводзіны акупантаў, дзейнасць падпольшчыкаў, жыццё жыхароў горада.

Раманістам асэнсоўваецца складанасць арганізацыі падполля. Так, з трывожных разважанняў Міхала чытач даведваецца, што, калі на сустрэчу збіраецца шмат людзей, і больш палова незнаёмых, цяжка прадказаць, ці не знойдзецца сярод іх баязлівец ці праварактар. Бяда можа здарыцца і тады, калі хтосьці, сам таго не ведаючы, прыводзіць за сабой «хвост». Гэта вытлумачвае, чаму, як вядома, СД выкрывала мінскае падполле, і арганізацыйную работу трэба было пачынаць зноў. Падпольшчыкі не толькі рыхтуюць дыверсіі, але і выводзяць з гэта людзей, якія далучаюцца да партызанскай барацьбы. У гэтых умовах неабходна разбірацца ў людзях, правільна выбраць таго, хто ўзначаліць групу. Думаецца, паказальным прыкладам выбару камандзіра можа стаць наступны: «Гэтага хлопца, былога чыгуначніка, не раз хваліў сакратар, хоць і папярэдзваў: ён гарачы, нецярпімы да тых, каго не ўпадабаў. Таму ў яго заўжды будуць ворагі нават сярод сваіх, і не заўсёды добрыя справы будуць прыносяць яму павагу таварышаў. Ён не важак, але кіраваць здолее, бо рвецца ў бой мацней, чым другія, і, калі прыйдзецца туга, не пашкадуе сябе» [143, с. 31].

Цікавыя назіранні прадстаўлены ва ўспамінах былога партызана І. М. Дзёміна, які сустракаўся з Уладзімірам Карпавым, калі той быў падпольшчыкам. У прыватнасці, згадваецца, што «Уладзімір расказваў пра акружанае калючым дротам гэта, пра тое, што ў скверах і на плошчах вісельні, канцэнтрацыйныя лагеры на Шырокай вуліцы і ў Драздах, лагер смерці ў Трасцяны» [98, с. 72]. У рамане апавядаецца, што гэта ў Мінску стварылі ў першыя дні акупацыі. На Юбілейную плошчу сагналі дзясяткі тысяч людзей, паставілі агароджу з калючага дроту. Выходзіць з гэта маглі службоўцы і рабочыя калоны, а «ўведзеная кругавая парука прымушала кожнага адказваць за ўсіх і ўсім давала толькі адно права – паміраць. Таму ў тэрыторыю гэта былі ўключаны яўрэйскія могількі» [143, с. 18–19]. З суровай уражлівасцю пісьменнік перадае малюнкі павешання, «як можна заўважыць, пазбягае празмернай эмацыянальнасці, яго стыль нібыта бясстрасны, па-свойму аскетычны, але, канстатууючы факты, абмяжоўваючыся сціплымі і лаканічнымі фразамі, аўтар якраз і выдае сваё ўнутранае напружанне» [10, с. 173]. У творы па-мастацку адлюстравана некалі ўбачанае У. Карпавым, пра што далей гаворыцца ва ўспамінах І. М. Дзёміна: «Гаварыў аб лістоўках, што з’яўляюцца на сценах

разбураных будынкаў, аб узрывах, якія грымяць на таварнай станцыі. Захопнікі не адчуваюць сябе гаспадарамі горада. Фашысты і іх паслугачы ў любую хвіліну могуць атрымаць кулю ад народных мсціўцаў» [98, с. 72–73].

Як слушна зазначае Л. В. Алейнік, важна, што «Уладзімір Карпаў здолеў пазбегнуць залішняй ідэалізацыі сваіх персанажаў, фактычна ўсе яны бачацца рэальнымі жывымі людзьмі, якім уласцівыя памылкі, ваганні і сумненні, якія не заўсёды могуць прыняць беспамылковы варыянт паводзінаў, адзіна правільнае рашэнне» [10, с. 173]. Не ідэалізуецца пісьменнікам і тагачасная рэчаіснасць: у творы эпізадна паказваецца недавер партызан да дзейнасці падпольшчыкаў, адчуваецца неабходнасць згуртавання сіл. Як кажа адзін з герояў – Зімчук (яго прататыпам выступае І. М. Цімчук), адны не ведаюць, куды кінуцца, іншых вайна зняверыла, значыць, трэба змагацца не толькі за перамогу. З выключна пазітыўным стаўленнем пісьменнікам створаны каларытны вобраз камбрыга Воранава (яго прататыпам выступае В. Т. Варанянскі) як ініцыятыўнага, дзейснага чалавека, ваенны прафесіяналізм якога дапамагае партызанам выходзіць пераможцамі. У прыватнасці, камбрыг «глядзіць на бой, як на справу сваіх рук, якая адбываецца і павінна адбыцца толькі там, дзе і як вызначыў ён, і таму, калі што не клеілася, увязваўся ў бойку» [143, с. 120]. Паводле пераканання Міхала Шарупіча, якому давалося нейкі час пабыць у лясным лагеры, сама партызанская вольніца ўяўляе нешта роднае і блізкае, бо тут дзейнічаюць савецкія законы. Аднак герой нават ганарыцца тым, што ён падпольшчык, бо яму прыходзіцца перажываць большыя цяжкасці, хадзіць бліжэй каля смерці, не спадзявацца на такіх надзейных памочнікаў, як лясныя нетры, што схаваюць ад ворага.

У беларускай прозе 1950-х гадоў пра Вялікую Айчынную вайну вобразы ворагаў увасабляліся пераважна спрошчана, схематычна. Аўтары выяўлялі негатыўную ацэнку гэтых персанажаў, акцэнтуючы ўвагу на няздольнасці да рашучых дзеянняў, палахлівасці, фанабэрыстасці. Уладзімір Карпаў у нейкай меры пераадольвае гэту эстэтычную традыцыю, паказваючы здрадніка Яноўскага ўдумлівым, праніклівым чалавекам, хоць пазбаўленым сумлення і баязлівым: ён баіцца і нямецкіх гаспадароў, на якіх старанна працуе, і помсты за свае ўчынкi. Аднак невыпадкова паміж Яноўскім і камендантам Вейсігам усталяваліся недаверлівыя адносіны. Вейсіг пагарджае Яноўскім як наймітам, а Яноўскі бачыць «недалёкасць» Вейсіга, у мінулым дробнага бакалейшчыка, якому ў асалоду праяўляць уладу над іншымі людзьмі. Камендант няздатны да вайскавай стратэгіі. Напрыклад, «убовства намеру разграміць партызанаў метадамі аблавы, па сутнасці, выявілася ў першыя хвіліны, калі партызанскі агонь прымусіў салдатаў залегчы. Але ўпарты, лянiвы і саманадзейны Вейсіг нават астаўся задаволены» [143, с. 159]. Вобраз малюецца шаржыраванымі рысамі і ў выніку пазбаўлены той псіхалагічнай глыбіні, якая яскрава выяўляе многіх герояў Уладзіміра Карпава, у нейкай ступені выступае адметнасцю яго творчай манеры.

Такім чынам, у шматгеройным рамане «Нямiгі крываваыя берагi» найбольшая мастацкая ўвага нададзена вобразу Міхала Шарупіча, праз успрыманне героя паказаны шматлікія з'явы падпольнай і партызанскай дзейнасці. Уладзімір Карпаў актыўна распрацоўвае прыёмы мастацкага псіхалагізму для паказу асобы ў надзвычайных абставiнах, шырока выкарыстоўвае ўласныя ўспамiны дзеля мастацкай пераканаўчасці.

Раман Алеся Асіпенкі «Вогненны азiмут» (1965) створаны ў рэчышчы эстэтычнай традыцыi беларускага рамана першага пасляваеннага дзесяцігоддзя пра Вялікую Айчынную вайну: шматгеройнае мастацкае палатно выяўляе

аўтарскае імкненне да шырокага ахопу рэчаіснасці, паказвае значную колькасць не раскрытых фонавых вобразаў, пісьменніка цікавіць не столькі ўнутранае жыццё герояў, колькі непасрэдны ход падзей. Аўтара традыцыйна называюць адным з яркіх прадстаўнікоў літаратуры сацыялістычнага рэалізму. Агульнавядома, што «гэта была нарматыўная эстэтыка, але яе нельга разумець спрошчана: у пасляваенныя гады пісьменнікі шмат эксперыментавалі ў галіне формы» [187, с. 165], шукалі новыя тэматычныя аспекты. Як слушна зазначае Н. Е. Пашкевіч, у той час, калі ствараўся раман, узраслі крытэрыі мастацкай праўды, якімі вывяралася літаратура пра вайну: «Асіпенка аказаўся на вышыні гэтых крытэрыяў, што добра відаць па агульнай канцэпцыі падзей, пазбаўленай і ценю павярхоўнага аптымізму, па складаным малюнку ўзаемаадносін паміж людзьмі» [223, с. 164]. Нельга аспрэчваць, што значную ролю адыграў і ўласны вопыт удзельніка партызанскага руху, напрыклад, вобраз Міхася Ланкевіча не пазбаўлены аўтабіяграфічных рыс. А. Асіпенка звяртаецца да таго тэматычнага аспекту, які неаднаразова будзе прыцягваць увагу пісьменнікаў і ў пазнейшы час, – гэта пачатковы перыяд вайны, трагічны і складаны для мастацкага асэнсавання. Аўтар прадстаўляе інтэрпрэтацыю працэсу арганізацыі падпольнага і партызанскага руху на нядаўна акупаванай тэрыторыі, што асэнсоўвае і на ўзроўні філасофскай канцэпцыі твора. Так, для людзей, якія імкнуліся нешта зрабіць у надзвычайных умовах і якіх цяжка назваць прафесійнымі разведчыкамі, важна было знайсці нейкі арыенцір. Як шматзначна кажа адзін з герояў, мы «па азміуту пайдзем, будзь спакоен – не заблудзімся. Чуеш, як фронт грукоча. А ўночы зарыва свеціць. У нас цяпер верны азімут, вогненны» [21, с. 394].

Як вядома, пры адступленні Чырвонай Арміі для разгортвання хуткай барацьбы па загадзе заставаліся партыйныя кіраўнікі розных узроўняў. У прыватнасці, аўтар паказвае загадчыка Падзвінскага райана Івана Тышкевіча, які пакутліва разважае над тым, хто вінаваты ў той трагічнай сітуацыі, у якой апынулася краіна. Начальнік раённага аддзялення міліцыі Віктар Валенда найперш перажывае, што сам патрапіў у небяспечную сітуацыю, не ведае, што рабіць, каб палепшыць сваё становішча. Гаворыць і думае лозунгамі Вера Прусава, якая не ўпускае мажлівасці абвінаваціць таварышаў у панікёрстве. Вылучаны для падпольнай дзейнасці і іншыя камуністы, якіх добра ведаюць у раёне, што ставіць пад пытанне саму мажлівасць такой дзейнасці.

Вобраз Тышкевіча ў значнай меры ідэалізуецца: аўтар паказвае ўдумлівага, разважлівага, здольнага да канспірацыі чалавека, які становіцца сапраўдным арганізатарам і кіраўніком. Спрабуе знайсці шлях да актыўнай барацьбы і Міхась Ланкевіч, вучань Тышкевіча, малады настаўнік. Напачатку Міхасю падабаецца быць далучаным да «разбуральнай сілы», як сам сабе прызнаецца герой, трэба разбурыць да асновы ўвесь свет, каб затым пабудаваць новы. Так, дзеля размяшчэння аэрадрома быў зруйнаваны хутар, але пастаўленыя макеты самалётаў не ўвялі ворага ў зман, і герою робіцца балюча і крыўдна. Ён вельмі хутка называе ўсё ранейшае забаўкай, прагне сур'ёзнай справы, мае намер пайсці добраахвотнікам у армію, аднак і гэта няпроста: свет стаў «цесным і няўтульным», ніхто не скажа, дзе свой, а дзе чужы, і што трэба рабіць. Пісьменнік раскрывае, што герой пераадольвае пачуццё разгубленасці, калі далучаецца да падпольнай барацьбы. З названымі персанажамі кантрастуе вобраз Прусавай: як паказвае практыка, Вера не можа стрымаць сябе, выказвае ўсё, што думае, пакрыўджанаму савецкай уладай Архіпу Сысою, выпадкова забівае немца, з-за чаго была знішчана разам з жыхарамі вёска Рассекі. Прусава марыць знайсці «такіх людзей, думкі якіх,

уся сіла нянавісці звернуты толькі ў адным кірунку – на барацьбу з немцамі» [21, с. 265], ёй здаецца, што той, да каго яна звернецца, «адразу ж загарыцца яе палымянай ідэяй, сам прапануе свае паслугі, бясстрашна пачне ствараць падпольныя групы» [21, с. 265]. Гераіня праходзіць пэўны шлях да разумення таго, што падпольная дзейнасць не патрабуе гарачых прамоў. Выяўляе аўтарскую сімпатыю гаспадарлівы, практычны старшыня калгаса Каршукоў, які імкнецца ўвайсці ў давер да немцаў, хоць тыя і ведаюць, што ён – камуніст. Патрапіўшы ў гестапаўскія засценкі, ён і там імкнецца падмануць ворагаў, яго адпускаюць, пакінуўшы побач з ім правакатара. Аўтар такім чынам перадае атмасферу ўсеагульнага недаверу і няпэўнасці: таварыш па рабоце Тышкевіч думае пра Каршукова як пра здрадніка.

Мастацкі аповед паслядоўна раскрывае, што першыя партызанскія атрады арганізуюцца стыхійна, найперш з акружэнцаў. Так, сапраўдным героем паказваецца танкіст Баталаў, які становіцца паспяховым партызанскім камандзірам, цяжка перажывае няўдачы, шчыра радуецца поспехам. Аўтар імкнецца асэнсаваць яго чалавечыя якасці, што выяўляецца некалькі спрощана праз прызнанне самога Баталава: «З танка людзі здаюцца несапраўднымі. Імчыш, а яны хто куды кідаюцца, паўзуць у акопы, ну – і страляеш. Бачыш, што чалавек упаў, а здаецца, не ты яго падстрэліў, а ён сам спатыкнуўся, упаў і не хоча падымацца. <...> А сёння я чалавека прыкладам забіў. І от цяпер не магу забыцца. Страшна... Не, агідна» [21, с. 167–168]. Неадназначна ўспрымаецца вобраз Людмілы, маладой дзяўчыны, якая становіцца паспяховай разведчыцай, дзеля чаго ідзе на працу да немцаў: «Людміла старалася знайсці прыклад з кнігі або з кінафільмаў, які памог бы ёй апраўдаць сваё паступленне да немцаў на работу. Напружаная памяць, аднак, падсоўвала іншых герояў, іншыя ўчынкі, смелыя, незалежныя, якія не стасаваліся да яе будучай работы. Ёй давядзецца хлусіць, прыкідвацца, хаваць свае сапраўдныя думкі. Гэта было падобна на здраду сабе, сваім пачуццям, усяму святому, чым яна ганарылася» [21, с. 24]. Псіхалагічна супярэчлівы і вобраз Ота Віцінга, які прызначаны галоўным камісарам Падзвінскай акругі: як салдат і член нацыянальна-сацыялістычнай партыі, ён ні хвіліны не сумняваўся, што вайна прынясе перамогу, «і ўсё ж было страшна перад гэтай таямнічай, вялізнай, як акіян, чырвонай Расіяй» [21, с. 25]. Так, аўтар увасабляе не столькі індывідуальна-адметныя вобразы, колькі чалавечыя тыпы, пазбаўленыя глыбокіх псіхалагічных характарыстак, у выніку чаго не атрымліваецца пераканаўчага паказу.

Звяртаецца да асэнсавання пачатковага перыяду Вялікай Айчыннай вайны, разгортвання партызанскага і падпольнага руху на акупаванай тэрыторыі Іван Навуменка, які ў раманнай серыі «Сасна пры дарозе» (1962), «Вецер у соснах» (1967), «Сорак трэці» (1973) актыўна выкарыстоўвае прынцып мастацкага аўтабіяграфізму. Як слушна даводзіць П. В. Васючэнка, «задуманая аўтарам як твор пра акупацыю, гэтая трылогія не толькі ўвабрала і ранейшыя навелістычны досвед празаіка, прыняла ў сябе і іх настраёнасць, рамантычную афарбоўку некаторых вобразаў – але напоўнілася новымі сюжэтнымі лініямі, ракурсамі, разгарнулася як размаітая эпічная плынь» [54, с. 696]. Дыскусійным бачыцца пытанне пра галоўных герояў раманаў І. Навуменкі. Калі ў першым з твораў відавочна вылучаецца асоба Міці Птаха, дамінуе прынцып суб'ектыўнага раскрыцця рэчаіснасці, то раманы «Вецер у соснах», «Сорак трэці» шматгеройныя, скіраваныя на шырокі ахоп падзей. Зыходзячы з прынцыпу шматпланавасці Г. Дз. Сіненка называе трылогію эпапеяй аб партызанскай барацьбе беларускага народа, з чым, думаецца, цалкам нельга

пагадзіцца. Паводле азначэння самога даследчыка, «рамкі падзей сюжэтна строга абмежаваныя месцам і часам. Гэта – 1941–1943 гады, палескі край, лясістыя раёны Гомельшчыны» [264, с. 147], а як вядома, эпапея патрабуе большага і прасторавага, і часовага мастацкага ахопу. Як далей працягвае даследчык, «своеасаблівасць зместу эпапеі заключаецца ў паказе вялікага праз малое, а гэта ў сваю чаргу вызначыла эпіка-навелістычную структуру аўтарскага апавядання» [264, с. 149]. Сумніўным выглядае сцвярджэнне, што ў эпапеі ў якасці аднаго з дамінантных выкарыстоўваецца навелістычны аповед, аднак нельга і адмаўляць таго, што І. Навуменка творча працягнуў эстэтычную традыцыю шматгеройнага падзейнага рамана першага пасляваеннага дзесяцігоддзя пра Вялікую Айчынную вайну, прыўнёс мастацкі псіхалагізм, паглыбленае раскрыццё характару, уласнае разуменне такіх складаных паняццяў, як подзвіг і гераізм, што асэнсоўваюцца не столькі праз учынкi вайскоўцаў, колькі звычайных людзей, у тым ліку падлеткаў. У творчай манеры аўтара выяўляюцца кантрастыўныя тэндэнцыі, у прыватнасці, «знешне творчы прынцып аўтабіяграфізму здаецца вельмі выйгрышным, бо ён сам па сабе абяцае жыццёвую дакладнасць адлюстраваных падзей і непаўторнасць чалавечага лёсу, у якім заўсёды ёсць рэальны вопыт перажывання, прынамсі, адной асобы – самога аўтара. <...> Аднак раскрыццё адзінкавага лёсу ў сувязі з лёсам народным ставіць перад пісьменнікам і вялікія цяжкасці. <...> Уласнае бачанне ў нечым і скоўвае творчы размах абагульняючай думкі» [124, с. 132].

Як і ў рамане А. Асіпенкі, у першым творы з трылогіі І. Навуменкі паказваецца, што для падпольнай работы былі пакінуты людзі, мала да яе прыдатныя. Кіраўніцтва пяцёркай падпольшчыкаў даручана Шэлегу, загадчыку раённага камунгаса, які не лічыць для гэтага дастатковым той вопыт, які набыты ў васямнаццатым годзе. Тым не менш, Шэлег выдатна разумее, што не здольны нешта зрабіць дырэктар ільнозавода Цярэшчанка, інжынера лесакультур Дзянісаву герой характарызуе як «прамую, бескампамісную натуру. Такой у падполлі цяжка. Пакажы ёй ворага – будзе страляць, стаяць да апошняга, але хітраваць, выкручвацца не ўмее» [211, с. 113]. Пісьменнікі звяртаюцца да асэнсавання першых няўдалых спроб арганізацыі партызанскіх атрадаў, што больш паслядоўна прасочвае І. Навуменка. Знішчальны батальён, утвораны з першых дзён акупацыі, распушчаны галоўным чынам з-за таго, што ў ролі закладнікаў апынуліся сем'і. Як у хвіліну шчырасці прызнаецца Аўсянік, іх адпусцілі разгортваць у мястэчку падпольную работу, што немажліва было рабіць, паколькі за кожным крокам сачыла паліцыя: «Памылка была дапушчана ў самым пачатку. Чыя галава так зварыла – аставіць тут сем'і?.. Ты не баец, калі ведаеш, што сям'я ў пастцы...» [211, с. 319]. Аўтар выказвае сваю ацэнку праз адносіны Міці Птаха, які спачатку бачыць Аўсяніка звычайным прыстасаванцам, той прыйшоў з лесу, здаў вінтоўку, баяўся што-небудзь рабіць, а пазней разумее, што толькі герой можа ахвяраваць сваёй сям'ёй, Аўсянік жа звычайны чалавек, як і Міцеў бацька, для якога першым клопам была сям'я. І. Навуменка такім чынам паказвае неспраўднасць рамантычнага, наіўна-спрошчанага ўяўлення пра барацьбу, па-мастацку палемізуе з афіцыйна прынятым разуменнем здрадніцтва, выяўляе гуманістычнае бачанне асобы. Пісьменнікам зноў і зноў падкрэсліваецца, што лёс тых людзей, якія вымушаны былі падпарадкавацца абставінам, склаўся трагічна. Уваходзіць у мікраасяроддзе рамана вобраз Сяргея Амельчанкі, які адцяняе духоўныя памкненні галоўнага героя. Сяргей, які вярнуўся са знішчальнага батальёна, сапраўды спрабуе наладзіць падпольную дзейнасць, за падазроныя паводзіны ён арыштаваны і расстраляны.



Як вядома, У. Карпаў высока ацэньваў раман «Сасна пры дарозе»: «Кранаюць яго чалавечыя інтанацыі, любоўнае стаўленне пісьменніка да людзей, шчырасць і задушэўнасць. Своеасаблівым адкрыццём для беларускай прозы з’яўляецца, скажам, вобраз Крамера. Многа добрага можна сказаць пра вобраз Міці» [144, с. 157], хоць герой і не праяўляе вялікай актыўнасці. Разам з тым крытык нагадвае пра тое, што раман у цэлым патрабуе вялікай, усеабдымнай праўды, а ў творы І. Навуменкі дамінуе найперш праўда лакальная. Як вядома, эстэтычным узорам у літаратуры, ідэалам, да якога павінен імкнуцца пісьменнік, па-ранейшаму заставаўся раман з эпічным ахопам падзей, што і абумоўліва некаторую прадурзятасць стаўлення да твораў, якія эпічнымі палотнымі не з’яўляліся. Пісьменнік звярнуўся да праблема-тэматычнага аспекту, які выступіў наватарскім у беларускай літаратуры таго часу і патрабаваў найперш асэнсавання з суб’ектыўнай пазіцыі індывідуальнага героя. Слушна гаворыць В. А. Каваленка, што «Міця Птах мабілізацыі не падлягаў і мог бы застацца ў баку ад барацьбы, спакойна перачакаць цяжкі час, і ніхто не меў бы права папракнуць яго за гэта. Тым не менш, Міця, як і яго сябры-аднакласнікі, адчувае глыбока ўнутраную, асаблівую неабходнасць далучыцца да барацьбы з ворагам, бо ўжо ведае, адчувае, будучы ўжо духоўна падрыхтаваным, дзе, на чым баку праўда чалавецтва і высокія ідэалы гуманізму. Ён не прымае акупацыйныя парадкі па душэўнаму перакананню, кіруючыся выхаваным у школе і праз кнігі прынцыпам вернасці спрадвечным каштоўнасцям добра і справядлівасці. Гэта была значная ідэя, найбольш мэтанакіраваная і глыбока распрацаваная менавіта ў раманах І. Навуменкі» [124, с. 132]. Міця, як і яго сябры, што далучаюцца да складанай, небяспечнай барацьбы, не з’яўляюцца прафесійнымі падпольшчыкамі. Калі хлопцы распаўсюдзілі невялікую самаробную лістоўку, і быў арыштаваны настаўнік, які не меў дачынення да гэтай справы, то маладыя змагары адчуваюць сябе вінаватымі.

У айчынным літаратуразнаўстве шмат звярталася ўвагі на тое, што Міця і яго сябры выпрацоўваюць сваю ўласную стратэгію паводзін, якая б дазволіла не толькі выжываць, але і дзейнічаць у небяспечных умовах. І. Навуменка асэнсоўвае працэс вынаходніцтва неабходнай стратэгіі, разам з тым паказвае трагічныя і непрадказальныя здарэнні як звычайныя ў падпольнай дзейнасці. Узрываецца міна ў руках у Міколы, Шура ўцякае ў партызаны, палыхаецца складаных абставінаў Базыль і, каб збегчы ад іх, добраахвотна едзе на працу ў Германію. У другім і трэцім раманах трылогіі прасочваецца, што Міця і яго сябры паступова прафесійна сталеюць, асабліва калі працуюць з маскоўскай разведгрупай. Хлопцы падлічваюць тэхніку, якую правозяць праз чыгуначную станцыю, а праз нейкі час савецкія самалёты бамбяць Гомель. Адзін з самалётаў скідае бомбу побач з хатай Васіля Шарамета, і аўтар выказвае думку, што вось так «бывае на вайне – Міця, Васіль, памагатыя невядомага лётчыка, маглі ад яго бомбы загінуць» [212, с. 140]. Набыты вопыт дазваляе выбраць найбольш аптымальную стратэгію дзеянняў, пра што сведчыць выпадак з арыштам Грымака. Зразумеўшы, што адбылася правакацыя, Міця дзейнічае абдуманна і арганізавана: «План у Міці такі. Немцы хопяцца, хто-небудзь з паліцэйскіх ім лістоўку прынясе. Запіскі, адрасаваныя Гвазду і Зыскевічу-Будзілоўскаму, трэба проста падкінуць немцам. <...> Разлік просты. Калі Адамчук пасылае запіску Гвазду, то шпik не такі чысты. Яго данос на Міцю можна ўспрыняць як паклёп» [212, с. 238]. Такім чынам лінія паводзін галоўнага героя першага рамана лагічна развіваецца ў наступных творах трылогіі, дзе Міця выступае толькі адным з персанажаў.

«У другой і трэцяй частцы трылогіі пісьменнік прасочвае нарастанне руху супраціўлення, зліццё падпольнай і партызанскай барацьбы. Мастацкае даследаванне адбываецца праз асабістыя лёсы персанажаў, не толькі юнакоў, але і дарослых, сталых людзей» [54, с. 699]. Аўтар адлюстроўвае значны шэраг падзей і пры гэтым звяртаецца да мастацкай рэканструкцыі адметнага ўнутранага свету многіх сваіх герояў. У раманах «Вецер у соснах», «Сорак трэці» цяжка вылучыць галоўнага персанажа, навелістычны прынцып аповеду дазваляе стварыць псіхалагічныя партрэты капітана Бондара, акружэнца, паспяховага арганізатара і партызанскага камандзіра, побач з ім паказаны Бальшакоў, Хмялеўскі, уцёкшы з-пад расстрэлу, дзейнічае ў лесе Шэлег, створаны каларытныя вобразы Батуры, Драгуна, Эрны Турбіной, якая выяўляе сябе паспяховай падпольшчыцай, сувязнога Тапаркова. Аўтар раскрывае партызанскае жыццё найперш праз успрыманне Шуры Гарнака, які ўдзельнічае ў сур'ёзнай аперацыі – падрыў маста на Пцічы, што мае важнае значэнне для дапамогі Сталінграду: «Пачуцці ў Шуры абвостраныя. Да шэрай аграмадзіны моста падбіраецца цэлая лясная армія, нябачная, нечуваная раней. Мост як бы арганізаваў яе, прыцягвае да сябе. <...> Падхоплены шматгалосай пругкай хваляй, Шура бег да насыпу, крычучы, страляючы, як і ўсе. Супраціўлення немцы або не аказвалі, або яно было вельмі слабым, бо, калі ён, задыханы, ускочыў на насып, станцыя, мост, былі ў партызанскіх руках» [209, с. 233]. Пісьменнік раскрывае значную для партызан падзею праз суб'ектыўнае ўспрыманне нядаўняга школьніка, выкарыстоўвае прыём «плыні свядомасці», які рэпрэзентуе не столькі знешнюю падзейнасць, колькі ўнутранае жыццё героя, што ўласціва лірычнай прозе. На ідэйна-мастацкім узроўні лірызм рамана выяўляецца праз алегарычны малюнак сасновага бору, бо ў ціхае надвор'е няма больш спакойнага лесу, але пры непагодзе нібы ўздыхае сама зямля, «вецер у соснах нагадвае чымсьці хваляванае мора» [209, с. 194].

I. Навуменка па-мастацку даследуе прыроду гераічнага, пры гэтым рашуча адмаўляе героіку дзеяння як норму паводзін чалавека ў надзвычайных умовах. Пісьменнік паказвае, што на мосце Шура мог недарэчна загінуць, пазней герой даведваецца, што славакаў, якія перайшлі на бок партызан, «ледзьве не перастралілі». У рамане як эпізодычны паказаны момант гібелі дэсантнай групы, пасланай з-за лініі фронту і высачанай паліцаямі. Думаецца, трапна выказаўся пра такога роду мастацкія дэталі В. А. Каваленка, які падкрэсліваў, што «ўся беларуская проза на тэму Вялікай Айчыннай вайны вызначаецца схільнасцю да філасофіі нібыта нязначнага факта, у якім хаваецца на самай справе шмат сацыяльнага сэнсу, важнага для характарыстыкі і паказу народнай барацьбы» [124, с. 114], хочацца дадаць, барацьбы ў цэлым, у якой трагічная выпадковасць магла лёгка здарыцца і з прафесійнымі вайскоўцамі. Уплыў эстэтычнай традыцыі беларускага рамана першага пасляваеннага дзесяцігоддзя выявіўся ў тым, што аўтар відавочна ўзвышае асобу Бондара, надзяляе камандзіра выключна станоўчымі як чалавечымі, так і прафесійнымі якасцямі. Пры гэтым пісьменнік панаатарску раскрывае праз унутраны маналог лірычнае самаадчуванне героя: «Іншы раз здаецца, што ў яго жыцці не было лепшага часу, чым мінулае зіма, шэрае сутонне вечароў, кожны з якіх быў запоўнены сустрэчамі, шчымліва-радаснымі навінамі аб тым, што ўсё болей людзей прылучаюцца да іх, перабольшанымі, часта фантастычнымі чуткамі аб перамогах на фронце. <...> Там, у Гарбылях, прыйшла ўпэўненасць, што немцаў можна біць, што глеба для гэтага – хваля незадаволенасці, якая дзень за днём расце, пашыраецца. Немцаў пабачылі на ўласныя вочы, зблізку і нічога асаблівага не ўбачылі...» [209, с. 158]. Значным

творчым дасягненнем І. Навуменкі стала тое, што пісьменнік адмаўляецца ад карыкатурна-шаржыраванага паказу вобразаў ворагаў, раскрывае іх псіхалагічна пераканаўча. Напрыклад, штурмфюрэр Вілі Сташынскі, які займае ў эсэсаўскім палку пасаду «культурніка-арганізатара», не верыць у гістарычную місію Германіі, не адмаўляе, што і ў ім ёсць славянская кроў, асабіста «не мае злосці на палякаў, сербаў, рускіх, якіх дывізія за паўтара года знішчыла незлічонае мноства» [212, с. 190]. Герой імкнецца знайсці ціхі востраў «у суцэльным акіяне крыві і шаленства», любіць піць малако, філасофствуе, прыходіць да думкі, што ва ўсе эпохі моцны перамагаў і знішчаў слабага. Па загадзе, якому зусім не рады, Вілі прымае ўдзел у карнай аперацыі, у момант небяспекі моліць Бога пра літасць і справядлівасць, шчыра прызнаецца, што чужой смерці не хацеў, ніколі не страляў. Аўтар паслядоўна прасочвае, які прысуд будзе вынесены герою: «Вілі выбіраецца з канавы. Ён цяпер зусім спакойны і, разумеючы, што настала апошняя хвіліна яго жыцця, адчувае няёмкасць за тое, што брудны, запэцканы ў гразь, зусім не падобны на салдата.

– Быў там? – хлопец паказвае рукой на сяло, ад якога яшчэ падымаюцца слупы шызага дыму.

Вілі ківае галавой» [212, с. 201]. Такім чынам пісьменнік вывучае ўнутраны свет асобы і звяртаецца да маральна-этычнага абгрунтавання партызанскай барацьбы. Гэта наватарская рыса ў параўнанні з раманам першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, дзе забойства ворага нязменна асэнсоўвалася як варты ўхвалы подзвіг.

У маральна-этычным рэчышчы, шмат у чым наватарскім для беларускай прозы таго часу, распрацоўваецца ваенная тэма і ў дылогіі раманаў Алеся Адамовіча «Вайна пад стрэхамі» (1960), «Сыны ідуць у бой» (1963). У раманах раскрываецца ваенная рэчаіснасць на акупаванай тэрыторыі, падпольная і партызанская барацьба праз прызму ўспрымання і асэнсавання аднаго героя, суб'ектыўнае пісьмо выступае дамінантным мастацкім прынцыпам, у якім спалучаны біяграфізм і псіхалагізм, аўтарская рэканструкцыя грамадскай атмасферы часу. Як справядліва зазначае В. А. Каваленка, «у некаторых творах на партызанскую тэму і да з'яўлення рамана А. Адамовіча раскрывалася псіхалогія радавога байца. Заслуга аўтара дылогіі «Партызаны» ў тым, што ён пайшоў далей, развіўшы гэтую заваёву папярэдняй літаратуры. У яго ўся партызанская барацьба паказана праз успрыняцце радавога яе ўдзельніка – падлетка Толі. І калі раней радавы баец быў толькі аб'ектам паказу, то ў А. Адамовіча герой сам ацэньвае навакольнае жыццё. Раней нідзе не паказвалася, каб радавы партызан з дыстанцыі часу абмяркоўваў дзеянні камандзіра. Камандзіры выступаюць у арэоле непагрэшнасці і велічы. Герой жа А. Адамовіча маральна кантралюе не толькі сябе, але і іншых людзей, камандзіраў таксама» [120, с. 36]. Пісьменнік мэтаскіравана выкарыстоўвае псіхалагічнае пісьмо, асацыятыўныя сувязі, выяўляе адметнасць часу: «И если бы в это время, когда звучал тревожно-торжественный голос диктора, кто-либо сказал бритоголовому завкомовцу Пуговицыну, солидно застывшему у приёмника, что через два месяца он добровольно станет полицаем, он искренне оскорбился бы. Пожалуй, не поверили бы в такое же превращение и братья Леоновичи, тощие и хохлатые, как удода, сидящие рядышком на крыльце радиоузла» [4, с. 16].

Аўтар надзвычай уважлівы да працэсу духоўнага сталення свайго галоўнага героя, якое адбываецца паскорана з-за надзвычайных умоў, і тым больш выразна выяўляецца высакароднае і подлае, прыгожае і агіднае, добрае і злое ў навакольным свеце, убачаным вачамі падлетка. У рамане «Вайна пад стрэхамі»

раскрываецца рамантычна-ўзнёслае захапленне партызанамі, у прыватнасці, трыма «Толікамі»: «Сами того не сознавая, парни эти, так беззаботно живущие на виду у немецкой армии, обнаруживали и демонстрировали людям слабину врага. Ведь на глазах у жителей гибли организованные воинские части, многим могло казаться: до тебя, только пошевелись, немцы дотянутся мигом. А тут открыто расхаживают трое вооруженных красноармейцев и, похоже, не чувствуют себя обреченными. <...> “Толики”, видно, и не подозревают, что их четверо, что их всегда сопровождает скромный, но смелый парень – тоже Толик» [4, с. 71]. Увасабленне героя ў ваеннай прозе, як падкрэслівае П. К. Дзюбайла, не пазбаўлена пэўнай эстэтычнай тэндэнцыі: мастакі слова, паказваючы прадстаўнікоў старэйшага пакалення, найчасцей раскрываюць характар статычным, нязменным у складаных ваенных абставінах, тады як маладыя людзі развіваюцца, фарміруюць светапогляд і жыццёвае крэда. А. Адамовіч прасочвае не толькі эвалюцыю характару, пісьменнік выяўляе кантрастыўныя рысы, якія ўсведамляе найперш сам галоўны герой, параўноўваючы сябе ранейшага і сябе партызана, які ўжо набыў уласны вопыт. Так, у рамане «Сыны ідуць у бой» Толя здзіўляецца, як гэта ён мог раней спакойна спаць ноччу, а днём ненавідзец немцаў, партызан жа заўсёды некуды ідзе, а ноччу «пост. Это теперь такое же обычное и обязательное занятие, как спать или есть. И совсем не странное. Неужели было или будет время, когда жизнь (свою и друзей) не надо будет стеречь, как стережет недоверчивая баба на вокзале свои узлы? Лег спать и спи, зная, что завтра проснешься» [4, с. 492].

Цікава, што Іван Навуменка вызначае асноўны канфлікт рамана «Вайна пад стрэхамі» як «духоўны паядынак Ганны Міхайлаўны, маці немалої сям’і, яе “карміцелькі” і галавы, з ворагамі, фашыстамі, з аднаго боку, і такімі нікчэмнымі прыстасаванцамі, як Казік Жыгоцкі, – з другога» [208, с. 195]. Як сцвярджае далей пісьменнік і даследчык, вобраз маці ў рамане самы абаяльны, жыццёва пераканаўчы, а лінія паводзін гераіні драматычная, псіхалагічна апраўданая. Думаецца, гэты вобраз не толькі ўваходзіць у мікраасяроддзе рамана, у значнай меры раскрывае духоўны свет галоўнага героя, але і выяўляе матывацыю яго ўчынкаў, выступае выключна значным для аўтарскай ідэі. Упершыню ў беларускай літаратуры паказаны не толькі гераічны характар, трагізм і веліч барацьбы, калі зыходзіць толькі з гэтых мастацкіх характарыстак, твор нельга было б адносіць да ваеннай прозы. Пісьменнікам найперш даследуюцца першапрычыны, маральна-этычныя вытокі, што падштурхнулі да складанай і небяспечнай справы Толеву маці – Ганну Міхайлаўну Корзун, для якой найпершым быў клопат пра сям’ю. Больш таго, гераіня, якую нельга назваць прафесійнай падпольшчыцай, «навязвае ворагам сваю стратэгію. Яна ведае, колькі выпадковасцей чакае яе, і з усяе сілы намагаецца трымаць у руках пачаткі і канцы ўсяго, што адбываецца, улічыць свае магчымасці і вераломства немцаў, дурноту паліцыяў і выкшталцаваную хітрасць Казіка Жыгоцкага, які прыкідваецца сваім, днюе і начуе ў доме Корзунаў, спалучыць усё і ўсіх у сваім розуме» [279, с. 276].

Алесь Адамовіч выразна акрэслівае раманную сітуацыю, супрацьпастаўляе героя і антыгероя. Апошнім выступае не толькі Казік Жыгоцкі, намеры і памкненні якога адцяняюць учынкі Корзунаў, кантрастуюць з той шчырасцю і адданасцю справе, якой жыве Толя і яго маці. Не меней удалы і важны ў ідэйна-мастацкіх адносінах вобраз Мохара, пра гэтага персанажа трапна зазначалася, што «Мохар не ўмее і не хоча зразумець асобу чалавека, а таму і не паважае яе. <...> Мохар расстрэльвае Бакеншчыкава, даведаўшыся, што той некалі быў аб’яўлены “ворагам народа”, не прымаючы пад увагу яго баявыя заслугі ў партызанах. Мохар не хоча

асэнсоўваць гэты нечаканы для яго лёс чалавека, бо гэты лёс не ўкладваецца ў ягоны надзвычай спрошчаны расклад людскіх паводзін. І аб'ектыўна Мохар становіцца ворагам той справы, за якую змагаўся народ» [120, с. 41].

Маральнае сталенне галоўнага героя патрабуе развянчання рамантычнага вобраза партызана, Толя прыходзіць да важнай высновы пра тое, што партызаны – гэта звычайныя людзі, а галоўныя чалавечыя якасці ва ўмовах партызанскай вайны – падзяліць небяспеку з тым, хто побач, не пакінуць у бядзе. Мохар становіцца маральна-этычным апанентам Ганны Міхайлаўны, бо не вытрымлівае галоўнай праверкі, абавязковай для кожнага партызана: у момант небяспекі кідае іншага, які аказаўся Толя, а пасля патрабуе для яго расстрэлу. Невыпадкова, што гэта чалавек, які прагне ўлады над іншымі, які нагадвае камандзірам, што не з'яўляецца іх падначаленым, што іх саміх трэба праверыць.

Нельга не пагадзіцца з тым, што паміж такімі героямі, як Міця Птах і Толя Корзун, шмат агульнага. Пісьменнікі стварылі пераканаўчыя, шмат у чым аўтабіяграфічныя, партрэты маладых людзей, адлюстравалі працэс іх духоўнага росту ў надзвычайных ваенных умовах. І. Навуменка напрыканцы раманавай серыі паказвае свайго героя духоўна сталым, які здолеў вытрываць няпросты шлях да сваёй даросласці, стаць у нейкай меры роўным героям сярэдняга веку. У сваю чаргу А. Адамовіч напрыканцы дылогіі паказвае Толю, які нечым нагадвае сябе даваеннага. Разгублены з-за таго, што не ўзялі ў войска, ён вагаецца, не ведае, што рабіць, урэшце згаджаецца ісці праз лінію фронту, найперш дзеля таго, каб вярнуцца да маці. Безумоўна, як партызан Толя змагаўся на роўных з дарослымі, але матывацыя яго апошняга ўчынку выяўляе ў ім падлетка.

Такім чынам, калі А. Асіпенка паказвае маладога героя ў шэрагу іншых персанажаў і пры гэтым не выяўляе яго ўзроставай адметнасці, то І. Навуменка і А. Адамовіч адлюстроўваюць ваенную рэчаіснасць праз яе ўспрыманне маладой асобай, аўтары таксама звярнуліся да суб'ектыўнага пісьма, выявілі ўласныя адносіны да мінулага з адлегласці часу. Вопыт Алеся Адамовіча, Івана Навуменкі паказаў, што аднагеройны раман патрабуе акрэсленай раманавай сітуацыі, выразна выяўленага канфлікту, што асабліва паслядоўна адлюстравана ў дылогіі «Партызаны». У цэлым мастацкія слова ілюструюць наватарскую эстэтычную тэндэнцыю да пашырэння тэматыкі, ускладнення праблематыкі, раскрываюць ваенную тэму ў маральна-этычных каардынатах, што ўжо не адпавядае традыцыйнаму азначэнню ваеннага рамана. Пісьменнікі актыўна прыўносілі ў літаратуру мастацкі псіхалагізм, які выступае дамінантным эстэтычным прынцыпам у аднагеройным лірычным рамане, выдатны прыклад якога прадстаўлены ў творчасці Янкі Брыля.

Як характарызуе літаратурную атмасферу падчас напісання твора Янкі Брыля «Птушкі і гнёзды» У. А. Калеснік, тады заходнебеларуская і нават ваенная тэма паступова гублялі сваю ідэалагічную актуальнасць. Працэс «адрэжэння ленінскіх норм і традыцый на літаратурнай арэне пачаўся з развенчвання тэорыі бесканфліктнасці, потым – ілюстрацыйнасці, а ўрэшце на месцы абсмейных панацэяў вылез новы атожылак – фетыш сучаснасці» [132, с. 197]. Літаратурная сітуацыя ўскладнялася шматлікімі дыскусіямі, у прыватнасці, прыхільнікаў «лірычнай» прозы з так званымі «традыцыяналістамі». Як слушна акрэсліваў сутнасць дыскусіі П. К. Дзюбайла, «прыхільнікі “лірычнай” прозы часам забываюцца, што размова ідзе аб элементах лірычнага ў праявістым творы, па сутнасці аб новых суадносінах, новым сінтэзе эпічнага, лірычнага і драматычнага (творы О. Бергольц, К. Паустоўскага, У. Салаухіна, Ю. Смуула, Я. Брыля і некаторых

іншых празаікаў). Самае ж важнае – даследаваць, чым выклікана “лірызацыя” прозы (новая грамадская і творчая атмасфера, узмацненне актыўнасці асобы пісьменніка і героя, іх паглыбленае адчуванне рэчаіснасці і г. д.), у чым яе мастацкая спецыфіка (своеасаблівы характар рытмікі, згушчэнне вобразнага сэнсу, незвычайная канцэнтрацыя паэтычнага зместу і суб’ектыўнага настрою і г. д.), наколькі гэты працэс з’яўляецца плённым» [104, с. 81].

У рэчышчы лірычнай прозы паступова вылучаецца так званы «суб’ектыўны» раман, які раскрывае не столькі падзейны сюжэтны рух, колькі псіхалагічнае напаўненне вобразаў. Як справядліва зазначае А. П. Матрунёнак, у беларускай літаратуры і ў 30-я гады, і ў пасляваеннае дзесяцігоддзе было мала твораў, якія б даследавалі псіхалогію характараў праз рэфлексію і самааналіз [195]. Такого тыпу раман, працягвае даследчык, толькі ў 60-х гадах зноў афармляецца ў самастойную плынь, ля вытокаў якой – апавесці Янкі Брыля, што знайшлі свой працяг і лагічнае завяршэнне ў рамане «Птушкі і гнёзды» (1964). Пра лірычную прозу і прыроду таленту слухна разважае В. Б. Нікіфарова. Так, даследчыца аргументавана даводзіць, што «лірычны талент» пісьменніка перш за ўсё выяўляе сябе ў адпаведным ладзе мыслення – у лірычнай канцэпцыі чалавека і свету, якая раўнапраўная з эпічнай і не павінна ёй іерархічна падпарадкоўвацца. Лірычная канцэпцыя прадвызначае спецыфіку інтэрпрэтацыі рэчаіснасці ў творы і ўплывае не толькі на стыль, але і на жанр [215].

Гэты твор пісьменніка некаторыя даследчыкі называюць кнігай, ідучы ўслед за аўтарскім азначэннем «кніга адной маладосці», некаторыя называюць раманам, але з пэўнымі ўмоўнасцямі: аўтарскі вымысел абмежаваны, «апавяданне ідзе па гатоваму рэчышчу, таму і “раманічнасць” яго слабая» [119, с. 110]. Як вядома, факты з біяграфіі аўтара вызначаюць асноўны напрамак мастацкага дзеяння, «але “Птушкі і гнёзды” і не дакументальны твор, таму параўноўваць яго з мемуарамі таксама нельга. Па жанру гэта нешта сярэдняе паміж мемуарамі і раманам» [119, с. 110], сцвярджае В. А. Каваленка. У айчынным літаратуразнаўстве найчасцей «Птушкі і гнёзды» разглядаюць як раман, у прыватнасці, антыфашысцкі, які «змясціў у сабе да таго часу невядомы ні беларускай, ні савецкай літаратуры ўвогуле жыццёва-гістарычны матэрыял – фашызм і немцы да нападу на Савецкі Саюз, жыццё фашысцкай Германіі 1939–1941 гадоў, убачанае вачыма маладога палоннага-беларуса і асэнсаванае праз шмат год сталым савецкім пісьменнікам. Менш пісалі пра “Птушкі і гнёзды” як раман выпрабаванняў і выхавання» [133, с. 223–224], даводзіць Ю. М. Канэ і аналізуе твор менавіта як такую жанравую разнавіднасць, прасочваючы рух ад маленства да даросласці галоўнага героя, ад самаадчування да самасвядомасці чалавека-грамадзяніна. Адназначнае жанравае вызначэнне ўскладняе і тое, што для напісання твора аўтарам былі выкарыстаны апавесці 1942–1944 гадоў «Сонца праз хмары», «Жывое і гніль».

Такім чынам, нельга не пагадзіцца, што «Птушкі і гнёзды» – гэта «рэч шматпланавая, багатая на падзеі і на змену месца падзей, яна ўбірае ў сябе і рэтраспекцыю, і ўстаўныя эпізоды, але яе дзеянне, ды і твор увогуле, вельмі мэтанакіраваныя» [133, с. 227], пры гэтым лірычнае самавыяўленне характару застаецца эстэтычна дамінантным, паколькі жыццёвы і духоўны вопыт героя надзвычай блізкі аўтару. Як слухна сцвярджае П. К. Дзюбайла, майстру слова «няцяжка пераўвасабляцца, час ад часу станавіцца на месца свайго героя або рабіць яго сваім павераным у ацэнцы іншых герояў, падзей, у выказванні сваіх поглядаў на сутнасць жыцця, гістарычнага працэсу» [104, с. 86]. Вышэйсказанае

дазваляе вызначыць «Птушкі і гнёзды» як аднагеройны лірычны раман, што адметны ў шэрагу шматгеройных мастацкіх палотнаў, арыентаваных на эпічнае адлюстраванне рэчаіснасці, якія і з'яўляліся агульнапрынятым эстэтычным узорам рамана таго часу.

Як справядліва пагаджаюцца даследчыкі літаратуры, у рамане Брыля не ўзнікае праблемы выбару галоўнага героя, паколькі пісьменнік «грунтоўна і ўсебакова распрацоўвае толькі характар Руневіча. Усе астатнія героі: бацька, маці, браты, сястра, камуніст Крушына, камсамалец Мазалёк, батрак Бутрым і мноства іншых сяброў, знаёмых, таварышаў па палону, землякоў, не кажучы пра шматлікіх вахманаў, баўраў, нямецкіх рабочых, з якімі Руневіч сутыкаецца ў час палону, уцёкаў на радзіму і свайго партызанства, – гэта персанажы другога і трэцяга планаў» [195, с. 104]. Нельга аспрэчыць і таго, што галоўны герой знаходзіцца не толькі ў цэнтры сюжэта, але і ў цэнтры мастацкага свету твора, праз яго раскрываюцца асноўныя канфлікты, выяўляецца праблематыка рамана [133].

Як вядома, твор у цэлым быў прыхільна сустрэты крытыкай, але многія даследчыкі ацэньвалі мастацкія вартасці рамана, зыходзячы з патрабаванняў эстэтыкі і паэтыкі твора, які скіраваны на эпічнае адлюстраванне рэчаіснасці. Так, у прыватнасці, Уладзімір Карпаў зазначае: «Наўрад ці каго не задаволіць там большасць сагрэтых сэрцам і па-майстэрску выпісаных эпізодаў, калі браць іх самі па сабе. Асабліва тых, дзе Я. Брыль проста і хораща расказвае пра свайго героя і навакольнае. Гэтыя эпізоды яркія, з падтэкстам, поўныя на тую хвіліну шчырага жадання сказаць сваю праўду аб перажытым і бачаным. А агульная карціна? А гістарычная канцэпцыя рамана? А логіка і выбар падзей? А месца героя ў іх? А суадносіны паміж галоўным і другародным? Не, там дзе пачынаюцца найбольш важныя для раманіста праблемы, вопыт навеліста мала памог Брылю» [144, с. 157–158]. Не задавальняе крытыка і ўвасобленая пісьменнікам гістарычная канцэпцыя, якая падаецца занадта суб'ектыўнай і ў паказе вытокаў фашызму, супраціўлення ваеннапалонных, і ў адлюстраванні партызанскай барацьбы.

Да ацэнкі лірычнага рамана, першага ў пасляваеннай беларускай літаратуры, у якой пэўны час не працягвалася чорнаўская традыцыя псіхалагічнага раскрыцця героя, падыходзілі з пазіцыі шматгеройнага твора. Напрыклад, У. М. Юрэвіч зазначае, што «залішняя замілаванасць аўтара сваім героем, якую даволі часта адчуваеш на старонках рамана, ставіць у няроўнае становішча па яскравасці адлюстравання іншыя персанажы, у прыватнасці тыя, з кім Алесь сябруе, хто з ім жыве побач» [303, с. 58]. Крытык называе Я. Брыля пісьменнікам ярка выяўленага лірычнага складу і папракае, што залішняя ўвага да маральнага абгрунтавання кожнага кроку героя не заўсёды натуральна спалучаецца з жыццёва праўдзівым адлюстраваннем яго ўчынкаў.

Высока ацэньваючы паглыблены псіхалагізм рамана, А. П. Матрунёнак, тым не менш, звяртае ўвагу, што пісьменнік далёка не паслядоўны ў выяўленні «патоку свядомасці», уласцівага «суб'ектыўнай» прозе. У прыватнасці, унутраны маналог галоўнага героя найчасцей пазбаўлены асацыятыўнага руху думак, фрагментарнасці, лагічнай непаслядоўнасці і г. д., а вызначаецца, наадварот, лагічнасцю, паслядоўнасцю, выразнасцю. Слушна вытлумачвае гэты дыскусійны момант У. А. Калеснік, які сцвярджае, што «Я. Брыль адчуваў сябе пасланцом ідэі – такое звычайна бывае з мастакамі народнага адраджэння – і займаў пазіцыю падзвіжніцкую, місіянерскую, асветніцкую, таму патрабаваць ад яго чыстага псіхааналітызму з вытрыманым узроўнем бражэння свядомасці – значыць патрабаваць чужога» [132, с. 207]. Станоўчы герой пісьменніка, працягвае

даследчык, – чалавек, унутранай патрэбай якога выступае размова, дыскусія, пошук ісціны, навучанне праўдзе і справядлівасці.

У айчынным літаратуразнаўстве паступова карэктавалася ацэнка галоўнага героя рамана «Птушкі і гнёзды». Першапачаткова да героя лірычнага рамана крытыкі ставіліся зыходзячы з нормаў рамана падзейнага, у выніку чаго і аўтара, і яго героя папракалі ў бяздзейнасці, імкнуліся апраўдаць тым, што Алесь Руневіч вяртаецца на Радзіму менавіта дзеля барацьбы і змагання. У сучасным літаратуразнаўстве справядліва звяртаецца ўвага на паглыблены філасофскі змест твора, характар галоўнага героя разглядаецца як адметны нацыянальны тып: «Ды і сам Руневіч вылучаецца сярод іншых высакародствам і самастойнасцю, непрымманнем усяго, што прыніжае чалавечую годнасць» [279, с. 264]. Падкрэсліваецца, што прыроджанае пачуццё гумару высвечвае ў ім самае чалавечнае, светлае, прыгожае. Трэба сказаць, што дадзеная характарыстыка арганічна вынікае з жанравай спецыфікі лірычнага рамана.

Не будзе перабольшваннем сцвярджаць, што ў творы «Птушкі і гнёзды» адмысловая раманная сітуацыя. Безумоўна, значная ўвага аўтара аддадзена галоўнаму герою, раскрываецца яго ўнутраны свет, прасочваецца асобны рост, варта зазначыць, што пісьменнік, увасабляючы характар, не адмаўляецца і ад тыпізацыі. Разам з тым увагу аўтара прыцягвае і шырокае грамадскае асяроддзе, грамадская атмасфера таго часу, якая падаецца праз успрыманне Алеся Руневіча, і з-за гэтага не губляе, а ўзмацняе сваю мастацкую значнасць. Як паведамляе пісьменнік напачатку, «ідэі нацыскай звышчалавечнасці ўбіваліся ва ўсе мазгі да металічнай нудоты настойліва. І вынікі былі» [41, с. 85], што здараецца неўзабаве пасля падпісання трагічнага для Францыі перамір'я. Мастацкая ўвага пісьменніка пераносіцца на вобраз Курта, які выразна кантрастуе з галоўным героем. Думаецца, паказальным выступае эпізод, калі «цыбаты, даволі-такі сімпатычны з твару» Курт гаворыць Алексу, што хоча навучыцца стрыгчы і таму абстрыжэ яго, бо «ты ж гефангенэр, табе гэта ўсё роўна». Так, «дух часу загаварыў у Курце больш энергічна», калі ён як мог сурова загадаў палоннаму пачысціць боты. Тады «на Курце былі ўжо не тэніска і нармальныя штаны, а форма гітлерюгенда. Не поўная, праўда, без шапкі і ботаў, але ж галоўным – са свастыкай на павязцы» [41, с. 86].

Невыпадкова Руневіч успамінае афіцэра-эсэсаўца на турэмным двары, які быў мала старэйшы за Курта, і задае сам сабе рытарычнае пытанне, якое гучыць маральным прысудам: ці тузаў бы Курт палоннага за акрываўлены бінт, ці толькі б яшчэ смяўся. Эпізод сэнсава паглыбляецца са з'яўленнем «поўнай, мілавіднай мутэр», якая не можа зразумець, чаму Алекс не паслухаў Курта. Асабліва пачварным бачыцца ўплыў фашысцкай ідэалогіі на Оскара і Крыстэль, хоць знаходзіць паразуменне з дзецьмі «ўсё-такі было лягчэй». Выяўляе грамадскую атмасферу першы эпізод з «Гнёздаў за дымам», у якім не прымае ўдзел галоўны герой, але сэнсава паказальна раскрыты вобразы Ота і Анны Шмітке. Іх дачку Марыхен забралі з бацькоўскага дому на працу, і гэта абурала Ота: «Спачатку Вальтара забралі, цяпер мяне. Марыхен так добра памагала табе. Ды гэта, бачыш, нічога, <...> бо я – не нацы, і дзяўчынка мая – не!..» [41, с. 165]. Пісьменнік паказвае індывідуальныя характары, якія не пазбаўлены тыповых рыс прадстаўнікоў розных сацыяльных груп таго часу.

Такім чынам, Янка Брыль стварыў аднагеройны раман з узмоцненым лірычным пачаткам, які кантраставаў з характэрнымі для таго літаратурнага перыяду падзейнымі шматгеройнымі раманами, выяўляў непаўторнасць аўтарскай манеры. Пісьменнік увасобіў унікальны характар галоўнага героя, пры



гэтым не адмовіўся ад асэнсавання грамадскай атмасферы часу, звярнуўся да мастацкай рэпрэзентацыі яе паказальных рысаў. Адметнасць рамана «Птушкі і гнёзды» заключаецца ў сінтэзе мастацкага біяграфізму і мастацкага псіхалагізму, паказальнага для развіцця беларускай лірычнай прозы.

Раманы «Вогненны азімут» Алеся Асіпенкі, «Вецер у соснах», «Сорак трэці» Івана Навуменкі шматгеройныя, у іх найперш адлюстроўваюцца ваенныя падзеі, раманы «Сасна пры дарозе» Івана Навуменкі, «Вайна пад стрэхамі», «Сыны ідуць у бой» Алеся Адамовіча ўжо варта акрэсліць як аднагеройныя, скіраваныя на паказ індывідуальнага бачання рэчаіснасці, псіхалагічнае раскрыццё асобы. Раманная сітуацыя шматгеройнага або аднагеройнага мастацкага палатна абумоўлівае спецыфічную суб'ектную будову: у аднагеройным рамানে за асобай галоўнага героя выступае аўтар, у шматгеройным рамানে аўтар аддалены ад сваіх персанажаў некаторай дыстанцыяй. У аднагеройным рамানে, які прадстаўлены ў творчасці Івана Навуменкі, Алеся Адамовіча, Янкі Брыля, раскрываецца складаны працэс духоўнага развіцця асобы, яе сталення і выхавання, а праз гэта выяўляецца філасофскае разуменне чалавека і свету. Вопыт стварэння аднагеройнага рамана ў беларускай літаратуры спрыяў замацаванню новага эстэтычнага ўзору, які аказаўся плённым у айчынай раманістыцы.

## 2.2 «ВЫТВОРЧЫ» РАМАН У ПРАЦЭСАХ УНУТРЫЖАНРАВАЙ ТРАНСФАРМАЦЫІ

У савецкай літаратуры пасляваеннага часу «вытворчы» раман выступае запатрабаванай мастацкай формай адлюстравання рэчаіснасці. Як сцвярджаюць шматлікія даследчыкі і літаратурныя крытыкі, у цэнтры пісьменніцкай увагі знаходзіцца народ-пераможца, які адраджае разбураную вайной краіну, вяртаецца да мірнага ладу. Так, «гістарычная перамога над ворагам была адначасова і велічным сцвярджаннем сілы жыцця, яго непераможнасці. І паколькі ліхалецце скончылася, здавалася, што ўсе цяжкасці і нягоды ўжо засталіся ў мінулым. Усепаглынальны аптымістычны пафас першых пасляваенных твораў быў натуральны» [34, с. 249]. Разам з тым выказваліся паасобныя меркаванні, што мірная рэчаіснасць не дае дастаткова матэрыялу мастаку слова для таго, каб разгарнуць характар свайго героя ў барацьбе: «І не выпадкова лепшыя творы савецкай літаратуры пабудаваны на вобразах герояў – удзельнікаў войнаў [грамадзянскай і Вялікай Айчынай. – Г. Н.]. Гэта самыя моцныя і рамантычныя вобразы. Вайна скончылася перамогай. Краіна звярнулася да мірнай, стваральнай працы. Пісьменнікі знаходзяцца ў складаных пошуках канфлікту для сваіх герояў, аб'ектаў для іх барацьбы, неабходных для раскрыцця героя ў руху» [83, с. 182]. Статычнасць характараў, адлюстраванне фактаў, а не псіхалагічнага працэсу ацэньваецца тэарэтыкамі метаду сацрэалізму як недахоп літаратурнага твора. Пры гэтым сцвярджаецца, што асноўны канфлікт – гэта ўнутраная барацьба асобы, а паказ барацьбы «розных пачаткаў і пераможнае завяршэнне працэсу» [83, с. 182] разумелася як асноўная задача савецкай літаратуры таго часу. Тыповым для літаратуры сацыялістычнага рэалізму выступаў і спрошчаны канфлікт паміж найлепшым і проста станаўчым героем, перадавым і адсталым, што ўвасабляецца ў «вытворчым» рамানে, дзе традыцыйна раскрываецца або вясковая тэма, або тэма гарадскога будаўніцтва.

Паводле азначэння Л. Я. Гінзбург, персанаж выконвае сацыяльную ролю, а ў плане псіхалагічным выступае тыпам або характарам, хоць паміж імі складана правесці акрэсленую мяжу менавіта ў тэксце раманнага жанру [67]. Сюжэт літаратурнага твора рухаецца ў часе, што вядзе да супярэчлівасцяў і канфлікту.

На любых стадыях развіцця «літаратурны герой, вырашаючы свае задачы, уступае ў супярэчлівыя адносіны з прадметным светам, грамадскім асяроддзем, з іншым чалавекам, са звышнатуральнымі сіламі, з самім сабой» [67, с. 104], што ў параўнанні з іншымі мастацкімі формамі найперш уласціва паэтыцы рамана. У творах гэтага жанру раскрываецца разгалінаваная сістэма персанажаў, кожны з якіх дапамагае спазнаць духоўную сутнасць галоўнага героя, непаўторнага ў сваёй індывідуальнасці. Разам з тым як сцвярджае даследчык мастацкага метаду сацрэалізму Яўген Дабрэнка, тыповай з’явай «вытворчага» рамана з’яўляюцца «не прапісаныя» фонавыя персанажы, «поўная ж нематываванае паводзін цэнтральных герояў гаворыць аб тым, што яны ў значнай ступені функцыянальныя і другасныя ў адносінах да галоўнага – да сістэмы, у якой функцыянуюць (завод, цэх, інстытут, палявы стан, ферма)» [108, с. 316]. Письменнікі 50-х гадоў XX стагоддзя не маглі адмовіцца ад такой ідэалагічнай задачы, як функцыянальнасць героя, аднак пры гэтым выяўлялі «імкненне ачалавечыць яго, азарыць, напоўніць святлом, радасцю, бадзёрасцю, аптымізмам. Гэта ўстаноўка замацавалася ў саміх назвах: “Святло над зямлёй”, “Святло над палямі”, “Святло над Ліпскам”, “Сонца Алтая”, “Зямля ў квецені”, <...> “Блакiтныя агні”, “Блакiтныя палі”, “Маладосць з намі”, <...> “Шчаслівым шляхам”» [108, с. 311–312] і шэрагу іншых твораў гэтага часу.

У прыватнасці, адлюстроўваючы вясковую рэчаіснасць, «письменнікі нярэдка ігнаравалі рэальныя, канкрэтныя ўмовы развіцця сельскай гаспадаркі. Раманы “Пад мірным небам” і “Шырокія гарызонты” А. Стаховіча, “Святло над Ліпскам” М. Паслядовіча супастаўляюцца ў гэтым сэнсе з блізкімі па жыццёвым матэрыяле і кірунку яго асэнсавання раманамі “Кавалер Залатой Зоркі”, “Святло над зямлёй” С. Бабаеўскага і “Ясны бераг” В. Пановай. Павярхоўнасць канцэпцыі рэчаіснасці выяўляецца ў гэтых творах з усёй нагляднасцю» [34, с. 252]. Тыповым прыкладам «вытворчага» рамана акрэсленага літаратурнага перыяду выступае твор Макара Паслядовіча «Святло над Ліпскам» (1949–1952), дзе паказваецца аднаўленне Ліпска, адной з многіх калгасных вёсак, спаленай ворагам у ваенныя гады.

Аднаўленне калгаса з сімвалічнай назвай «Перамога» адбываецца паспяхова: «Яшчэ з таго берага рэчкі выразна і прыгожа вырысоўвалася калгасная сядзіба: доўгі новы кароўнік пабліскаў сваімі люстранымі шыбамі вокан. Высачэнныя мачты громаадводаў каля гэтага будынка, каля такіх жа прасторных канюшань і іншых грамадскіх пабудоў яшчэ больш падкрэслівалі веліч аднаўлення, тым больш, што там-сям узнімаліся над хатамі яшчэ нявыкарчаваныя абгарэлыя ліпы. Яны дзіка і недарэчна тырчэлі пачарнелымі куртатымі сукамі над свежымі гонтавым і саламянымі стрэхамі, над пабеленымі комінамі» [220, с. 10]. Пад кіраўніцтвам старшыні Дзяміда Сыча калгаснікі не толькі адбудаваў хаты, засвоілі прагрэсіўныя метады вядзення гаспадаркі, але і аднавілі калгасны сад, узвялі воданапорную вежу, пачалі займацца асушкай балот, каб павялічыць пасеў збожжа, ударнымі тэмпамі будуць электрастанцыю. У цэнтры ўвагі аўтара – зладжаная праца калектыву, паказ яе стваральнага пачатку, што ў значнай меры прадвызначае ўвядзенне значнай колькасці эпізадычных персанажаў. Лейтматывам твора выступае выказаная галоўным героем перакананая думка пра тое, што «людзі, якія з такім невымерным напружаннем змагаліся з ворагам, павінны цяпер жыць яшчэ лепш, чым да вайны. Для гэтага трэба працаваць настойліва, выкарыстоўваючы для стварэння каштоўнасцей кожную гадзіну, кожную хвіліну. <...> Электрычнае святло ўспыхне на малочнай ферме, на канюшні, у кожнай хаце. Дармовую энергію ракі ён [Дзямід Сыч. – Г. Н.] накіруе па медзяных жылах правадоў у электраматоры, якія будуць малаціць, пілаваць

дошкі, рэзаць сечку...» [220, с. 52–53]. Электрычнае святло, якое павінна ўспыхнуць над Ліпскам, дзеля чаго і старшыня, і калгаснікі прыкладаюць выключныя намаганні, выступае сэнсзнакавым вобразам, што раскрываецца на ідэйна-мастацкім узроўні твора.

У рамане ідэалізуецца асоба галоўнага героя – былога партызанскага камандзіра, а цяпер старшыні ўзорнага калгаса Дзяміда Сыча, рашучага, ініцыятыўнага, смелага чалавека, які і ў мірны час не адмовіўся ад вайсковай дысцыпліны. Ён дбайны гаспадар, унікае ў кожную калгасную справу, яго паважаюць людзі і па даўнейшай звычцы называюць камандзірам. Аўтар супастаўляе гэты вобраз з вобразам Віктара Зялёнкі, старшыні калгаса «Маяк», у якім пакуль што не дасягнуты жаданы ўзровень сельскагаспадарчай вытворчасці. Так, Зялёнка ніколі не павышае голасу на людзей, умее дамаўляцца і пераконваць, тады як Сыч строгі, патрабавальны, а часам і няўважлівы, гаворыць заўжды толькі тое, што думае. Зрэшты, адзіны, хто не прымае вайсковай строгасці, гэта нядбайны калгаснік Дарафей Песенька, заўзяты аматар пісаць скаргі, якога аднавяскоўцы слухна лічаць гультаём. Аднак канфлікту паміж Дзямідам і Дарафеем не адбываецца, паколькі вобраз Песенькі маральна зніжаны. Не развіваецца канфлікт і паміж Дзямідам і Віктарам, хоць Зялёнка крытыкуе на сходзе свайго калегу за яго нежаданне раіцца з людзьмі, залішнюю адарванасць ад калектыву. Крытычнае стаўленне да старшыні калгаса «Перамога» не перашкаджае Зялёнку выкарыстоўваць яго гаспадарчую практыкаванасць: як казалі чуткі, старшыня калгаса «Маяк», выбіраючы найлепшы час для сяўбы або ворыва, пільна сочыць за тым, калі пачнецца гэтая праца ў Дзяміда Сыча. Аўтар паказвае галоўнага героя з выразна акрэсленымі жыццёвымі прынцыпамі. Дзямід не прымае чалавечых хіб і памылак, але ў той жа час ён з разуменнем ставіцца да крытыкі ў свой адрас, якая выказваецца найперш у форме сяброўскіх парад, прыслухваецца да іх, у чым бачыцца некаторая псіхалагічная супярэчлівасць вобраза. Характар галоўнага героя пазбаўлены дынамічнага развіцця: Дзямід паспяхова выпраўляе свой не надта каб значны недахоп і, як вынікае з сюжэта рамана, будзе надалей не толькі найлепшым кіраўніком, але і хутка знойдзе асабістае шчасце.

Нельга адмаўляць, што «ў вобразе Дзяміда Сыча ўлоўліваецца аўтарскае імкненне (хоць цалкам і не рэалізаванае) да пераадолення схематызму і бесканфліктнасці ў адлюстраванні галоўнага героя. З большай сілай гэта супрацьдзеянне штампу адчуваецца ў вобразе Лескаўца (“У добры час” І. Шамякіна). Можна спрачацца наконт мастацкай завершанасці вобраза, але знамянальнай была сама аўтарская тэндэнцыя паказаць характар складаны, супярэчлівы, у працэсе развіцця і духоўнага ўзмужнення» [34, с. 254]. Такім чынам, М. Паслядовіч раскрывае сацыяльна-маральны тып савецкага чалавека-кіраўніка, які найперш знаходзіць шчасце ў грамадскай працы. Дзямід Сыч, які прайшоў загартоўку ў гады ваеннага ліхалецця, страціў жонку і сына, дбае не пра сябе, а пра іншых людзей. Клапоціцца, каб прыдбаць тэхніку для калгаса, радуецца, калі ў МТС прыходзяць два новыя камбайны, якія заменяць чатырыста руплівых жней, разумее, што электраэнергія патрэбна не адной «Перамозе», але і іншым калгасам. Побач з галоўным героем у мікраасяроддзі рамана знаходзяцца такія персанажы, як Генька Собаль, малады калгаснік, для якога Дзямід з’яўляецца ідэалам чалавека, Міхаль Навіцкі, брыгадзір першай брыгады, які падтрымлівае старшыню, спрыяе пераўтварэнням дзеля новага ладу жыцця. Напрыклад, Алена Собаль, лепшая жняя ў калгасе, на сходзе, дзе вырашаецца пытанне пра заробкі за працадні, гаворыць, што згодная атрымліваць меней дзеля таго, каб адбывалася механізацыя, паколькі да камунізму «я не хачу пяшочкам, а хачу – на машыне» [220, с. 307]. Добра разумее

перажыванні Дзяміда, хвалюецца за яго Марына Рагавая, аграном і клапатлівая працаўніца, якая паступова прыходзіць да думкі, што яны духоўна блізкія. Названыя персанажы не столькі раскрываюць індывідуальнасць галоўнага героя, колькі выконваюць функцыю фонавых вобразаў.

Як вядома, у прозе другой паловы 1950-х гадоў актуалізуецца маральна-этычная праблематыка, пісьменнікі паступова звяртаюцца да асэнсавання гуманістычных каштоўнасцяў, узмацняецца эстэтычная тэндэнцыя да псіхалагічнага заглыблення вобраза, што ўплывае ў тым ліку і на паэтыку «вытворчага» рамана. Як слухна сцвярджае Т. Бельская, беларускай літаратуры «неабходна было яшчэ ўзняцца да новага вобразна-мастацкага погляду, які аб'ядноўваў бы ў сабе магутны размах гістарычных спраў савецкага чалавека са шматграннасцю яго асобы, шырынёй і рознабаковасцю поглядаў, багаццем духоўных інтарэсаў і асабістых перажыванняў» [36, с. 377]. Аб рамане Івана Шамякіна «У добры час» (1949–1954) даследчыца справядліва зазначае, што заглыбленне аўтара ў прыватна-інтымны свет герояў, у маральна-этычныя праблемы было даволі смелым крокам у літаратуры таго часу.

Несумненна, пісьменнік аддае шмат увагі паказу ідэальнага героя – Васіля Лазавенкі, старшыні ўзорнага калгаса «Воля», які шмат у чым нагадвае Дзяміда Сыча з рамана М. Паслядовіча. Так, Васіль мае вартую ваенную біяграфію: ён стаў камандзірам роты, некалькі разоў быў паранены і ўзнагароджаны, а вярнуўшыся дадому, стварыў перадавы калгас, зрабіўся шановаўным чалавекам. Пры гэтым Васіль сутыкаецца амаль з тымі ж праблемамі, што і Дзямід. Як гаворыць Лазавенку доктар Ладынін, «ты добры гаспадар, арганізатар, цябе паважаюць. Але наш народ не любіць людзей сухіх, “начальнікаў”. Не-е! Ты, пэўна, заўважыў, што ў арміі нават талковага камандзіра, але фармаліста, сухара салдаты не любяць. Дык там армейская дысцыпліна. Любіш не любіш – загад выконвай. А калгас – установа самая дэмакратычная. Суровасцю тут не возьмеш. Пачнеш камандаваць – не ўбачыш, як вырасце сцяна паміж табой і людзьмі. Добры старшыня павінен быць выхавацелем, агітатарам» [288, с. 94]. Васіль чуйна рэагуе на добразычлівую, але справядлівую сяброўскую крытыку і паспяхова выпраўляе свой недахоп. Як і Дзямід, Васіль выступае ініцыятарам пабудовы электрастанцыі, дзеля чаго арганізуе сумесную працу трох калгасаў.

Паказваючы Васіля Лазавенку як узор, да якога трэба імкнуцца, І. Шамякін звяртаецца да асэнсавання іншага героя – Максіма Лескаўца, які не жадае ісці да мэты простым шляхам, а вагаецца, сумняваецца, чым не адпавядае замацаванаму ў літаратуры таго часу маральна-этычнаму тыпу савецкага чалавека. Як не без падстаў сцвяджалі літаратурныя крытыкі і некаторыя даследчыкі, за лёсам Максіма Лескаўца ўгадваецца біяграфія цэлага пакалення, да якога належыў і сам пісьменнік, і, думаецца, гэта ўскладняе мастацкае раскрыццё асобы. Пра ваенную біяграфію Максіма аўтар гаворыць словамі Васіля, які шчыра прызнаецца, што яго сябра лёгка ваяваў. Аднавяскоўцы ўспрымаюць Максіма найперш як сына Антона Лескаўца, іх былога старшыні, а пасля партызана, які гераічна загінуў. Мастак слова наўмысна не апраўдвае чытацкіх чаканняў, што Максім зробіцца падобным на Васіля і будзе вартым памяці бацькі. Пісьменнік стварае ўмовы для канфлікту паміж героямі: Максім неўзабаве пасля вяртання дадому становіцца старшынёй не самага паспяховага калгаса «Партызан» і выяўляе некаторую амбіцыйнасць, намагаючыся, каб яго калгас стаў не горшы за «Волю». Спартыўнага за вытворчасць паміж Васілём і Максімам пераходзіць на ўзровень асабістых адносін, асабліва калі становіцца вядома, што Васіль закаханы ў Машу Кацубу, нявесту Максіма, якая чакала яго шэсць гадоў.

Адчуваецца разгубленасць Максіма, яго няўпэўненасць у новым мірным жыцці, і ён заняты не столькі працай, колькі пошукамі свайго месца. За час адсутнасці яго пачуцці да Машы змяніліся, але, на жаль, ён не можа шчыра прызнацца ў гэтым, як і працягваць адносіны. Калі Васіль выпадкова праводзіць Машу, і пасля сустрэчае Максіма, то адчувае сябе вінаватым, «а “пакрыўджаны”, “абражаны” Максім у гэты момант ішоў і насвітваў вясёлы матыў. Уся яго лаянка, абурэнне былі нічым іншым, як кароткай успышкай і нават крыху пазёрствам. Праўда, у грудзях варушылася лянівая рэўнасць, закранутае самалюбства. Але зверху над усім гэтым былі прыемныя ўспаміны аб вечары, які ён правёў у доктара» [288, с. 102]. Лескавец не заўважае, як збліжаюцца Васіль і Маша, у якіх найперш шмат агульных грамадскіх інтарэсаў, папракае іх, што размаўляюць як па канспекце. У выніку ідэалізаваныя героі здабываюць асабістае шчасце. Пра гэта Максім даведваецца ад брата, які гаворыць, што, калі ад чалавека адварочваецца дзяўчына, якая шэсць гадоў чакала яго, то гэта ганьба. Галоўны герой шкадуе сябе, балюча перажывае не столькі тое, што Васіль і Маша пажаніліся, колькі братаў папрок: «Няўжо ён менш, чым другія, чым Лазавенка, жадае, каб калгас зрабіўся багатым, моцным, каб шчаслівей пачалі жыць людзі ў ім? Якія ружовыя былі яго думкі ў той час, калі яго выбралі за старшыню, і ён сам згадзіўся на гэтую пасаду! Згадзіўся таму, што хацеў даказаць, што і ён не горшы за Лазавенку, што і ён можа зрабіць у сваім калгасе тое, што зрабіў Лазавенка ў “Волі”. Ён быў упэўнены, што досыць яму стаць за старшыню, як адразу калгас не толькі дагоніць, а можа, нават і перагоніць “Волю”. З гэтай упэўненасцю ён узяўся за работу. І хіба ён дрэнна працаваў увесь гэты час?» [288, с. 265].

Падобны да Віктара Зялёнкі з рамана М. Паслядовіча былы старшыня калгаса Шаройка, які паказаны не з лепшага боку. З дапамогай гэтага вобраза пісьменнік імкнецца асэнсаваць сацыяльны тып прыстасаванца, які часам робіцца і шкоднікам. Калі Зялёнку, які не адпавядаў сваёй пасаде, адправілі на вучобу, дзе адбудзецца і маральнае перавыхаванне героя, то Шаройка застаецца ранейшым. Ён дбае пра ўласную гаспадарку болей, чым пра калгасную, стаўшы простым калгаснікам, лянуецца выходзіць на працу, дае хабар за неспраўдную даведку пра стан здароўя, імкнецца паўплываць на новага старшыню праз не самыя лепшыя парады. Выпадкова забіўшы калгасную гуску, Шаройка імкнецца схаваць гэты факт, але ўсё роўна выкрыты калгаснікамі.

У рамане шмат не дастаткова раскрытых фонавых персанажаў, напрыклад, «Ігнат Ладынін усюды паспявае, і якраз у той момант, калі ён патрэбен, з усім спраўляецца, усё бачыць і разумее. <...> Сам жа Ладынін цалкам пераключыўся на кіраўніцтва калгаснымі справамі, і, ствараецца такое ўражанне, цалкам забыўся на сваю асноўную прафесію доктара» [36, с. 390]. З іншага боку, эпізядычны вобраз Ліды Ладынінай раскрыты дастаткова пераканаўча: вясёлая і жыццярадасная дзяўчына, якой яе ведаюць у Дабрадзееўцы, памятае пра сваё першае каханне – Сяргея, які ад раны памёр у шпіталі, таму не можа ісці насустрач новым пачуццям. У гэтым выявілася пісьменніцкае разуменне складанасці чалавечых узаемаадносін, трагедыі мінулай вайны, якая пакінула свой след і такім, як Ліда, хоць тая і знаходзілася ва эвакуацыі.

Такім чынам, блізкасць тыповых герояў і абставін, у якіх дзейнічаюць персанажы І. Шамякіна і М. Паслядовіча, найперш прадвызначаецца адзінствам ідэйна-эстэтычных імкненняў пісьменнікаў, падабенствам тых грамадскіх з’яў, якія сталі прадметам адлюстравання. Мастакі слова засяроджаны на паказе працэсу сельскагаспадарчай вытворчасці, паспяховы ўдзел у якой і з’яўляецца крытэрыем ацэнкі герояў, якія выступаюць найперш сацыяльна-маральнымі

тыпамі савецкага чалавека-працаўніка. У літаратуры першай паловы 50-х гадоў вясковая проза традыцыйна прадстаўлена «вытворчым» раманам, некаторыя аўтары, у прыватнасці, І. Шамякін, імкнуцца раскрыць мастацкі псіхалагізм.

У беларускай літаратуры другой паловы 1950-х гадоў пачалі выяўляцца новыя эстэтычныя тэндэнцыі, найбольш плённыя для мастацкай публіцыстыкі і «малой» прозы. Раман, які невыпадкова называюць жанрам у значнай меры кансерватыўным, вымагаў часу для пераасэнсавання грамадскіх каштоўнасцяў, эстэтычных прынцыпаў рэцэпцыі асобы, спецыфікі паказу сацыяльна вывераных ідэй. У рэчышчы ранейшай мастацкай традыцыі створаны раманы «За годам год» (1955–1956), «Вясеннія ліўні» (1957–1960) У. Карпава, «Даль палявая» (1957–1958) Т. Хадкевіча, «Нягоды і радасці» (1958) І. Сіўцова, якія «нярэдка высока ацэньваліся толькі за важную ідэйную задуму і актуальную тэматыку. Амаль зусім не прымаўся пад увагу іх ідэйна-мастацкі ўзровень. Па сутнасці, раман П. Броўкі «Калі зліваюцца рэкі» (1956), хоць і напісаны больш шчыра, эмацыянальна, узнаўляў пераважна вонкавыя прыкметы часу» [101, с. 150]. Цяжка не пагадзіцца з тым, што «нялёгка і няпроста было раманістам выпрацоўваць новае мастацкае мысленне, новы шырокі эпічны погляд, новую канцэпцыю рэчаіснасці на шляхах збліжэння з жыццём, яго вострымі супярэчнасцямі і складанымі праблемамі» [101, с. 150].

У літаратуразнаўстве 1960-х гадоў пра твор У. Карпава «За годам год» выказвалася меркаванне, што раман выяўляе некаторыя станоўчыя якасці літаратуры: «Параўноўваючы яго з першымі пасляваеннымі творамі аб працоўным жыцці савецкіх людзей, тут можна бачыць большую праўдзівасць і глыбейшы роздум над рэчаіснасцю. Жыццё будаўнікоў Мінска, учарашніх падпольшчыкаў, партызан малюецца досыць складаным, шматгранным. Перамогі над нястачамі, над чалавечымі слабасцямі героям Карпава даюцца не лёгка і проста» [71, с. 100]. У рамане раскрываецца паўнаватарскі канфлікт паміж начальнікам архітэктурнага ўпраўлення Понтусам і галоўным архітэктарам Мінска Юркевічам, у які ўцягваюцца і іншыя героі. Калі Понтус стараецца пераважна аднаўляць старыя будынкі, не надта думае пра жыхароў горада, не адпавядае патрабаванням да савецкага чалавека і кіраўніка, то Юркевіч імкнецца працаваць не толькі дзеля сучаснасці, але і будучыні, перакананы ў неабходнасці новага будаўніцтва і выступае ўвасабленнем савецкага грамадзяніна. Варта зазначыць, што ўвага аўтара скіравана не толькі на канфлікт паміж перадавым і адсталым. Як слушна даводзіць Л. В. Алейнік, пісьменнік выдатна адлюстравалі «складанасць адаптавання чалавека ў пасляваеннай рэчаіснасці, змены ў псіхалогіі, у міжасабовых стасунках. <...> Героі, якім выпала фактычна пераасэнсоўваць рэчаіснасць, якім надзвычай няпроста захоўваць былыя адносіны, што склаліся паміж імі ў ваенны перыяд, бо новае жыццё паўсюль рабіла свае карэктывы, патрабавала зменаў і ў мысленні, і ў светаасэнсаванні» [10, с. 169].

Класічнай вытворчай праблема – узбуджэнню працы заводаў прысвечаны раман «Вясеннія ліўні», дзе, як і ў папярэднім творы, паказваецца Мінск. Працэс вытворчасці перадаецца праз успрыманне шэрагу герояў, у прыватнасці, галоўнага інжынера Сасноўскага: «На пуск шротамётнага барабана Сасноўскі ішоў з супярэчлівым пачуццём. Ён верыў і не верыў у поспех і лавіў сябе на думцы, што не вельмі жадае яго. Нават калі даваў згоду на мантаж, хацеў хутчэй за ўсё паказаць, што не з усякага вымудру нешта выходзіць. Настойвайце – прашу! Я перашкаджаць не збіраюся, бо таксама за новае. Але, майце на ўвазе, у тэхніцы – свае законы» [142, с. 36]. Цікава, што аўтар не ідэалізуе Сасноўскага, які выкарыстоўвае знаёмствы, каб дапамагчы свайму пасынку Юрку, калі той не праходзіць па конкурсу ў інстытут. І ўсё ж герой паказаны чалавекам з патрабавальным сумленнем: пасля гэтага яму цяжка размаўляць з Шарупічам,

дача якога, Лёдзя, не паступіла і пайшла працаваць на завод. Нельга не пагадзіцца, што аўтар выступае знаўцам чалавечай псіхалогіі: так, «узрушае і хвалюе процістаянне радавых працаўнікоў завода і начальніка цэха Мікіты Кашына, сутыкненне таго ж Кашына з партаргам завода Дзіміным, былым папалечнікам па падпольнай барацьбе, уражвае дасканаласць мастацкага ўвасаблення характараў маладых герояў, персаніфікацыя шматлікіх стасункаў паміж Юркам Сасноўскім, Севам Кашыным, Лёдзяй Шарупіч, Раяй Дзімінай і іншымі персанажамі» [10, с. 171]. Письменник асэнсоўвае ўчынкi Кашына-старэйшага, які ўхіляецца ад праяўлення вытворчай ініцыятывы, але, калі яе праяўляюць іншыя, выкарыстоўвае гэта. У чалавечых адносінах, напрыклад, адносінах з сынам, герой рашуча асуджаецца: «Сеўка адбіўся ад рук, і з ім цяжка было саўладаць. Дык навошта тады залішні клопат? Сын вырас. Рана ці позна пойдзе з сям'і – гэта факт. У яго свой лёс, свае дарогі. Спадзявацца на ўдзячнасць і дапамогу пад старасць усё роўна марна. Сеўка не з тых, хто помніць дабро» [142, с. 214]. Канфлікт вырашаецца раскрыццём маральнай нікчэмнасці Мікіты Кашына, што дазваляе У. Карпаву супаставіць лепшых і горшых людзей, выявіць чалавечыя адносіны па-мастацку пераканаўча. Як бачым, істотнае эстэтычнае абнаўленне «перажывае» і «вытворчы» раман, у якім мастацкая ўвага пісьменніка ўжо аддадзена не столькі працэсу вытворчасці, колькі перанесена на асобу героя.

«У аповесцях “Іллюк Чачык”, “Не па дарозе”, рамане “Чакай у далёкіх Грынях” Іван Пташнікаў паказвае жыццё вёскі сярэдзіны 1950-х гадоў, у пераломны перыяд, калі было выяўлена шмат чаго адмоўнага ва ўсіх сферах жыцця, асабліва ў сельскай гаспадарцы. Вялася рашучая барацьба з недахопамі. Таму зразумела, што канфлікты ў гэтых творах, асноўныя падзеі, сітуацыі, узаемадачыненні персанажаў схоплены ў сваіх выразных знешніх праявах і носяць у пераважнай большасці сацыяльны характар» [17, с. 495]. Тым не менш, раман «Чакай у далёкіх Грынях» (1960), які ў свой час не атрымаў ухвальных ацэнак крытыкаў, выразна раскрывае эстэтычную дынаміку, абумоўленую новымі грамадскімі запатрабаваннямі, якая ў значнай меры выявіла і шляхі эвалюцыі жанру.

У 1960-я гады ў беларускай літаратуры актыўна назапашваўся вопыт стварэння шматгеройнага рамана, які дазваляе асэнсаваць асобу як у сацыяльным, так і маральна-этычным, філасофскім кантэксте часу. У рамане «Чакай у далёкіх Грынях» аўтар раскрывае вясковую рэчаіснасць праз успрыманне студэнта Леаніда Гаўрылава, які вяртаецца дадому, піша фельетон у раённую газету на свайго аднавяскоўца, Рамана Пэрца, празванага «Раманка-пляснівы грыб». Шмат увагі аддае пісьменнік і вобразу маладой фельчаркі Галіны, паказваюцца яе рамантычныя ўзаемаадносіны з Леанідам, вясковым настаўнікам Васілём Міронавічам, перадавым трактарыстам Аркадзем. Актыўная праца ў калгасе выступае для І. Пташнікава найперш фонам, на якім адбываецца мастацкае дзеянне. Аўтар не паказвае будаўніцтва электрастанцыі, да чаго тэндэнцыйна звярталіся пісьменнікі ў ранейшы час, у прыватнасці, І. Шамякін і М. Паслядовіч, яго цікавяць няпростыя чалавечыя адносіны. Значная мастацкая ўвага аддадзена не столькі станоўчым героям – перадавым калгаснікам, колькі персанажам, якія здзяйсняюць шэраг негатыўных учынкаў і за гэта асуджаюцца аднавяскоўцамі. Разам з тым пісьменнік асэнсоўвае трагедыю, якая здарылася з былым старшынёй калгаса Андрэем Дзедзіхам, які звязаўся з несумленнымі людзьмі – Выжлятнікам і Джвучкам.

Нельга аспрэчыць таго, што Раманка, Выжлятнік, Джвучка – гэта людзі, выхаваныя калгасным ладам жыцця, і тым не менш яны звыкліся да крадзяжу. Так, Раман закошвае той лог, які збіраюцца дзяліць на працадні калгаснікам, яго сарамацяць, а ён не адчувае за сабой віны. Выжлятнік і Платон ноччу вязуць воз сена,

накошанага на калгасным полі, іх ловаць прадстаўнікі праўлення калгаса, і Выжлятнік збягае, пакінуўшы Платона аднаго. Як кажа пра Платона стары калгаснік Тодар, «усе, як людзі, а ён за касу – і на Доўгія ў кусты. Недзе ўсе тыя дні бегаў, калі па нараду не выходзіў. Натапырыўся, як шашок. Надзьмуўся. Нам жа зрабіў пакасець і на нас жа азверыўся... Такого штрафам не проймеш. Такого пад суд...» [231, с. 78]. Выжлятнік ужо нейкі час выгнаны з калгаса, знайшоў працу ў лясніцтве і займаецца ў лесе браканьерствам. Пісьменнік раскрывае, як адбываецца маральна-этычны канфлікт паміж Андрэем Дзедзіхам і Выжлятнікам, Джвучкам, якія паказаны не толькі як шкоднікі, але і злачынцы. Яны ўцягваюць у свае справы больш маладога Рамана, а Дзедзіха не можа нічога зрабіць, бо Выжлятнік можа раскрыць старыя справы, а ці даруюць Андрэю калгаснікі, калі даведаюцца пра ўсё, яшчэ не вядома. Тым не менш, чалавек усведамляе, што павінен вызваліцца ад гэтага ўплыву, прыняць на сябе адказнасць за свае ўчынкі і іншых прыцягнуць да адказнасці: «Помню, Платонка, пшаніцу і лён. Помню. Каго пад суд калгаснікі хацелі аддаць? Цябе з Выжлятнікам. Сам заступіўся, пашкадаваў. Пасля вы мне аддзячылі... Калгасным жа. Бачыў, сказаць толькі не мог. І людзі не зналі, як вы мне язык звязалі... Нічога, што з раёна нікога няма. Сам пайду заўтра куды трэба» [231, с. 189]. Як кажа герой, ён сам вінаваты, але і яны болей не будуць красці калгаснае, не будуць «падкопы строіць пад новага старшыню».

Складаны канфлікт вырашаецца трагедыйна, у чым бачыцца некаторая спрошчанасць: абвінаваціўшы былых хаўруснікаў, Андрэй уцякае з хаты зімовай ноччу і трапляе ў палонку, дзе і гіне, так і не здзейсніўшы свайго намеру дабіцца справядлівага пакарання. Пасля знікнення Андрэя пра Выжлятніка і Джвучку аднавяскоўцы думваюць як пра забойцаў і, хоць доказаў няма, гэта абвінавачванне маральна апраўдана. І. Пташнікаў стварае эпізядычны вобраз новага старшыні: пра гэтага чалавека вядома, што ён больш патрабавальны, узмацняе ў калгасе працоўную дысцыпліну, хоць і нядаўна змяніў на пасадзе Дзедзіху, які, адчуваючы сябе вінаватым, сам адмовіўся ад старшыніўства. Выжлятніка праганяе з працы новы ляснічы і самы зацяты шкоднік адчувае, што страціў сваё ранейшае месца пад сонцам: нечакана ён стаў баяцца пушчы, якая столькі год хавала ад людзей ягоныя рабункі, і не ведае, за што ўзяцца далей. Герой вымушаны прызнаць, што «цяпер нешта варушацца ў калгасе, забегалі на тую работу, як мурашкі па зерне. І старыя, і малыя. А чаго? Ды ім лепш відно, хай бягуць, хай напінаюцца. У іх сваё, што мне да іх? Ды і чаго гэта мне думаць пра той калгас? Знаю я, што такое калгас. Быў... Але ж тады людзі не так ішлі рабіць. А цяпер ідуць. Нешта іх, мусіць, укусіла» [231, с. 281]. Як бачым, аўтарам створаны дастаткова складаны вобраз, які кантрастуе з тыповымі станоўчымі персанажамі. І. Пташнікаў ускладняе адлюстраванне сацыяльна-маральнага тыпу шкодніка, прыўносіць індывідуальна-псіхалагічныя рысы. Аўтар адмаўляецца і ад рэцэпцыі маральных якасцяў праз сацыяльныя штампы, напрыклад, спачувае Раманку, які аказваецца зусім нядрэнным хлопцам і знаходзіць асабістае шчасце.

Такім чынам, І. Пташнікаў імкнецца пазбягаць ілюстрацыйнасці, якая была дамінантным у «вытворчым» рамане першай паловы 1950-х гадоў, развівае мастацкі псіхалагізм, заяўлены І. Шамякіным, пераадольвае агульнапрынятыя сацыяльныя ўзоры ў адлюстраванні асобы. Пісьменнік стварае шматгеройны раман, што дазваляе ў значнай меры пазбегнуць функцыянальных фонавых персанажаў, учынкі галоўных герояў асэнсоўваюцца і вытлумачваюцца. Дынаміка «вытворчага» рамана, як паказваюць мастацкія прыклады («Святло над Ліпскам» М. Паслядовіча, «У добры час» І. Шамякіна, «Чакай у далёкіх Грынях» І. Пташнікава), заключаецца ў тым, што і ў гэтай жанравай разнавіднасці ідэйна-мастацкі акцэнт пераносіцца з паказу працэсу вытворчасці на асэнсаванне



чалавечых узаемаадносін, асоба прызнаецца галоўнай каштоўнасцю, што сведчыла пра дэмакратызацыю і грамадства, і літаратуры.

У 1950-я гады ў навуцы пра літаратуру і ў пісьменніцкім асяроддзі пачаліся дыскусіі пра лёс рамана як жанру. Прыхільнікі мадэрнізму і авангардызму сцвярджалі, што рэалістычны раман страчвае сваю дамінуючую ролю ў літаратуры, выступае менш прадуктыўным і запатрабаваным у параўнанні з XIX стагоддзем, калі выявіўся ва ўсёй паўнаце сваіх эстэтычных мажлівасцяў у творчасці Бальзака, Дзікенса, Дастаеўскага, Талстога і шэрагу іншых вядомых майстроў слова. Разам з тым выказваліся меркаванні, што так званы мадэрнісцкі раман выступае своеасаблівым вынікам абнаўлення традыцыйнай формы, раскрывае новыя мажлівасці жанру. Агучваліся і дыскусійныя погляды, згодна з якімі разнастайныя мадэрнісцкія плыні, наадварот, вядуць да крызісу рамана. Савецкія пісьменнікі звычайна высока ацэньвалі ролю рэалістычнага рамана – класічнай мастацкай формы, у якой паступова выяўлялася тэндэнцыя да пашырэння тэматыкі. У прыватнасці, у беларускай літаратуры вылучаецца значны шэраг твораў, прысвечаны асэнсаванню вясковага жыцця ў шырокім сацыяльным кантэксце.

У савецкай літаратуры, у тым ліку і беларускай, эстэтычным узорам, да якога павінен імкнуцца пісьменнік, традыцыйна лічыўся раман з шырокім мастацкім ахопам падзей. У літаратурнай крытыцы і літаратуразнаўстве ўжо ў першай палове 1960-х гадоў вяліся актыўныя дыскусіі пра шматпланавы раман і раман вузкага, але псіхалагічна глыбокага паказу асобных з'яў і фактаў, у цэнтры ўвагі знаходзіліся і так званыя «роман падзей» і «роман характараў», праблема ідэальнага і станоўчага героя, адметнасць выяўлення гераічнага характару. Як слушна зазначаў П. К. Дзюбайла ў артыкуле «Шматграннасць літаратуры і аднабаковасць крытыкі» (1966), крытыка «абавязана была вытлумачваць з'яўленне пэўнай тэндэнцыі ў літаратуры апошніх гадоў, якая праявілася ў імкненні многіх пісьменнікаў засяродзіць увагу пераважна на асобных з'явах і фактах жыцця, глыбока асэнсоўваючы іх сувязі, грамадска-сацыяльныя карэнні, ярка асвятляючы духоўнае жыццё герояў. Гэтую тэндэнцыю можна зразумець толькі ў сувязі з новай творчай атмасферай у нашай краіне, з умовамі і патрэбамі літаратурнага развіцця. Паварот нашай літаратуры да паглыбленага псіхалагізму, да адлюстравання ўсёй праўды духоўнага жыцця асобы, а разам з гэтым на пэўным часовым этапе і да некаторага звужэння шматпланавасці, эпічнасці, на мой погляд, быў з'явай заканамернай, жыватворчай, патрэбнай для далейшага ўзбагачэння і развіцця літаратуры» [104, с. 79]. Невыпадкова італьянскі філосаф і літаратар Энца Пачы, выступаючы на сімпозіуме па праблемах рамана, які адбыўся ў Ленінградзе ў 1963 годзе, акрэсліў раман у самым агульным разуменні як гісторыю героя або некалькіх герояў, гісторыю асобы сярод людзей. На думку вучонага, «сёння можна казаць пра крызіс рамана, што, напэўна, можа быць названы забыццём асобы. Становіцца ўсё больш складаным расказаць гісторыю чалавека» [221, с. 81]. Кожны персанаж, звяртае ўвагу Энца Пачы, павінен выступаць і яркай індывідуальнасцю, і ў той жа час заставацца тыпам, вынікам аўтарскага абагульнення. Такім чынам, сучасны раман, робіць выснову філосаф, цесна звязаны з праблемай уласнага я, іншай асобы і грамадства, дае мажлівасць чытачу адчуць неабходнасць пераадолення таго, што супрацьстаіць чалавеку.

Адметнасць шматпланавасці рамана, паводле сцвярджэнняў В. А. Назарэнкі, заключалася ў тым, што яго вобразамі становяцца гістарычныя паняцці, палітычныя катэгорыі, сюжэтным рухавіком выступае барацьба сацыяльных сіл, якія і з'яўляюцца галоўнымі героямі. Пры гэтым даследчыкам прызнавалася, што «прамае адлюстраванне сацыяльных сіл у якасці герояў кнігі і ў аснове сюжэта

надзвычай лёгка можа перайсці ў нейкі гістарычны нарыс, упрыгожаны вобразнымі выразамі» [214, с. 288]. Эстэтычная традыцыя шматпланавы раман шмат у чым абумовіла адметнасць творчай манеры беларускіх мастакоў слова, якія звярталіся да асэнсавання і вясковай тэмы.

Так, раман А. Чарнышэвіча «Світанне» традыцыйна характарызаваўся ў айчынным літаратуразнаўстве як тэматычна блізкі да коласаўскай трылогіі, як напісаны ў рэчышчы добрых традыцый літаратуры 20–30-х гадоў ХХ стагоддзя. Як вядома, над гэтым творам аўтар пачаў працаваць у 1943 годзе, а скончыў працу ў 1957 годзе. Нельга аспрэчваць, што «ў “Світанні” надзвычай добра раскрыты драматызм і непрымірымасць класавых супярэчнасцяў на сяле і ў мястэчку на пачатку 20-х гадоў, перададзены гістарычны каларыт эпохі, жывыя дэталі быту, псіхалогіі і звычайў таго часу» [157, с. 239]. Выступаюць прадстаўнікамі беднага сялянскага асяроддзя Алесь Марыніч і Сцяпан Калачык, якія мараць пра лепшае жыццё, дынамічна паказваецца іх канфлікт, не толькі сацыяльны, але і маральна-этычны, з багаццем Патапчыкам. Напрыклад, аўтар раскрывае сялянскія клопаты Марыніча, які старанна шукае заробкаў, паводзіць сябе як дбайны гаспадар: «У двары быў парадак. Не любіў Алесь, каб усё валялася абы-дзе. Плуг, барана, сошка бульбу абганяць, сані – усё стаяла пад паветкаю. Туды зацягнуў і драбіны. “Будынкi ў мяне, хваліць бога, спраўныя”. Падумаў і ўсміхнуўся. Нямала паездзіў начамі ў панскі лес, калі Ёдка, кінуўшы маёнтак, уцёк немаведама куды. Пагараваў, але не без карысці. Цяпер усё новае, моцнае, прастаіць паўсотню гадоў. Толькі хату трэба збудаваць, бо старая хата згніла» [285, с. 82]. Выступае ўвасабленнем сацыяльнага тыпу прыгнятальніка Міхал Плышэўскі, празваны Ваўком, які ганарыцца сваім шляхецкім паходжаннем і адвучыў сваіх аднавяскоўцаў прасіць пазыкі. Яго сын Сымон служыў у польскім войску, вяртаецца дадому і далучаецца да бандытаў.

Каларытным местачкоўцам, сапраўдным філосафам з’яўляецца кравец Лейба Яхніч, на прыкладзе якога раскрываюцца ідэалізаваныя ўзаемаадносінны чалавека з савецкай уладай. З Лейбам размаўляе як з роўным старшыня воласці Буткевіч, пераконвае яго, што аб’яднаць саматужных рамеснікаў, даць мажлівасць ім жыць па-чалавечы, – гэта вялікая дзяржаўная справа. У рамане пададзены вобраз і сакратара партыйнай ячэйкі Кавалёва, які пазбаўлены дастатковай псіхалагічнай пераканаўчасці. У прыватнасці, крытыкі неаднаразова папракалі пісьменніка за эпізод, калі герой, атрымаўшы вестку пра смерць дачкі, спяшаецца нарыхтоўваць дровы. Найлепшым арганізатарам і прапагандыстам савецкага ладу жыцця паказаны настаўнік Тарас Гурын, лепшы і ў настаўніцкай прафесіі.

Аўтарам прасочваецца маштабны абвостраны канфлікт паміж прадстаўнікамі новага ладу, якіх падтрымлівае пераважная большасць герояў, і бандытамі, якіх падтрымлівае кулацтва. У шматгеройным рамане значная колькасць персанажаў «цікава намечаных, але не разгорнутых ва ўсёй паўнаце» [157, с. 239], а таксама шмат падзей, якія мала датычаць асноўнага сюжэтнага развіцця. Вобразы галоўных герояў раскрываюцца пры дапамозе ўнутраных маналогаў, дыялогаў персанажаў, у рамане часам выяўляецца аўтарскі гумар, выкарыстоўваецца элемент прыгодніцкай інтрыгі. Пісьменнікам рэпрэзентуюцца і некаторыя этнаграфічныя рысы вясковага жыцця: з успамінаў аднаго з падлеткаў, Колькі, які вучыцца ў мястэчку, можна даведацца, што «у нас пад вокнамі лес. І часамі ваўкі бегаюць ля хаты або выюць дзе блізка. Мама бульбу варыць на вячэру, бацька лапці пляце, а дзед казкі пра ваўкалакаў расказвае» [285, с. 41]. Ігнасю Марынічу, які таксама вучыцца ў мястэчку, успамінаюцца гразкая вуліца, нізкія хаціны, парканы, платы, калодзежныя жураўлі, цёплая печ у роднай

хаце. Сцвярджалным пафасам раман блізкі многім творам гэтага літаратурнага перыяду, у якіх канфлікт вырашаецца ў рэчышчы патрабаванняў сацрэалізму.

Такім чынам, аўтар паказвае акалячую рэчаіснасць у сацыяльна абумоўленых каардынатах, вясковае жыццё выступае не столькі прадметам мастацкага даследавання, колькі фонам для выяўлення сацыяльных працэсаў. А. Чарнышэвіч кантрасна супастаўляе прыхільнікаў савецкай улады і яе ворагаў, імкнецца стварыць паўнаважны характары, аднак выяўляе пераважна сацыяльныя вобразы-тыпы. Падзейнае апісанне, зварот да публіцыстычнасці раскрываюць адметнасць творчай манеры аўтара.

Як і А. Чарнышэвіч, арыентаваны не столькі на ўвасабленне персанажаў, колькі на раскрыццё сацыяльных зрэзаў, грамадскай атмасферы Піліп Пестрак, які ў рамане «Серадзібор» (1959–1962) асэнсоўвае сацыяльныя змены ў заходнебеларускай вёсцы пасляваеннага часу. Праз увесь твор «праходзіць думка, што толькі ў наш час воля і розум савецкіх людзей, аб'яднаных вялікай мэтай пераўтварэння ўсяго жыцця, могуць зрабіць гэту зямлю квітнеючым раем» [71, с. 312]. Тэматычную заяўку рамана «Серадзібор» нельга акрэсліць адназначна: аўтар імкнецца па-новаму асэнсаваць праблему чалавека-гаспадара на зямлі, ілюструе дасягненне агранамічнай навукі, але ў той жа час не раскрывае працэсу сельскагаспадарчай вытворчасці, што было пашыранай з'явай у літаратуры таго часу. Такім чынам, раман «Серадзібор» блізкі не столькі «вытворчым» раманам 50-х гадоў, хоць у ім і паказваецца той жа храналагічны перыяд, колькі сацыяльна-бытавой прозе. І ў рамане А. Чарнышэвіча, і ў рамане П. Пестрака адна з асноўных праблем – гэта ўзаемадзеянне савецкай улады і простых людзей, метады і стыль кіраўніцтва. У абодвух творах раскрываецца і тэма бандытызму: як для пачатку 20-х гадоў, так і для пасляваеннага часу гэта рэальная з'ява рэчаіснасці. П. Пестрак не стварае псіхалагічна глыбокіх вобразаў, хоць і спыняе ўвагу на асобе мудрага селяніна Несцера Падковы, давярае той ацэнцы, якую дае Несцер іншым героям.

П. Пестрак некалькі спрошчана паказвае партызанскую сувязную, свядомую камсамолку Алесю Грынчык, выключна змрочнымі фарбамі малюе забойцу і здрадніка Мацея Гусака. Яго бацька, Трахім Гусак, пануры, маўклівы, заўсёды злосны, увасабляе сацыяльны тып кулака і здрадніка, надзелены адмоўнымі маральна-этычнымі рысамі: як толькі Серадзібор занялі немцы, Трахім «загадаў сынам зарэзаць дзве каровы на пачастунак гітлераўцам. Гітлераўцы елі, залівалі шнапсам і хвалілі гаспадара, ворага бальшавікоў» [225, с. 40]. У выніку старэйшы сын быў адпраўлены ў Берлін у распараджэнне фашысцкай агентуры, другога сына застрэлілі партызаны, трэці, Мацей, узначаліў мясцовы гарнізон паліцаяў. Нетыповы вобраз Міхася Гойдалы: аўтар паказвае былога паліцэйскага, які перайшоў да партызан перад самым вызваленнем і спрабуе з дапамогай не зусім этычных сродкаў прыстасавацца да мірнага жыцця.

Шмат увагі нададзена маладому аграному і навукоўцу Платону Грушку, учынкi якога не вызначаюцца паслядоўнасцю. Так, маці Платона папракае сына, што той адразу пасля прыезду звязаўся з Гойдалам, а Платон не думае, каб Міхась Гойдала быў дрэнным, бо ён жа пісьменны хлопец, а яшчэ ў партызаны ўцёк. На гэта маці адказвае: «Яго вайна, як у таго воўка: прытварыўся сабакам, можа лізаць руку чалавеку і раптам адкусіць. <...> От вы, вучоныя, чытаеце, вывучаеце, а праўды, як на свеце жыць, і не ведаеце...» [225, с. 26]. Далейшае развіццё мастацкага дзеяння сапраўды раскрывае Грушку як неабазнанага ў жыцці чалавека. Нельга не пагадзіцца з тым, што «пісьменнік вельмі часта дэманструе поўную непагрэшнасць некаторых станоўчых герояў, больш рэкамендуе іх чытачу, чым паказвае ў дзеянні, праз учынкi і перажыванні» [216, с. 103].

У шматгеройным рамане заяўлена значная колькасць нераскрытых персанажаў, якія абумоўлены прыгодніцкай лініяй.

Абодва творы разглядаліся ў айчынным літаратуразнаўстве ў рэчышчы сацыяльна-бытавой прозы, думаецца, іх варта акрэсліць як сацыяльна-бытавыя раманы з элементамі этнаграфізму. Напрыклад, П. Пестрак раскрывае непаўторнасць вёскі Забівачкі, дзе існаваў выразны падзел на каталікоў і праваслаўных, і калі праваслаўнае насельніцтва вызначалася прастатой у побыце, то каталіцкае пераймала шляхецкія звычаі. Шляхта «ўмела жыць на квасе, які ела па-шляхецку: хліснуў раз – і кладзі лыжку на стол, нават з прыстукам, не трымай у руцэ, бо гэта непрыстойна. І так за кожным разам. Прышыў сам латку да бота, але ў гэтым не прызнавайся, бо суседзі могуць прыраўняць да якога-небудзь местачковага шаўца Моўшы, што ў вачах шляхты было таксама непрыстойна» [225, с. 56]. З гумарам пісьменнік апавядае, як забівачкаўцы не спадзяюцца на калгас, ідуць араць свае палоскі ноччу, тояцца, але ўсё роўна выкрыты больш свядомымі сялянамі.

Аўтарамі ставіцца моцны акцэнт на класавым размежаванні вёскі, маральна-этычныя якасці найчасцей суадносяцца або з маёмасным статусам, або з сацыяльнай роллю героя. Аркадзь Чарнышэвіч і Піліп Пестрак адлюстроўваюць шматлікіх прадстаўнікоў сялянства як фон мастацкага дзеяння, на якім вызначаюцца сацыяльныя тыпы багацеяў і прыгнятальнікаў. Узначальваюць лепшую – збяднелую – частку вяскоўцаў маральна дасканалыя асобы: актывісты і арганізатары, савецкія кіраўнікі розных узроўняў, што абумоўлена ідэалагічнымі патрабаваннямі да літаратурнага твора таго часу. Шматгеройныя падзейныя раманы Аркадзя Чарнышэвіча і Піліпа Пестрака вызначаюцца «цэнтрабежнай» арганізацыяй персанажаў. У абодвух творах раманная сітуацыя акрэслена невыразна, паколькі цяжка размежаваць галоўных і другарадных герояў, галоўная мастацкая ўвага аддадзена паказу грамадскага асяроддзя, а не асэнсаванню асобы ў кантэксце часу. Раманы блізкія да той жанравай мадэлі, распаўсюджаныя эстэтычныя недахопы якой слушна акрэсліў Уладзімір Карпаў у артыкуле «Позірк назад. Думкі аб прозе і крытыцы» (1966): «Праўда, наш [беларускі. – Г. Н.] эпічны шматпланавы раман часта збіваецца на хроніку, цягнецца да гістарычнага рамана, яму нешта ўзлётаў аўтарскай фантазіі, актыўнасці ў арганізацыі жыццёвага матэрыялу, багаццю шматграннасці і падзей рэдка адпавядае такая ж шматграннасць і багацце характараў» [144, с. 156]. Шматгеройны падзейны раман, які да гэтага часу сфарміраваўся ў беларускай прозе, трансфармуецца на ўзроўні змястоўнай формы, прыклады чаго прадстаўлены ў творчасці вядомых майстроў слова.

Творча палемізаваў з афіцыйна прынятай канцэпцыяй рамана, выяўляў адметныя мажлівасці рамана як змястоўнай формы І. Мележ. Раман «Людзі на балоце» (1960) традыцыйны паводле хранікальнай сюжэтнасці, падзеі разгортваюцца павольна, з паступовай паслядоўнасцю раскрываецца і лёс герояў. Разам з тым твор прыўносіць «нямала новага ў нашу раманістыку, і не толькі ў нацыянальную беларускую, але, бясспрэчна, і ва ўсесаюзную» [159, с. 33], як сцвярджалі даследчыкі прыгожага пісьменства неўзабаве пасля выхаду твора. Наватарства пісьменніка заключалася найперш у тым, што былі рашуча пераадолены такія эстэтычныя недахопы рамана, як схематызм і спрошчанасць паказу галоўных герояў, «фонавасць» эпізадычных персанажаў, адсутнасць або недастаткова паслядоўнае выяўленне канфлікту.

Думаецца, важным мастацкім дасягненнем выступае тое, што ў шматгеройным творы выразна акрэслена раманная сітуацыя, «рукою майстра вылеплены нацыянальна самабытныя характары Ганны, Васіля і Апейкі, старанна

выпісаны дзесяткі асобаў. Пісьменнік пранік у душы сваіх герояў, раскрыўшы сацыяльныя і псіхалагічныя матывы іх учынкаў, пачуццяў, перажыванняў, думак» [159, с. 33]. Літаратуразнаўцамі неаднаразова адзначалася, што І. Мележ творча выкарыстоўваў вопыт К. Чорнага, працаваў у рэчышчы добрай сацыяльна-бытавой беларускай прозы. Бясспрэчна, што «значнасць мастацкага твора вызначаецца перш за ўсё адкрыццём тыпу, характару, бо толькі аб'ёмны, пададзены ў адзінстве асабістага і грамадскага характар забяспечвае твору мастацкае даўгалецце» [213, с. 585], і аўтар у поўнай меры выканаў гэту творчую ўмову. І. Мележ стварыў значны шэраг характараў, акцэнтаваў увагу на індывідуальных рысах, звярнуўся да разгорнутых партрэтных характарыстак, знешняга і ўнутранага псіхалагізму. Пісьменнік асэнсоўвае асобу ў сацыяльна-бытавым кантэксце мінулага часу, яго грамадскіх умовах, разам з тым паказвае герояў як шмат у чым блізкім сваім сучаснікам. Невыпадкава крытыкі называлі раман «Людзі на балоце» вельмі сучасным творам, сам жа аўтар, разважаючы, чаму хутка старэюць сучасныя раманы, сцвярджаў у сваіх дзённікавых запісах «Думкі аб літаратуры», што пісьменніку трэба ўлічваць асаблівасці жанру: «Тое, чаго даволі для нарыса, недастаткова для рамана. Нарыс, верш – перадавы падраздзел літаратуры. Раман – артылерыя. Нельга з пушкі па вераб'ях. Раман – менш апэратыўны, затое – больш вясомы. Раману – шырокае поле, важныя праблемы, абагульненні» [200, с. 279].

Іван Мележ імкнецца да шырокіх абагульненняў, увасабляе аўтарскую філасофскую канцэпцыю, пры гэтым мэтаскіравана распрацоўвае заяўленую тэму жыцця вёскі. Увага акцэнтуюцца на вобразах вяскоўцаў, носьбітах народнай маралі і этыкі, унікальных характарах з нацыянальна адметнымі рысамі, якія і выступаюць пунктам адліку мастацкага дзеяння. Калі мадэль шматгеройнага падзейнага рамана прадугледжвала, што пісьменнік як мага шырэй павінен ахапіць акаляючую рэчаіснасць, шматгранна паказаць яе праблемы, што ў сваю чаргу абумоўлівала неабходнасць раскрыцця значнай колькасці тэматычных аспектаў, то аўтар «Людзей на балоце» працуе ў рэчышчы паглыбленага асэнсавання выбранай тэмы. Невыпадкава Уладзімір Карпаў, які бачыць задачу раманіста ў тым, каб стварыць малюнак часу, эпохі, прасачыць за лёсам народа ў рэвалюцыі, у вайне ці міры, зазначае, што аўтар можа як ісці са сваімі героямі ў гушчыню падзей, так і сачыць за побытам герояў, задавальняцца «водгуллем падзей», пры гэтым крытык выказвае меркаванне, што першы мастацкі варыянт больш плённы, хоць і складаны. Трэці варыянт, працягвае У. Карпаў, знайшоў І. Мележ, якога не надта цікавіць падзейнасць: «Каханне, праца, гаспадарскія клопаты Васіля і Ганны – герояў рамана – складаюць душу і дынаміку твора. Тут мала такога, што распыляла б увагу чытача. <...> Колькасць дзейных асоб Мележ імкнецца звесці да мінімуму. <...> Тут дыялог, пейзаж, карціны вясковага побыту падпарадкаваны задачы як мага паўней, глыбей раскрыць характары дваіх. Гэта дае магчымасць раманісту прасачыць за самымі тонкімі нюансамі ў духоўным і інтэлектуальным жыцці абраных герояў, стварыць яркія жывыя вобразы» [144, с. 156]. Такім чынам, у шматгеройным рамане аўтарам выбіраюцца рэпрэзентатыўныя вобразы, якія і выступаюць носьбітамі яго сімпатыі, выразнікамі канцэптуальнай філасофскай думкі, у чым пісьменнік адыходзіў ад агульнапрынятай жанравай схемы.

Так, у значнай меры раскрывае ідэйны змест твора, вызначаецца ў мастацкай сістэме рамана вобраз Васіля Дзятла, які рэпрэзентуе і важнае сацыяльнае абагульненне. Найперш дзякуючы гэтаму герою «вызначаецца асноўная праблематыка твора: пошукі працоўным чалавекам шчасця і будучыні, сувязь з зямлёй, адносіны да прыватнай уласнасці» [144, с. 80]. Аўтар не ідэалізуе свайго героя, праз Ганну выяўляючы ацэнку некаторых яго ўчынкаў: «Цяпер яна

ўжо не сумнявалася. Завёў. Паказаў. Памог ім, бандытам. І Ганна пачула, як спагада і пшчота да Васіля быццам выветрыліся з яе. Здалося раптам, нібы не Васіль, а нехта іншы, незнаёмы, чужы стаіць» [18, с. 53]. Цікава, што Іван Мележ раскрывае значную дынаміку ў характары гераіні: калі напачатку Ганна выходзіць замуж за Яўхіма, то пазней адважылася кінуць нялюбага, што было нечуваным учынкам для таго часу. Дэталёва выпісаны аўтарам і другасныя вобразы, якія дапамагаюць раскрыць адметнасць тагачаснай сацыяльнай сітуацыі, падкрэсліваюць непаўторнасць галоўных герояў.

У айчынным літаратуразнаўстве 1960-х гадоў зазначалася, што творчай удачай пісьменніка з'яўляецца «каларытны вобраз кулака Халімона Глушака, самага заможнага жыхара Куранёў і самага злоснага ворага беднаты» [71, с. 506]. У пазнейшых літаратуразнаўчых ацэнках, якія даваліся, у прыватнасці, Д. Я. Бугаёвым, падкрэслівалася, што пісьменнік паказвае Глушакоў, як і станоўчых герояў, без усялякай спрощанасці і прасталінейнасці [43]. Вобраз Халімона Глушака выступае ўвасабленнем і сацыяльнага тыпу, што адпавядае паэтыцы рамана, і разам з тым складаным індывідуальным характарам.

Паказальна, што некаторых герояў аўтар імкнецца вывесці на перыферыю мастацкага дзеяння. У рамане вылучаецца вобраз Міканора, былога чырвонаармейца, які кантрастуе з іншымі персанажамі. Як сцвярджае У. Карпаў, герой раскрываецца ў нейкай ступені адасоблена, «хоць найбольш важныя грамадскія падзеі і змены ў жыцці вёскі, у станаўленні савецкіх форм жыцця ў Куранях якраз звязаны з ім» [144, с. 156]. І гэта, працягвае далей крытык, найбольшы недахоп у творчай канцэпцыі раманаіста. Невыпадковая заўвага, што ў раздзелах, прысвечаных Міканору, пісьменнік каларытна апісвае побыт куранёўцаў, але «гэта не змяніла справы ў галоўным – не звязала арганічна, натуральна Міканора з лёсам Васіля і Ганны, не ўключыла ў барацьбу сіл, якія прыйшлі ў рух навокал герояў» [144, с. 156], раскрывае эстэтычную адметнасць твора. Пісьменнік парушае агульнапрынятае правіла ўвасаблення вясковай тэмы праз прызму сацыяльных працэсаў. Як неаднаразова адзначалася даследчыкамі, Міканору падабаюцца вайсковыя правілы, ён сам схільны да пагрозлівых загадаў, якія не спрыяюць паразуменню з аднавяскоўцамі. Развіццё гэтай лініі паводзін прыводзіць да таго, што малады кіраўнік аб'яўляе заядлымі кулакамі і нават ворагамі савецкай улады сумленных працаўнікоў, якія не спяшаюцца ўступаць у калгас. Іван Мележ раскрывае не толькі хісткасць поглядаў, але і сумніўную паспяховасць тых актывістаў і арганізатараў, якія імкнуліся да рашучых дзеянняў, не ўлічваючы пры гэтым адметнасці сялянскай псіхалогіі, ігнаруючы многія фактары акаляючай рэчаіснасці. Такім чынам аўтар пакідае чытачу мажлівасць для індывідуальнай інтэрпрэтацыі, пераадоўвае схему пазітыўнага паказу вобразаў савецкіх кіраўнікоў.

Традыцыйна раман «Подых навалініцы» (1965) вызначаецца як працяг рамана «Людзі на балоце», у той час перад намі твор новай якасці – «больш праніклівай ацэнкі тых акалічнасцей, што паўплывалі на лёс герояў першай кнігі, больш абвостранага драматычнага гучання» [74, с. 88]. У рамане адлюстравана грамадская атмасфера таго часу, паказваецца жыццё інтэлігенцыі, асноўная мастацкая ўвага скіроўваецца да вобраза Апейкі. Апошні абумоўлівае сюжэтную дынаміку, у пэўнай меры выяўляе ідэйнае напаўненне не толькі другой кнігі, але і ўсёй «Палескай хронікі». Як і многія іншыя героі, персанаж меў свайго прататыпа, тым не менш, цяжка не пагадзіцца з У. В. Гніламёдавым, які інтэрпрэтуе вобраз Апейкі як вынік аўтарскага самавыяўлення, што абумоўлівае некаторую тэндэнцыйнасць паказу паводзін і ўчынкаў. Гэтым вобразам, працягвае далей

вядомы даследчык, «пісьменнік сцвярджае свой ідэал станоўчага героя, героя нашага часу. Пошукі характару ў Мележа з'яўляліся адначасова і пошукамі ідэалу» [74, с. 89]. Так, сам старшыня райвыканкама ведае і стараецца стрымліваць у сабе такую загану, як схільнасць да падрабязных гутарак-прамоў, хоць гэта рыса і раскрываецца аўтарам як пазітыўная якасць: «Чалавек дапытлівы, адукаваны сваёй цікаўнасцю і газетамі, ён звычайна ахвотна дзяліўся тым, што ведаў, цешыўся той сілаю, якую чуў у сваіх ведах і ўменні дзейнічаць на людзей» [199, с. 77]. Герой добра ўсвядоміў, што яго слухачы-сяляне цэняць найперш канкрэтнасць, дзелавітасць, яснасць, ён багата едзіць, як кажа аўтар, ва ўсім раёне не засталася вёскі ці нават хутарка, куды б хоць некалькі разоў не наведаўся Апейка. Такім чынам, у параўнанні з першым раманам аўтар выбірае іншы тэматычна-праблемны аспект, які раскрывае шляхам паказу найперш аднаго галоўнага героя, чым заяўляе наватарскія пошукі змястоўнай формы.

Як слушна сцвярджае І. Ф. Куляшоў, калі «задачу раманіста бачыць у тым, каб па-мастацку даследаваць чалавечую асобу, прасочваць яе лёс у агульнай хадзе гістарычных падзеяў, у дыялектыцы жывых сувязяў чалавека з рэальным быццём цэлага народа, дык трэба прызнаць, што І. Мележ вельмі і вельмі многага дасягнуў у эпічнай “Палескай хроніцы”, якую, бадай, было б слушней назваць палескай эпопеяй» [159, с. 33]. Пісьменнік паслядоўна асэнсоўвае асобу ў маральна-этычных каардынатах, якім падпарадкаваны сацыяльны змест, увасабленне індывідуальнага характару дамінуе над раскрыццём сацыяльнага тыпу, распрацоўвае псіхалагізм як дзейсны сродак выяўлення партрэтных характарыстак. Іван Мележ, які мэтаскіравана засяродзіўся на выбранай тэме, стварыў узор вясковай прозы, паказаў творчую перспектыўнасць звужэння шматпланавасці дзеля паглыбленага асэнсавання асобы ў кантэксте часу. Увасабленне спалучанасці часоў, асэнсаванне мінулага і яго актуальнасці для сучаснасці, змяняе раманны хранатоп, адкрывае творчыя мажлівасці для філасофскіх абагульненняў, для якіх і прызначаны раманы.

Такім чынам, творца пераадолеў эстэтычную схему падзейнага шматгеройнага сацыяльна-бытавога рамана, што садзейнічала плённаму развіццю жанру. Паводле доказнага сцвярджэння А. Я. Эсалнек, даследаванне жанравай спецыфікі твораў вялікіх пісьменнікаў нагадвае вывучэнне стылёвай структуры «не толькі ў тым сэнсе, што першая і другая групы прыкмет часам супадаюць, але і ў тым сэнсе, што, калі мы маем справу з вялікімі мастакамі, то ў іх спадчыне індывідуальныя жанравыя або стылёвыя варыяцыі твораў з'яўляюцца адначасова і тыпалагічнымі» [300, с. 171], раскрываюць унутрыжанравую тыпалогію рамана. Іван Мележ, у параўнанні з Аркадзем Чарнышэвічам і Піліпам Пестраком, адмовіўся ад падзейнасці як вядучага эстэтычнага прынцыпу адлюстравання рэчаіснасці, выразна раскрыў раманную сітуацыю, акрэсліў галоўных герояў і герояў так званага мікраасяроддзя. Пісьменнік выявіў рэпрэзентатыўных персанажаў, якія выступаюць носбітамі аўтарскай думкі, перажываюць духоўную эвалюцыю, а не з'яўляюцца статычнымі, адмовіўся ад сацыялагічнай зададзенасці і спрошчанасці. У выніку быў створаны новы ўзор шматгеройнага рамана, плённы для мастацкай распрацоўкі вясковай тэмы. Заяўляе Іван Мележ і аднагеройны раманы, хоць у гэтым выпадку не пазбягае распаўсюджанай у літаратуры таго часу ідэалізацыі галоўнага героя. Наватарскія прыклады раманаў, якія ў мастацкіх адносінах вызначаліся безумоўнымі вартасцямі, садзейнічалі абнаўленню жанравай мадэлі ў беларускай прозе. Вядома, што многія аўтары раманаў пра вёску разглядалі творы «Людзі на балоце» і «Подых навальніцы» як мастацкія ўзоры для пераймання.

## Заклучэнне

Беларускі раман 1945–1965-х гадоў пра Вялікую Айчынную вайну дазваляе прасачыць выразную дынаміку змястоўнай формы. Ад рамантычна-прыгодніцкага ўяўлення ваеннай і партызанскай рэчаіснасці аўтары прыходзяць да разумення агульнай складанасці сітуацыі, якую ўмоўна можна абазначыць «чалавек у надзвычайных абставінах». Эстэтычны вектар у цэлым скіраваны ад маштабнасці, падзейнасці, шматгеройнасці да канкрэтыкі, асабовасці, пераважна аднагеройнасці. Монатэматычнае падзейнае ўвасабленне паступова трансфармуецца ў складаную маральна-этычную рэпрэзентацыю асобы ў ваенны час. Тыпізаванае адлюстраванне героя паступова дапаўняецца ідывідуалізацыяй, псіхалагізацыяй, паказам не толькі салдата, які цвёрда выконвае свой воінскі абавязак, але і маладой асобы ў няпростым змаганні з ворагам. Выяўляецца тэндэнцыя да ўскладнення аксіялагічных узораў: калі першапачаткова вобраз ворага суадносіўся выключна з заганнымі якасцямі, а вобраз свайго тэндэнцыйна ідэалізаваўся, то пазней гэта схема пераадольваецца. Выпрацоўваюцца псіхалагічныя сродкі ўвасаблення героя, які першапачаткова выступае ідэйным рупарам аўтара. Паступова ўскладняецца аўтарская прысутнасць у творы, майстры слова выпрацоўваюць стратэгію выяўлення ўласнай пазіцыі. У выніку раман губляе прыўнесенае пазалітаратурнамі фактарамі агітацыйнае, публіцыстычнае гучанне і перавага аддаецца больш характэрным жанру эстэтычным уласцівасцям.

У першае пасляваеннае дзесяцігоддзе пісьменнікі-раманісты асэнсоўвалі не толькі ваенную тэму, але і разнастайныя праявы мірнага жыцця, якія ўвасабляліся з некаторай ідэалагічнай зададзенасцю, пераважна як адлюстраванне вясковага або гарадскога аднаўлення, стваральнага будаўніцтва. Значная мастакоўская ўвага да працэсу вытворчасці абумоўлівае найперш функцыянальны паказ асобы, ілюстрацыю значнай колькасці не раскрытых фонавых персанажаў, рэпрэзентацыю на ідэйна-мастацкім узроўні сацыяльных вобразаў-тыпаў. Эстэтычны вектар у «вытворчым» рамане пад уздзеяннем працэсаў дэмакратызацыі літаратуры і грамадства паступова перамяшчаецца на паказ чалавечых узаемаадносін. Дыскусіі пра лёс рамана, якія вядуцца ў навуковым і пісьменніцкім асяроддзі, спрыяюць адмаўленню ад ідэалагічных шаблонаў, замацаванню плюралістычных пісьменніцкіх падыходаў, актуалізацыі наватарскіх пошукаў змястоўнай формы. Зварот да вопыту сацыяльна-бытавога прыгожага пісьменства, узмацненне мастацкага этнаграфізму раскрываюць трасфармацыю жанравай формы, у выніку чаго «крышталізуецца» і тэматычная скіраванасць, у прыватнасці, больш адпавядае свайму зместаваму напавненню вясковага проза. Адметным мастацкім прыкладам, які выявіў майстэрства творчай манеры аўтара, пацвердзіў плённасць чорнаўскай традыцыі, выступае «Палеская хроніка» Івана Мележа. Гэта раманная серыя рэпрэзентуе тэндэнцыю да прадстаўлення маральна-этычнага зместу ў святле народнай і агульначалавечай аксіялагічнай традыцыі, свідчыць пра значныя эстэтычныя мажлівасці беларускай буйной прозы. Акцэнт у такіх паказальных тыпалагічных характарыстыкі, як увасабленне псіхалагічна глыбокага партрэта, індывідуальнага характару ў грамадска-сацыяльных абставінах.



## РАЗДЗЕЛ 3

### БЕЛАРУСКІ РАМАН 1966–1985-Х ГАДОЎ

#### 3.1 МАСТАЦКАЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ АЎТАРСКАЙ СУЧАСНАСЦІ Ў БЕЛАРУСКІМ РАМАНЕ

Жанравае абнаўленне рамана ў першай палове 1960-х гадоў XX стагоддзя, абумоўленае дэмакратычнымі грамадскімі пераўтварэннямі, заключалася найперш у тым, што актывізавалася аўтарская ўвага да асобы, пачалося мастацкае вывучэнне яе духоўнага жыцця. Дзякуючы такой уласцівасці, як прыярытэт гуманістычна арыентаваных каштоўнасцяў, раман выступаў найбольш прыдатнай формай для пісьменніцкага ўвасаблення героя сваёй сучаснасці. Мастацкае асэнсаванне асобы, паказ акаляючай рэчаіснасці праз індывидуальнае ўспрыманне прадвызначыла эстэтычную тэндэнцыю да «суб'ектывізацыі» прозы і развіццё лірычнай змястоўнай формы рамана, шмат у чым наватарскай у беларускай літаратуры.

Першы раман Уладзіміра Караткевіча «Нельга забыць» («Леаніды не вернуцца да Зямлі») быў створаны ў 1960–1962 гадах, у ім «пісьменнік засяродзіў увагу пераважна на духоўных пошуках творчай інтэлігенцыі, на каханні Андрэя Грынкевіча і Ірыны Горавай» [56, с. 129]. А. Л. Верабей вызначае твор як сацыяльна-псіхалагічны, інтэлектуальны раман і падкрэслівае, што «пісьменнік заклікае паважаць, цаніць і любіць тых людзей, якія робяць жыццё прыгожым і змястоўным, адчуваюць веліч і радасць жыцця, змагаюцца за яго. У гэтым гуманізм і пафас рамана» [56, с. 125]. Гэты твор, як слухна заўважае А. І. Мальдзіс, адметны сваім галоўным героем: «У мінулым беларуская нацыя была амаль выключна “сялянскай” нацыяй, і таму беларуская літаратура ўзрастала пераважна на сялянскай тэматыцы. Асноўным героем на доўгі час стаў селянін. Адсюль ідзе і пэўная абмежаванасць, адметнасць нашай літаратуры, скажам, ад рускай ці польскай. А калі ў беларускую прозу прыйшоў рабочы ці інтэлігент, то гэта быў пераважна ўчарашні селянін або селянін па паходжанні. Коласоўскі Лабановіч ці нават героі шамякінскіх “Крыніц” не маглі яшчэ перастуквацца паміж сабой тактамі пятай сімфоніі Бетховена і вешаць на сценах рэпрадукцыі з карцін Паўля Клее, як гэта робіць Андрэй Грынкевіч. Іншая справа – галоўны герой рамана “Нельга забыць”. Вобраз яго мы па праву можам назваць першым у беларускай літаратуры паўнакроўным вобразам патомнага інтэлігента, інтэлігента ад дзеда і прадзеда. А гэта – яшчэ адно сведчанне сталасці беларускай літаратуры» [185, с. 7–8].

Спецыфіка раманнай сітуацыі заключаецца ў тым, што падзеі не з'яўляюцца цэнтральным прадметам мастацкага адлюстравання, а раскрываюцца праз інтэрпрэтацыю, якую здзяйсняе галоўны герой, у выніку чаго традыцыйны раманны канфлікт асобы і абставін пераносіцца ў сферу духоўнай дзейнасці. Заканамерна, што галоўны герой лірычнага рамана выяўляе шэраг аўтабіяграфічных рыс, пісьменнік звяртаецца да мастацкага адлюстравання рэальнай жыццёвай сітуацыі, выкарыстоўвае прататыпы. Хоць і вядома, што раман «Нельга забыць» Уладзіміра Караткевіча «завяршыў, падаўшы там свае інтымныя стасункі з Молевай не зусім так, як яны складваліся ў рэальным жыцці. Ягонае каханне ўвогуле не заходзіла так далёка, як у раманага Грынкевіча з Горавай» [56, с. 255], аўтар пераствараў жыццёвую фактуру па законах рамантычнай паэтыкі. Галоўны герой шмат у чым раскрывае духоўныя пошукі

аўтара, блізкі многім караткевічаўскім героям, якія вызначаюцца высакароднасцю, абвостраным пачуццём справядлівасці, высокай патрабавальнасцю да сябе і іншых, рашучым непрыманням усяго, што супярэчыць маральна-этычным нормам. Так, знакаміты пачынальнік беларускай гістарычнай прозы «любіў ствараць характары буйныя, мэтанакіраваныя, свядома бунтарскія, гранічна сумленныя, але заўсёды душэўна адкрытыя і прамыя і таму рамантычна некалькі адназначныя. Відаць, такія характары ў нечым імпануюць сучаснаму чытачу, асабліва моладзі, і ў гэтым таксама, напэўна, крыецца адна з прычын папулярнасці твораў пісьменніка» [124, с. 69].

Асоба галоўнага героя выяўляе адметнасць грамадскай сітуацыі, у прыватнасці, адлюстроўваецца атмасфера творчасці, пошукаў, якая склалася ў літаратурным асяроддзі. Так, Дом паэтаў на ўсходзе Масквы, дзе жыве Андрэй, маладыя пісьменнікі і сцэнарысты «набівалі смехам, спрэчкамі, скандаваннем вершаў, упартай працай і лёгкім адценнем цыганшчыны» [136, с. 46], у ім пануе настрой вясёлай неўладкаванасці. І герой, і аўтар знаходзяцца ў стане прадчування творчых здабыткаў, лепшых грамадскіх змен, у выніку чаго ўзнікаюць асацыятыўныя паралелі: у нейкай меры творчая воля мастака асацыюецца з грамадскай свабодай. Справядліва зазначаючы, што характар Андрэя раскрываецца ў творчым гарэні, П. К. Дзюбайла разам з тым папракае аўтара за збыдненне вобраза, які «паволі пачынае жыць выключна сваім уласным настроем, адыходзіць ад таго асяроддзя, што спачатку і вызначала агульны характар яго душэўнага стану» [103, с. 35]. Думаецца, такога роду заўвага вынікае з агульнапрынятых патрабаванняў да эстэтычных нормаў рамана з эпічнай канцэпцыяй раскрыцця рэчаіснасці. Варта нагадаць, што ў караткевічаўскім творы адметна паказваюцца канфліктныя адносіны. У сферу духоўнага вопыту Андрэя Грынкевіча ўваходзяць невыпадковыя персанажы: так, адцяняюць лепшыя памкненні героя Ірына Горава, Яніс Вайвадс, Ганна і, наадварот, кантрастуюць з ім Марыя Крат, Стаўроў. Такім чынам, сістэма вобразаў у рамана раскрываецца паводле эстэтычнага прынцыпу «цэнтраімкліваасці», што характэрна для лірычнага рамана, тыпалагічна блізкім прыкладам выступае твор «Птушкі і гнёзды» Янкі Брыля.

У лірычным рамана Уладзіміра Караткевіча і Янкі Брыля прасочваюцца ўзаемаадносіны паміж аўтарам і апавядальнікам, творам і чытачом, адрозніваюцца тыпы апавядальнай сітуацыі. Твор «Птушкі і гнёзды» можна назваць «Я»-раманам, паколькі апавядальная сітуацыя раскрываецца ад першай асобы, галоўны герой выступае апавядальнікам і прымае непасрэдны ўдзел у падзеях, уваходзіць у вобразную сістэму твора, у выніку ўзрастае ступень суб'ектыўнага ўзнаўлення рэчаіснасці. Янка Брыль у рэчышчы рэалістычнага мастацтва рэпрэзентуе малюнкi, сфарміраваныя ва ўяўленні «Я»-вобраза, стварае «Я»-раман – гісторыя жыцця, дзе герой-апавядальнік асэнсоўвае сваё мінулае з пункту гледжання сябе сучаснага. Твор «Нельга забыць» можна назваць персанажным раманам, паколькі падзеі адлюстроўваюцца непасрэдна з пазіцыі галоўнага героя, які выступае і аб'ектам дзеяння, і суб'ектам успрымання чытача, але не выступае апавядальнікам. Уладзімір Караткевіча раскрывае характар, які з'яўляецца ідэйным цэнтрам, пры гэтым, нягледзячы на зварот да рамантызацыі, вобраз Андрэя «аб'ектывізаваны», адсутнічае адкрытае выяўленне аўтарскай пазіцыі, хоць аўтар «настолькі апрабіруе кожны крок героя, настолькі зліваецца з ім, што Андрэевы словы ўспрымаеш як лірычную споведзь самога пісьменніка» [185, с. 10].

Калі ў рамане «Птушкі і гнёзды» герой і аўтар утвараюць адзінае сэнсавое цэлае, а чытач выступае іх аднадумцам, то ў рамане «Нельга забыць» чытачу неабходна ацаніць учынкi галоўнага героя, выпрацаваць да яго стратэгію адносін. Для майстра слова істотна актуалізуецца мастацкая неабходнасць псіхалагічнага раскрыцця асобы. Так, Уладзімір Караткевіч, як і Янка Брыль, шырока выкарыстоўвае прыёмы ўнутраных маналогаў, самарэфлексіі і самааналізу. Разам з тым пачынальнік беларускай гістарычнай прозы шукае наватарскіх прыёмаў раскрыцця псіхалагічнага стану: «Дзіўна, але Андрэй амаль бачыў, як Рублёў пісаў гэта. Ясна, ледзь не да галюцынацый. <...> Гэтыя праявы будуць яскравець, будуць усё больш набываць крыві і плоці, ператварацца з думак у жывыя карціны, нават у сны.

А потым прыйдзе цяга да вершаў, такая непераадольная, што ён кіне ўсё і будзе пісаць» [136, с. 109]. Уладзімір Караткевіч ужывае кантрастыўныя вобразы для паказу так званага «патоку свядомасці», які рухаецца не столькі ў рэчышчы аб'ектыўнага, колькі суб'ектыўнага дзеяння: «Цякла нейкая няспешная, вельмі разумная і цёплая размова з Ганнай. Ён не запамятаў з яе амаль нічога» [136, с. 192]. Выяўляецца ўнутраны свет героя і праз асацыятыўныя сувязі: «А Ірына ўвесь час была спакойнай і халоднай, ані разу не затрымала на ім вачэй. Так, суха прабягала позірам. І ад срэбнага дня і ад яе халоднасці ў душы нараджаўся нейкі лікуючы адчай» [136, с. 193]. Такім чынам, на першы план выступае так званае ўнутранае дзеянне, якое найбольш яскрава дазваляе прасачыць прычынна-выніковыя сувязі ўчынкаў, а праз гэта і духоўны стан героя.

Творчай задачай прасачыць духоўнае жыццё героя абумоўлена складаная арганізацыя рамана «Нельга забыць»: аўтар адмаўляецца ад раскрыцця падзей у лагічнай паслядоўнасці, выкарыстоўвае навелістычны прынцып будовы, звяртаецца да ўвасаблення двух сюжэтаў, у прыватнасці, за апошняе пісьменніка папракала крытыка, параўноўваючы раман з «Паўночнай аповесцю» Паўстоўскага. Наватарства беларускага аўтара заключаецца ў тым, што Андрэй Грынкевіч паводле маральна-этычных памкненняў асацыятыўна супастаўляецца з Юрыем Горавым. Сцвярджаючы ідэю, што нельга забыць усё высакароднае і подлае, што адбывалася на зямлі, Уладзімір Караткевіч уводзіць сімвалічны вобраз леанідаў, знічак, якія гінуць і не вяртаюцца. Праз іншасказальнае апісанне «жорсткага стагоддзя», згаданне вядомых гістарычных асоб пісьменнік істотна пашырае прасторава-часавыя характарыстыкі. Хранатоп рамана выяўляе змены гістарычных і сацыяльных абставін, пры гэтым нязменнымі застаюцца высокія маральна-этычныя прыярытэты, не толькі да разумення, але і да ўсведамлення якіх праз страты і здабыткі павінен прыйсці герой, пераканаць у сваёй праваце чытача.

Іван Шамякін раскрывае вобраз свайго сучасніка-інтэлігента ў рамане «Сэрца на далоні» (1960–1963), падзейным, шматгеройным творы, у аснове якога – эпічная канцэпцыя рэчаіснасці, якая прадугледжвае непасрэднае, прамое яе адлюстраванне. Узнікненне раманаў Уладзіміра Караткевіча, Івана Шамякіна абумоўлена адметнай грамадскай атмасферай, чалавечымі адносiнамі, пра гэта А. Бельскі справядліва зазначае, у прыватнасці, што людзі верылі ў справядлівасць, у «змены да лепшага і сваю будучыню. Іх хвалявалі адносiны ў грамадстве да чалавека, якія ў сталінскія гады, як вядома, не вызначаліся належнай увагай, даверам і гуманнасцю. Пасляваенная рэчаіснасць мянялася, набывала іншыя абрысы. Няхай гэта быў і складаны, але радасны, шчаслівы час жыцця для многіх людзей. Хацелася кахаць і марыць, шчыра ставіцца адзін да аднаго, сумленна працаваць, спрачацца і адстойваць сваю думку» [37, с. 434].

Не будзе перабольшваннем акрэсліць абодвы творы як сацыяльна-псіхалагічныя, інтэлектуальныя раманы з шырокай маральна-этычнай праблематыкай.

Як трапна заўважае В. А. Каваленка, Іван Шамякін, пісьменнік сучаснай тэмы, «добра ведае, што сучаснасць – гэта працяг мінулага, а мінулае – пачатак сучаснасці. Каб яшчэ глыбей пранікнуць у праблемы бягучага дня, пісьменнік вельмі ўважлівы да таго, што стала гісторыяй» [122, с. 123]. Па сутнасці, лейтматывам твора выступае караткевічаўская ідэя памяці, сцвярджанне вечнай каштоўнасці таго, пра што нельга забыць: «Грымнулі грымоты вялікай бяды, той бяды, пра якую няма сілы пісаць і нельга не пісаць, бо чалавечая памяць кароткая, бо пакуты неадплачаны, бо мёртвых не вернеш, бо ляжыць і доўга будзе ляжаць на пакаленнях цень чорных крыл, бо чалавек не забывае» [136, с. 46]. Так, у рамане «Сэрца на далоні» вылучаюцца такія персанажы, як доктар Антон Яраш, журналіст Кірыла Шыковіч, старшыня гарвыканкама Сямён Гукан, аўтарскія характарыстыкі і чытацкія сімпатыі абумоўлены стаўленнем герояў да мінулага, да чалавечай памяці.

У айчынным літаратуразнаўстве падрабязна апісваецца канфлікт, які ўзнікае, з аднаго боку, паміж Ярашам, Шыковічам і, з другога – Гуканам, абумоўлены жаданнем першых унесці істотныя карэктывы ў афіцыйную версію падпольнай дзейнасці і нежаданнем другога прызнаць новае. Разам з тым, і ўчынкi герояў, і ўспрыманне вобразаў Антона і Кірылы ў ацэнках крытыкаў і чытачоў неадназначнае. Напрыклад, «вобраз Кірылы Шыковіча значна выйграе ў параўнанні з Ярашам і Гуканам менавіта таму, што яго шчасліва абмінула і ідэалізацыя, і ілюстрацыйнасць. Перад намі жывы чалавек са сваімі чалавечымі слабасцямі і недахопамі. Яго характар атрымаўся аб'ёмным, бо ён ствараецца не адным святлом, як Яраш, і не адным ценем, як Гукан, а разумным спалучэннем абодвух гэтых сродкаў характарыстыкі» [195, с. 42]. Думаецца, усё ж вобраз Яраша не настолькі ідэалізаваны, хоць герой інтэлектуальна і фізічна надзелены выключнымі рысамі, на падставе якіх яго мажліва паэтычна назваць волатам. Напэўна, мае рацыю В. А. Каваленка, які спыняе ўвагу на тым, што Ярашу не заўсёды ўласціва духоўная мэтаскіраванасць, тады як Шыковіч больш прынцыповы і актыўны. Так, калі Яраш сумняваецца ў тым, ці варта «варушыць мёртвых» і пераглядаць афіцыйную версію падпольнай дзейнасці, то Шыковіч абурецца, даказвае, што «такія мёртвыя не паміраюць» і што «не было герояў безыменных» [289, с. 9].

Невыпадкова аўтар не адмаўляецца ад прынцыпу мастацкага біяграфізму. Як сведчыць Т. І. Шамякіна, «я добра памятаю тэя часы, калі пісаўся раман. Рысы самога Шамякіна ўвасоблены ў вобразе журналіста Шыковіча, рысы шчырага сябра аўтара – драматурга Андрэя Макаёнка – у вобразе доктара Яраша» [294, с. 143]. Звяртаецца аўтар да прыёму тыпізацыі пры паказу вобраза Гукана, які не мае прататыпа, зборна ўвасабляе адмоўныя рысы кар'ерыста і прыстасаванца. Сюжэтныя перыпетыі твора створаны фантазіяй аўтара, які, дакладна вядома, збіраў звесткі пра мінскае падполле. Так, як сведчаць дзённікавыя запісы пісьменніка, у Антона Яраша-падпольшчыка быў яшчэ адзін прататып – гэта падпольшчык Кабушкін, пра якога ўжо ў першыя пасляваенныя гады хадзілі легенды, і, паколькі адсутнічалі доказы, некаторыя прытрымліваліся версіі пра агента СД. Думаецца, галоўным прататыпам у рамане выступае падпольшчык Іван Кірылавіч Кавалёў, арганізатар Мінскага падполля, рэабілітаваны толькі ў 1990 годзе, увасоблены ў вобразе доктара Савіча. Як прызнаецца ў дзённіку Іван Шамякін, яго ўсхваляваў лёс гэтага чалавека, захацелася напісаць пра яго, а паколькі на час стварэння рамана І. К. Кавалёў афіцыйна лічыўся здраднікам, было зменена імя і месца дзеяння.

Невыпадкава доктар Савіч выступае настаўнікам Яраша, у адносінах да Зосі Савіч раскрываюцца лепшыя чалавечыя памкненні і Яраша, і Шыковіча, няхай і не ў поўнай меры паслядоўныя. В. А. Каваленка слушна папракае герояў у нясмеласці і няўменні разабрацца ў жыццёвай сітуацыі, з-за чаго Зося ўцякае ад сваіх добразычліўцаў. Пісьменнік найперш асэнсоўвае працэс рэабілітацыі ва ўмовах «адлігі», пры гэтым не абсалютызуе чалавечыя ўзаемаадносіны, хоць і разглядае грамадскія праблемы ў выразных гуманістычных каардынатах. Актуальнасць мастацкага асэнсавання гэтай тэмы пацвярджаецца хоць бы тым, што, як вядома, «кніга выклікала вялікую цікавасць у грамадстве ў пачатку 60-х гадоў мінулага стагоддзя. <...> Гэта быў самы чытаемы твор пісьменніка» [196, с. 204], які неаднойчы перавыдаваўся.

Нельга не пагадзіцца, што «схільнасць І. Шамякіна да аналізу псіхалогіі характараў у яе знешніх праяўленнях у сваю чаргу прыводзіць да таго, што ў яго раманах на першым плане знаходзіцца не ўнутранае дзеянне, не самааналіз, а дзеянне знешняе. Адсюль становіцца зразумелай і тая надзвычай вялікая роля, якая адводзіцца ў раманах І. Шамякіна падзейнаму сюжэту» [195, с. 27]. Грамадская сітуацыя раскрываецца праз канкрэтныя ацэнкі як галоўных, так і эпізодычных герояў, якія фактычна супадаюць. Гэта, як эмацыйна выказваецца Шыковіч, выяўляючы меркаванне самога аўтара, «адбыліся такія падзеі! Пераварот у мазгах, у сэрцах» [289, с. 8]. Так званая «цэнтрабежная» сістэма размяшчэння персанажаў раскрываецца ў працэсе разгортвання сюжэта, які ўтрымлівае чытацкую ўвагу.

Пры аналізе рамана ў айчынным літаратуразнаўстве справядліва спынялася даследчыцкая ўвага на «Расказе Антона Яраша» і «Расказе Зосі Савіч», якія ўтвараюць самастойную сюжэтную лінію, раскрываюць ваеннае мінулае і псіхалагічныя партрэты адпаведна Антона і Зосі. Такім чынам у персанажным раманах заяўляецца «Я»-апавядальная сітуацыя, у ролі апавядальнікаў выступаюць непасрэдня ўдзельнікі падзей, персанажы дзвюх сюжэтных ліній. Іван Шамякін раскрывае псіхалагічныя характарыстыкі найперш праз дзеянне, напрыклад, Антона Яраша: «Я цэліўся, выбіраючы момант. І раптам нагайка... Тая, якой ён ударыў Паўла. Адною гэтай дэталі было даволі, каб маланкава змяніўся план. Я скочыў да стала» [289, с. 79]. У раскрыцці асобы Зосі дамінантна выяўляецца падзейны псіхалагізм. Хранатоп рамана выяўляе дынаміку часу, якая дазваляе выпрацаваць гуманістычныя ўзаемаадносіны, на здольнасць да гэтых узаемаадносін у выніку і правяраюцца героі.

Такім чынам, аднагеройны лірычны роман Уладзіміра Караткевіча «Нельга забыць» і шматгеройны падзейны роман Івана Шамякіна «Сэрца на далоні» раскрываюць асэнсаванне пісьменнікамі сучаснай ім рэчаіснасці ў маральна-этычным святле. Інтэлектуальны пачатак сацыяльна-псіхалагічнага рамана заключаецца ў імкненні аўтараў вызначыць тыя ўчынкі, якія фарміруюць уяўленне пра вартае і прыгожае, агіднае і пачварнае. Пісьменнікі пазбягаюць адлюстравання значнага духоўнага развіцця сваіх герояў, не паказваюць працэсу іх выхавання, як, напрыклад, Янка Брыль. Так, караткевічаўскі герой духоўна спустошаны пасля сваёй страты, ён прыходзіць да думкі, што яму няма радасці, застаецца толькі адзінота і праца. Іван Шамякін паказвае, што Шыковіч перадоўвае складанасці ў ідэйнай барацьбе, пры гэтым атрыманая перамога не мяняе героя. Застаецца верным сваім перакананням і Гукан, на своеасаблівым раздарожжы апынуўся толькі Яраш, які ў момант прымірэння з жонкай думае пра Зося. У выніку выбраны пісьменнікам маральна-этычны ўзор праходзіць

праверку не столькі праз паказальнае развіццё характару, колькі на адпаведнасць учынкаў і перакананняў герояў.

Раман «Снежныя зімы» (1966–1968) Івана Шамякіна даследчыкі справядліва называюць найменш падзейным з усіх раманаў пісьменніка, звяртаюць увагу на складаную псіхалагічную рэпрэзентацыю вобраза галоўнага героя. Твор вызначаўся і як сямейна-бытавы, і як сацыяльна-псіхалагічны. У нейкай меры адметнасцю змястоўнай формы выступае публіцыстычнае гучанне, у сувязі з чым справядлівай бачыцца заўвага крытыкаў наконт таго, што значны шэраг праблем хоць і абазначаны аўтарам, але не раскрыты з той глыбінёй, якой патрабуе раманная эстэтыка.

Не будзе перабольшваннем сказаць, што ў рамане дамінуе не так званае «шматгалоссе», у цэлым уласцівае творчай манеры пісьменніка, а лірычны маналагізм, паколькі асоба аўтара хаваецца за вобразам галоўнага героя. Так, Іван Васільевіч Антанюк «быў духоўна блізкі аўтару і ўвасабляў яго жыццёвы і духоўны вопыт, так бы мовіць – быў рупарам аўтарскіх ідэй, а па словах старэйшай дачкі літаратуразнаўцы Шамякінай Таццяны Іванаўны з'яўляўся alter ego (другім я) пісьменніка» [140, с. 215] Невыпадкова, што раман «адразу настройвае чытача на незвычайнасць сітуацыі, пэўную таямнічасць самога канфлікту» [148, с. 361]. Мастацкая ўвага да раскрыцця канфліктнай сітуацыі вынікала і з першапачатковай назвы рамана – «Паядынак». Іван Антанюк, хоць і сам з'яўляецца партыйным функцыянерам, уступае ў канфліктныя адносіны з партыйным асяроддзем, у выніку чаго заўчасна адпраўлены на пенсію. Перарастаюць у канфрантацыю сяброўскія стасункі з Валянцінам Будыкам, якая ў сучасным літаратуразнаўстве тлумачыцца непаразуменнем паміж артадаксальным у сваіх перакананнях Антанюком і больш вольным у поглядах Будыкам [148]. Знешні канфлікт ускладняецца ўнутранай самарэфлексіяй, якой і абумоўлена ўвядзенне ў твор сюжэтнай лініі ўспамінаў пра партызанскае мінулае. Устаноўкай пісьменніка на адлюстраванне скразнога канфлікту ў нейкай меры прадвызначаецца тое, што «Антанюк як чалавек і асоба даволі дваісты, палавінчаты ў сваіх думках, пачуццях і ўчынках» [122, с. 147]. Думаецца, у выніку эвалюцыі характару, што выступае паказальнай прыкметай лірычнай прозы, гэта рыса павінна пераадольвацца.

Галоўны герой асэнсоўвае сваё несправядлівае ранейшае стаўленне да сына, запознена прызнае, што адчувае віну перад братам. Духоўнае развіццё асобы найбольш яскрава праяўляецца ў тым, што Іван, хоць найперш і падсвядома, цягнецца да Надзеі Паўлаўны. Нельга не пагадзіцца, што ў рамане гераіня выступае «па-біблейску раздумлівай і ахвярай» [148, с. 371], істотна пераўзыходзіць Антанюка маральна-этычнымі вартасцямі. Напэўна, не зусім апраўдана лічыць, што «з боку Івана Васільевіча больш рацыянальнага разліку: добра будзе мець харошага сябра, які заўсёды падтрымае ў цяжкую хвіліну, бо кіравацца жанчына будзе не розумам, а пачуццямі. Эгаізм галоўнага героя відавочны, ён праяўляецца, відаць, і ў тым, што Антанюк згадвае Надзею толькі ў самых крытычных момантах, калі адчувае сябе пакрыўджаным, адсунутым ад актыўнага жыцця» [148, с. 371]. Прызнанне Віты сваёй дачкой хоць і мела трагічныя наступствы, адначасова выяўляе імкненне героя да годных учынкаў, у якіх ён адчувае маральную патрэбу. Разам з тым нельга прызнаць, што Іван Антанюк каардынальна мяняецца, хоць і рашаецца на нязвыклы для свайго асяроддзя ўчынак – едзе працаваць аграномам, гэта хутчэй працяг канфліктнай лініі паводзін. Як слухна заўважае В. А. Каваленка, «стаць зусім іншым чалавекам,

вольным ад умоўных поглядаў, ад умоўнай маралі, Антанюк не здолеў і пасля таго, як пайшоў на пенсію. Ён стаў больш назіральны, больш разважлівы, цвярозы ў думках, *менш прыкметнай стала дваістасць яго натуры* [курсіў наш. – Г. Н.], але ўсё яшчэ даволі часта ён падыходзіць да жыццёвых з’яў па старой інерцыі павярхоўна» [122, с. 149]. Такім чынам, працэс станаўлення асобы героя лірычнай прозы не выяўлены ў поўнай меры паслядоўна, лагічна завершана.

У рамане прасочваецца прынцып «цэнтраімклівасці» пры арганізацыі вобразнай сістэмы: мастацкі свет раскрываецца праз бачанне рэчаіснасці галоўным героем, іншыя персанажы паказаны ў полі яго прыцягнення. Прыём дзённікавага пісьма, што ўласцівы лірычнай прозе, адцяняе думкі і памкненні галоўнага героя, у сувязі з чым трэба згадаць: крытыкамі і літаратуразнаўцамі выказваліся слушныя папрокі наконт таго, што дзённік толькі фармальна належыць Віце. Аўтар заяўляе рэалістычнае ўвасабленне галоўнага героя, цесна набліжанае да жыцця, пры тым уводзіць у вобразную сістэму рамана абагульнены тып прыстасаванца і нягодніка, які цяжка назваць у поўнай меры пераканаўчым. Кляпнёў, названы гаворачым прозвішчам як аўтар паклёпніцкіх даносаў, паказаны непрывабным нават у дробязях, выступае антыподам Івана Антанюка, але наўрад ці можна лічыць маральнай перамогай выкрыццё нягодніка, які нават не адчувае сваёй правіны.

Як вядома, апавядальнасць, мастацкая ўвага да лёсу асобы ў працэсе яе станаўлення, раскрыццё інтрыгі праз канфлікт галоўнага героя з грамадскім асяроддзем уласцівыя класічнай раманнай форме. Мастацкі пошук на фармальным узроўні нязменна спрыяе выяўленню новай тэмы, праблемы, адкрывае новыя мажлівасці эстэтычнага пазнання рэчаіснасці. У сваю чаргу адкрыццё і засваенне новага зместу прадвызначае дынаміку мастацкай формы. У літаратуры 60-х гадоў вылучаецца творчасць Янкі Брыля, які стварыў аднагеройны раман з узмоцненым лірычным пачаткам. Цікавай мастацкай з’явай выступае і аднагеройны лірычны раман Уладзіміра Караткевіча «Нельга забыць», дзе раскрываюцца духоўныя пошукі аўтара. У літаратуры 70-х гадоў пачынала замацоўвацца наватарская змястоўная форма, у якой спалучаліся рысы лірычнага рамана і рамана з эпічнай асновай. Яскрава ілюструюць лірызацыю змястоўнай формы беларускага рамана творы І. Шамякіна «Атланты і карыятыды», А. Асіпенкі «Святыя грэшнікі».

Як традыцыйна сцвярджаецца ў крытыцы і літаратуразнаўстве, адной з прычын чытацкай цікавасці да рамана «Атланты і карыятыды» (1971–1973) стала тое, што гэты твор «рэзка вылучаўся сярод беларускай прозы 1970-х гадоў з выразнай дамінацыяй у ёй ваеннай і вясковай тэматыкі сваім зваротам да актуальных праблем мірнага жыцця і грамадскай рэчаіснасці» [61, с. 254–255]. Іван Шамякін раскрывае наватарскі аспект тэмы пра мастакоў і мастацтва, якая разглядаецца ў шырокім грамадска-сацыяльным кантэксце. Як вядома, «у архітэктуры атланты – гэта мужчынскія, а карыятыды – жаночыя фігуры, прызначэнне якіх аднолькавае – служыць апорай для бэлек або ўсяго будынка. Сам І. Шамякін на адной з сустрэч з чытачамі падкрэсліў, што гэты загаловак трэба разумець як “мужчыны і жанчыны”» [139, с. 444–445]. Тым не менш, у раманнай сітуацыі відавочна вылучаецца вобраз Максіма Карначы, які можна назваць галоўным на той падставе, што аўтар у значнай меры рэпрэзентуе акаляючую рэчаіснасць праз успрыманне гэтым героем, робіць яго выразнікам сваёй думкі, носьбітам найлепшых маральна-этычных якасцяў, хоць пры гэтым імкнецца паказаць звычайным чалавекам са сваімі недахопамі. Нельга не пагадзіцца з тым, што «вобраз галоўнага архітэктара Карначы ў плане

псіхалагічным распрацаваны амаль бездакорна. <...> Гэта фігура глыбокая, аналітычная, пазбаўленая, у параўнанні з Ярашам і часткова Антанюком, ідэалагічнага максіmalізму і плакатнасці» [177, с. 612]. Думаецца, на стварэнне адметнага індывідуальнага характару паўплываў прататып, якім выступаў вядомы творца і блізкі сябар пісьменніка Андрэй Макаёнак.

Іван Шамякін раскрывае характар галоўнага героя праз адлюстраванне канфліктнай лініі паводзін, у чым бачыцца працяг эстэтычнай традыцыі, выразна выяўленай у рамане «Снежныя зімы». Так, В. І. Локун вылучае так званы «знешні» канфлікт, да якога адносяць прафесійныя патрабаванні асобы, у прыватнасці, барацьбу за нестандартную забудову новых мікрараёнаў, і «ўнутраны», а менавіта сямейны [177]. Пры гэтым даследчыца трапна зазначае, што Карнач «найперш мастак, эстэт, які дбае аб архітэктурнай гармоніі, сапраўднай прыгажосці ў будаўніцтве горада» [177, с. 612]. Невыпадкова, што герою сапраўдную радасць прыносіць творчы працэс. Як і многія творчыя асобы, Максім не зусім абыякавы да славы, невыпадкова думае пра тое, што на Палацы, збудаваным па яго праекце, можа быць прымацавана манаграма з прозвішчам архітэктара. Разам з тым «не ў прыклад некаторым сваім калегам, ён ніколі падоўгу не любаваўся ніводным аб'ектам, збудаваным па яго праекце. Часцей незадаволены і сваёй працай і асабліва працай будаўнікоў, ляўся, потым, захоплены новай задумай, хутка забываўся і праходзіў міма свайго тварэння абыякавы» [290, с. 4]. Аўтар паслядоўна раскрывае, што Карнач творыць не толькі на карысць грамадства, але і дзеля сваёй сям'і: ён шмат працуе, каб жонцы і дачцэ падарыць, па дадзеным героем вобразным азначэнні, казачны харамок. Будзе не спажывецкую дачу, а выяўляе свае мастакоўскія здольнасці, паказвае сябе не толькі як архітэктар, але і дызайнер, разбяр. Варта зазначыць, што герой прызнае і бачыць істотную праблему ў тым, што ў архітэктурнай справе «ўсё больш увага яго скіроўваецца не на эстэтычную выразнасць і арыгінальнасць, а на функцыянальную мэтазгоднасць будынкаў, якія праектуе» [290, с. 39–40]. Безумоўна, мастацтва не з'яўляецца для яго самамэтай, і невыпадкова аўтар паслядоўна падкрэслівае грамадскае прызначэнне мастацтва, у чым, думаецца, аўтар і герой супадаюць. Тым не менш, як сапраўдны творца, Максім Карнач марыць выразаць скульптуру, якая будзе адметнай. І хоць у рамане не паказваецца канчатковае здзяйсненне задумы, аднак невыпадковым бачыцца тое, што герой суадносіць сваю задуму з вобразам маці, адчувае значнасць традыцый народнага мастацтва.

У творы паслядоўна даказваецца, што талент здольны выявіць сябе толькі пры ўмове, што яго носьбіт надзелены вартымі чалавечымі якасцямі, у чым, відавочна, і заключаецца аўтарская канцэпцыя бачання мастака і мастацтва. Слушна ў свой час заўважыў В. А. Каваленка, што атланты ў архітэктуры маюць звычайнае чалавечае аблічча: «Якраз такія людзі, як герой рамана І. Шамякіна, трымаюць на сабе свет, бо яны ахоўваюць у жыцці сумленнасць, праўду, справядлівасць» [122, с. 176]. Паказальна, што пад уплывам Карнача да архітэктурнай справы далучаюцца дзеці яго сябра Віктара Шугачова, а дыялогі з апошнім ілюструюць чытачу «знутры» многія грамадскія праблемы таго часу. Як і ў лірычнай прозе, асоба галоўнага героя арганізуе вакол сябе вобразную сістэму твора, што выяўляе «цэнтраімклівасць» рамана «Атланты і карыятыды». Пры гэтым аўтарам не перадаецца такая адметная рыса героя лірычнага твора, як духоўная эвалюцыя, маральна-этычныя характарыстыкі пераважна статычныя.

З яркай індывідуальнасцю галоўнага героя кантрастуюць іншыя персанажы, якіх можна назваць не столькі самастойнымі характарамі, колькі сацыяльнымі



тыпамі. Думаецца, трэба звярнуць увагу на тое, што побач з Максімам Карначом увасоблены розныя тыпы творцаў. Зайздросціць таленту і пасадзе галоўнага архітэктара Макаед, які выступае маральна-этычным антыподам героя. Макаеду выносіцца прысуд у той ацэнцы, якая даецца Карначом: «Усё жыццё рабіў іншым гадасці і патрабуе за гэта ўсеагульнай любові» [290, с. 306]. Іх прафесійныя ўзаемаадносіны асацыятыўна супастаўляюцца з вядомай гісторыяй пра Моцарта і Сальеры, якую палемічна абмяркоўваюць героі. Больш складаны вобраз Шугачова, гэты герой шмат у чым паказаны як адзінадумца Карнача. Паводле чалавечых якасцяў Віктар не горшы за Максіма і, як паказвае меркаванне галоўнага персанажа ў рамане, Шугачоў не менш таленавіты. На жаль, ён пазбаўлены смеласці адстойваць і абараняць свае мастакоўскія рашэнні, і гэта робіць самога героя няшчасным. Такім чынам Іван Шамякін даказвае, што для любога творцы важная грамадская смеласць.

Грамадска-сацыяльны кантэкст рамана абумоўлівае прадстаўленасць значнага шэрагу вобразаў-тыпаў, якія адцяняюць у тым ліку і мастацкую атмасферу. Напрыклад, разумее і падтрымлівае мужа Поля Шугачова, для якой, як сцвярджаюць галоўны герой і аўтар, сэнс жыцця заключаецца ў клопаце пра дзяцей і людзей наогул. Кантрастуе з гераіняй Даша Карнач, якая стварае для галоўнага героя невыносныя ўмовы ў жыцці і творчасці. Здзекуецца і пагарджае мужам Ніна Макаед, праз вобраз якой пісьменнікам негатыўна асэнсоўваецца такая грамадская з'ява як эмансіпацыя. Ажыццяўляюць кіраўніцтва ў тым ліку і мастацкай сферай першы сакратар абкама партыі Сасноўскі, які відавочна ідэалізуецца, першы сакратар гаркама партыі Ігнатовіч крытыкуецца пісьменнікам як кіраўнік новага часу.

Такім чынам, Максім Карнач, які выступае ў рамане эталонам чалавечых якасцяў, паказаны пісьменнікам сапраўдным творцам, прыкметна ўзвышаецца над сваім сацыяльным асяроддзем. На філасофскім узроўні паслядоўна сцвярджаецца думка, што чалавечыя заганы ў значнай меры абумоўліваюць і мастакоўскае аблічча. У падзейным шматгеройным творы аўтар абавіраецца не столькі на эпічнае адлюстраванне рэчаіснасці, колькі на яе суб'ектыўнае ўспрыманне, блізкае герою лірычнай прозы, у выніку чаго выяўляецца ўнутраны свет, чалавечая і мастакоўская пазіцыя. Увасабленне сацыяльных тыпаў, увага да грамадскай атмасферы рэпрэзентуюць раман як традыцыйны ў беларускай прозе. Разам з тым наватарская тэматыка паўплывала на дынаміку змястоўнай формы, якая, што ілюструюць і іншыя прыклады з прыгожага пісьменства, замацавалася ў беларускім рамане.

У айчынай буйной прозе 70-х гадоў XX стагоддзя асэнсоўваюцца разнастайныя маральна-этычныя аспекты чалавечай дзейнасці, у тым ліку пастацкі даследуецца феномен чалавечага выбару. У раманістаў паступова фарміруецца ўяўленне пра значнасць звычайнага чалавечага жыцця, неадназначнасць тыповай жыццёвай сітуацыі. Алесь Асіпенка актыўна працуе ў жанры рамана, звяртаецца да ўвасаблення як ваеннай тэмы, так і актуальных праблем сваёй рэчаіснасці, асэнсоўвае грамадскую значнасць мастака і мастацтва.

У рамане «Непрыкаяны маладзік» (1974, поўнае выданне 1982) Алесь Асіпенка імкнецца як мага больш шматгранна паказаць сучаснасць, вызначыць яе дыскусійныя з'явы. Дзеянне ў творы, як слушна заўважае Т. К. Грамадчанка, звязваецца то з вёскай, то з горадам, а то і зусім можа быць перанесена на курорты Каўказа ці ў Сібір. Вельмі шырокі таксама дыяпазон прафесій герояў – старшыні калгасаў, партыйныя і савецкія кіраўнікі, настаўнікі, геолагі, вучоныя, урачы, заатэхнікі, геадэзісты. Тэматычная неакрэсленасць скіроўвае да праблематыкі твора, якую можна ўмоўна абазначыць як выкрыццё мяшчанства, кар'ерызму, бюракратызму, і гэта асэнсоўваецца аўтарам не толькі на побытавым, але і на

філасофскім узроўні. Ідэйны змест рамана раскрывае адзін з галоўных герояў, Віктар Жарнасек, які прызнаецца: «Я не магу быць спакойным, пакуль ведаю, што нешта недзе не адкрыта, і вельмі дзіўлюся, як некаторыя людзі гатовы прамяняць вось такое неспакойнае жыццё на ціхую ўтульнасць. Паменш клопату, пабольш дабрабыту. Я хачу сам жыць добра і жадаю таго ж усім людзям. Але мне бывае крыху не па сабе, калі бачу, як чалавек працуе, б'ецца дзеля таго, каб абавязкова абставіць спальню мэбляй з арэху, справіць жонцы коцікавае футра, накупляць бранзалетаў і крышталю, пакрыць падлогу лакам, а пасля сачыць, каб, не дай бог, на ёй не асталіся сляды. А пакуль ён усё гэта купіць, дык не ходзіць у тэатры, не набывае кніжак, не робіць падарожжаў па свеце. Вы заўважалі – малады месяц заўсёды ясны і вясёлы, а потым пакрыжее і глядзіць ужо на зямлю абыякава і сонна» [24, с. 148]. Алясь Асіпенка па-філасофску асэнсоўвае канфлікт, які адбываецца паміж тымі людзьмі, якія здольныя быць, паводле метафарычнага азначэння, «непрыкаяннымі маладзікамі», і тыповымі прадстаўнікамі таго ці іншага сацыяльнага асяроддзя, якіх клопоціць найперш дабрабыт.

Пісьменнік раскрывае ўвасабленне рэчаіснасці на аснове яе падзейнага апісання, і разам з тым у шматгеройным рамане істотную ідэйна-мастацкую ролю адыгрывае суб'ектыўнае бачанне сітуацыі, аўтар імкнецца паказаць канкрэтную падзею праз успрыманне яе галоўнага ўдзельніка. Такім чынам адбываецца псіхалагічная рэканструкцыя партрэтаў Веры Паўлаўны, яе сястры Галі, Сяргея Сяргеевіча, Мішы Васько, Кацярыны Кірылаўны, Андрэя Шанкеля і шэрагу іншых герояў. Увага да псіхалагізму, які выступае сэнсаўтваральным прыёмам, абумовіла адлюстраванне як станоўчых, так і адмоўных рыс у характары персанажаў. Пры гэтым некаторыя героі ўспрымаюцца як выключна станоўчыя, напрыклад, Віктар Жарнасек, у паказе іншых дамінуе негатыўнае сэнсавае напаўненне (Андрэй Шанкель, Усевалад Рысакоў). Як цікавы мастацкі эксперымент успрымаецца спроба пісьменніка адлюстраваць унутраны канфлікт, які перажывае Вера Паўлаўна. Паміж гераіняй і Віктарам Жарнасекам узнікаюць моцныя пачуцці, аднак для таго, каб пайсці за імі, Веры Паўлаўне трэба адмовіцца ад звыклага дабрабыту. Сама гераіня зроблены ёю выбар тлумачыць трагічнымі жыццёвымі акалічнасцямі, аднак чытач разумее, што на самай справе гэта не мае непасрэднага дачынення да ўзаемаадносін людзей. Пісьменнік не даводзіць сітуацыю да лагічнага завяршэння, пры гэтым нельга не ўгадаць, што самаахвярнасць, на якую Вера Паўлаўна асуджала сябе, была, паводле аўтарскай заўвагі, прывабная і прыгожая, няшчасці былі рамантычныя, узнёслыя, цешылі самалюбства. Такім чынам чытачу прадастаўляецца права на самастойную маральную ацэнку.

У творы невыразная раманная сітуацыя: цяжка адназначна вызначыць галоўных герояў, выразна акрэсліць іх мікраасяроддзе, якое аказвае непасрэднае ўздзеянне. Нельга не пагадзіцца з Т. К. Грамадчанкай, што твору часам не хапае цэласнасці, а ва ўзнаўленні карцін рэчаіснасці адчуваецца мазаічнасць, у творы сустракаецца даволі шмат неабавязковых герояў і сюжэтных ліній. У той жа час раман «Непрыкаяны маладзік» цікавы тым, што ілюструе змену падзейнай шматгеройнай мадэлі ў бок суб'ектывізацыі, выяўляе жанравыя мажлівасці змястоўнай формы, дзе актуалізаваны мастацкі псіхалагізм. Тыповая для падзейнага шматгеройнага рамана «цэнтрабежная» сістэма арганізацыі вобразаў у творы Аляся Асіпенкі прыкметна трансфармуецца. Вылучаюцца некалькі галоўных герояў, якія выступаюць паказальнымі для свайго мікраасяроддзя, аднак малазвязаныя паміж сабой на ўзроўні сюжэтнага дзеяння, у выніку чаго

раман распадаецца на некалькі сюжэтных ліній, кожная з якіх вылучаецца «цэнтраймклівай» арганізацыяй персанажаў.

Складанай структурнай арганізацыяй вызначаецца раман Алеся Асіпенкі «Святыя грэшнікі» (1987), дзе акаляючая рэчаіснасць раскрываецца праз успрыманне галоўным героем, які асэнсоўвае праблему мастацтва, яго ролю і прызначэнне для асобы і грамадства. Лазар Богша, таленавіты кінарэжысер, акцёр, пісьменнік, імкнецца спасцігнуць таямніцы мастацтва, дзеля чаго спазнае гісторыю, звяртаецца да беларускай духоўнай культуры. Канфлікт раскрываецца праз сутыкненне з яго калегам-антаганістам Кірылам Лыкавязавым, на што звяртала ўвагу айчынная крытыка. У прыватнасці, спрэчкі двух герояў з невыпадковымі імёнамі прызнаваліся цікавымі і актуальнымі, таму што «даюць магчымасць зразумець, як цяжка сапраўднаму таленту прабівацца да гледача праз панаванне шэрасці, рамесніцтва, прыстасавальніцтва, бо такія, як Лыкавьязаў, здымаюць фільмы на патрэбу дня, фарміруюць у гледачоў, асабліва моладзі, адпаведна зніжаныя густы і погляды» [255, с. 9]. У сучасным літаратуразнаўстве твор слушна аднесены да інтэлектуальнай філасофскай прозы, паколькі пісьменнік імкнецца не толькі асэнсаваць праблему мастака і мастацтва, але і раскрывае індывідуальна-аўтарскую канцэпцыю аб ролі мастацтва ў развіцці чалавецтва.

Лазар Богша падарожнічае ў мінулым, сустракае вядомых гістарычных і культурных дзеячаў, легендарных герояў. Такім чынам спалучаюцца розныя часавыя пласты, пашыраюцца хранатапічныя каардынаты. Так, «ірацыянальнае апавяданне выконвае ў рамане ролю тэарэтыка-філасофскага абагульнення, чым і можна вытлумачыць сімвалізм асобных сцэн, а таксама тое, што персанажы, узятыя з гістарычнага мінулага, паўстаюць не столькі жывымі характарамі, колькі ўмоўнымі вобразамі-сілуэтамі пэўнай канцэпцыі» [175, с. 177]. Алесь Асіпенка імкнецца не столькі адлюстраваць мінулае, колькі паказаць, як гістарычны вопыт можа ўплываць на сучаснасць.

Аўтарам як сэнсаўтваральны рэпрэзентуецца прыём фантасмагорыі: герой прызнаецца, што ён кінарэжысёр, манаху, полацкаму князю, нават Чынгісхану, а некаторыя персанажы, напрыклад, манашка Феадора, яна ж Кажына, пра якую Ефрасіння Полацкая гаворыць, што гэта Спакуса, і самі ведаюць, што ён – госць з будучыні. Невыпадкава, што ў фантастычным падарожжы Лазару адрублі галаву па загадзе Чынгісхана, бо вялікі заваёўнік адчуў небяспеку: яго верныя воіны могуць усумніцца ў правільнасці выбранага шляху. Такім чынам пісьменнік супрацьпастаўляе мастацтва жорсткасці і войнам, услаўляе гуманістычную сілу яго ўздзеяння. Лазар Богша сустракаецца са знакамітымі песнярамі мінулага, дыскутуе з іх разуменнем ролі творцы. Так, легендарнаму Баяну галоўны герой, за якім хаваецца аўтар, пераканана даводзіць, што злачынна ўслаўляць забойцаў і рабаўнікоў, няхай гэты і князі, якія захапілі горад. На гэты Баян адказвае, што дзякуючы яго песням князі, ваяводы, асілкі і проста дружыннікі адчуваюць сябе волатамі, якія ваююць за справядлівасць: «А калі чалавек хоць раз адчуе ў сабе дабрывію і справядлівасць, ён ужо чалавек, а не звер, які забівае невядома дзеля чаго. Паэт і павінен узвышаць людзей, раскрываць перад імі прыгажосць іх учынкаў, калі ён нават троху і недакладны» [22, с. 128]. Лазар Богша паслядоўна асэнсоўвае, у чым нязгодны са сваім настаўнікам Баянам аўтар знакамітага «Слова...», спасцігае шлях духоўнага сталення Ефрасінні Полацкай, нават павучае і выходзіць Бога. Дзеля апошняга звяртаецца да вядомых прыкладаў са старажытнага эпасу розных народаў, паколькі міфы, паданні, паэтычныя творы прасякнуты дабрывіёй і справядлівасцю.

Сцэнарны мантаж дазваляе пісьменніку паказаць выявы гістарычных малюнкаў, раскрыць асобу Кірылы Тураўскага, які ўпэўнены, што чалавек нарадзіўся на свет дзеля добра і прыгажосці, і Данілы Заточніка, які настойвае, што людзей трэба вучыць быць ваўкамі з хціўцамі, якія робяць ганебныя справы і патрабуюць, каб ім казалі «дзякуй». Таленавіта сць галоўнага героя раскрываецца праз чуйнасць да разнастайных духоўных праяў, да выбару актуальнай праблемы. Падчас падарожжа ў мінулае ён вырашае не толькі мастакоўскую задачу ўздзеяння на глядача, але і перажывае ўласнае духоўнае развіццё. Як пераканана даказвае Лазар Богша, «твор мастацтва павінен хваляваць глядача, даваць яму праўдзівое адлюстраванне страсці і мудрасці эпохі. Адмаўляць сучаснаму глядзчу ў праве разумець філасафічнасць твора – ці не значыць гэта адрываць яго ад усёй культуры мінулага, бо, што ні кажыце, вялікія майстры свету ва ўсіх жанрах мастацтва не ў апошнюю чаргу дбалі пра філасафічнасць сваіх твораў» [22, с. 210]. Алесь Асіпенка, які пэўны час працаваў на кінастудыі «Беларусьфільм», не толькі рэальна, але і ў нейкай меры іншасказальна асэнсоўвае жыццёвы і творчы шлях таленавітага рэжысёра, акцэнтуючы ўвагу на трагічным фінале. Лазар Богша пасля смерці атрымлівае прызнанне, якога быў варты пры жыцці. Аўтар праводзіць паралелі наконт ролі мастацтва ў мінулым і ў сваім часе, пакідае мажлівасць чытачу сфарміраваць стаўленне да гуманістычнага ідэалу, які выступае жыццёвым крэдам мастака ў любых умовах.

Пісьменнік раскрывае інтэрпрэтацыю галоўным героем акаляючай рэчаіснасці як мінулай, так і сучаснай. Разам з тым у аднагеройным рамане «Святыя грэшнікі» паказаны не столькі ўнутраны, колькі знешні канфлікт, хоць падзейнасці аддадзена нязначная аўтарская ўвага. Алесь Асіпенка шмат у чым асучаснівае гістарычных асоб, якіх уводзіць у мікраасяроддзе раманнай сітуацыі, імкнецца актуалізаваць духоўны вопыт мінулага для сучаснага мастацтва. Аўтар паказвае галоўнага героя ва ўзаемадзеянні з грамадскім асяроддзем, на якое той імкнецца паўплываць, і гэта абумоўлівае «цэнтраімклівую» арганізацыю персанажаў. Пісьменнік працягвае распрацоўваць мастацкі псіхалагізм, хоць і звяртаецца не столькі да самааналізу і рэфлексіі, што характэрна для героя лірычнага рамана, колькі да так званага знешняга псіхалагізму. Такім чынам, тэма мастака і мастацтва, увага да якой перыядычна актывізавалася ў айчынным пісьменніцкім асяроддзі, абумоўлівала ўзмацненне лірычнага пачатку ў змястоўнай форме рамана, яго трансфармацыю на ўзроўні вобразнай сістэмы.

Як вядома, канцэптальнасць рамана не можа быць у поўнай меры рэалізавана без апоры на эпічнасць. У беларускім рамане 1970-х гадоў актуалізуецца эстэтычная тэндэнцыя так званага суб'ектыўнага ўзнаўлення рэчаіснасці. Успрыманне героем акаляючага свету прадвызначае мастацкую распрацоўку стратэгіі ўвасаблення героя, выяўлення аўтарскай прысутнасці ў творы. Адметныя прыклады ўвасаблення характараў у працэсе раскрыцця канфлікту ілюструюць Іван Пташнікаў і Іван Шамякін, кожны з якіх выбірае стратэгію паказу галоўнага героя, непаўторна выяўляе аўтарскую прысутнасць.

Яскравы ўзор лірычнага беларускага рамана прадстаўлены ў творчасці Івана Пташнікава, які відавочна працягваў традыцыю, распачатую Янкам Брылём, звярнуўся да стварэння аднагеройнага твора. У рамане «Мсціжы» (1970) аўтар мастацку ўзнаўляе жыццё сучаснай яму вёскі, пры гэтым сучаснасць раскрываецца ў непарыўных сувязях з мінулым, што абумоўлена заяўленай праблематыкай. Творца на ўзроўні філасофскай канцэпцыі асэнсоўвае повязь чалавека з роднай зямлёй, малой радзімай, якая стваралася на працягу значнага

гістарычнага перыяду, выступала паказальным жыццёвым арыенцірам, а ў апошні час стала нетрывалай. У прыватнасці, слушна зазначае Т. Грамадчанка, што Іван Пташнікаў «паказвае, якое значэнне набывае такая прывязанасць у новых грамадскіх умовах. <...> Сацыяльна мала актыўны (за што адразу пасля з'яўлення рамана папракалі пісьменніка многія рэцэнзенты), негаваркі, засяроджаны на сваім горы, Андрэй Вялічка дапамагае зразумець, чаму вяскоўцы кінуліся ў горад, ехалі на цаліну, на так званыя будоўлі веку» [80, с. 7]. Як вядома, крытыка ў свой час адзначала грамадска-сацыяльную беднасць твора, пры гэтым па-за ўвагай заставалася яго іншасказальная шматзначнасць, глыбокая філасофская канцэпцыя, што раскрывае мастацкія мажлівасці лірычнага рамана.

Дамінантным эстэтычным прынцыпам выступае суб'ектыўнае ўзнаўленне рэчаіснасці, яе інтэрпрэтацыя галоўным героем, які з'яўляецца выразнікам аўтарскай пазіцыі. Андрэй Вялічка паказаны ў драматычнай жыццёвай сітуацыі, з-за якой абстраецца яго ўспрыманне навакольнага свету, узрастае патрабавальнасць да маральна-этычнага складніку чалавечай дзейнасці. У выніку актуалізуецца ўнутраны канфлікт, які ў поле свайго прыцягнення ўключае шэраг персанажаў. Духоўны свет героя шмат у чым ілюструецца праз ваенныя ўспаміны і адносіны да прыроды. Напрыклад, нават такі небяспечны звер, як воўк, выклікае ў Вялічкі замілаванне. Ваенныя ўспаміны раскрываюцца як «сюжэт у сюжэце» і выконваюць у рамане важную сэнсаўтваральную ролю. Андрэй Вялічка, які далучыўся да партызанскай барацьбы, прыгадвае баі з карнікамі і раненне, якое адгукаецца герою ўсё жыццё: у плячы засталіся асколкі ад міны. Ваенны і прыродны тэматычныя аспекты ўтвараюць адзіны іншасказальны ўзровень. Ладзіцца аблава на ваўкоў, і Вялічку, які прымае актыўны ўдзел у арганізацыі, «здалося, што яшчэ вайна, што ўперадзе за імшарай у Камене немцы, што сам ён выйшаў з зямлянкі і слухае, ці ляцяць самалёты. У такія пагодныя дні, як сёлета, немцы лёталі бамбіць вёскі» [232, с. 442]. Сучаснасць героя чытач асацыятыўна супастаўляе з мінулым: так, пад час аблавы грукаюць выбухі, таму што ў лесе ўзрываюць карчоўе, у аблаве пасяхова ўдзельнічаюць ваенныя, а сам Вялічка ў лесе сутыкаецца з мядзведзем і думае, што гэта той самы, які ледзве не задзёр яго вясной. Невыпадкава ў сучасным літаратуразнаўстве падкрэсліваецца адметнасць вобразна-выяўленчых сродкаў у творчай манеры Івана Пташнікава, якія і рэпрэзентуюць іншасказальнае пісьмо: «Вобразы-лейтматывы звязаны з прыроднай сімволікай, яны пастаянна паўтараюцца ў творы, <...> “прадказваюць” пэўныя паваротна-сюжэтныя калізій» [230, с. 228]. Думаецца, аўтар не супадае з асобай героя, выходзіць за межы духоўнага свету персанажа, калі асэнсоўвае знішчэнне жывога як ваенную рэчаіснасць, якая пагражае небяспекай.

Мастацкі псіхалагізм Івана Пташнікава вядзе да раскрыцця не толькі яркай індывідуальнасці, але і адметнага нацыянальнага характару, які пры тым выступае і сацыяльным тыпам. У творы малюецца спецыфічная раманная сітуацыя, якая дазваляе прасачыць канфлікт галоўнага героя і персанажаў, што ўваходзяць у яго мікраасяроддзе. Адцяняюць духоўны свет Вялічкі ўзаемаадносіны з Падбярэцкім, які вызнае так званую філасофію маленькага чалавека, і з якім героя звязвае праца ў леспрамгасе, а таксама непрыемны сумесны браканьерскі ўчынак, за які прыходзіцца адказваць Андрэю. Аўтар паслядоўна паказвае, што чым бліжэй сыходзіцца Вялічка з Падбярэцкім, тым больш герой не прымае псіхалогію апошняга і яго адносіны да жыцця, і ўрэшце прыходзіць да адкрытага пратэсту. Персанажы кантрастуюць не толькі паводле беражлівага і спажывецкага стаўлення да прыроднага асяроддзя, спагадлівых і зняважлівых адносінаў да людзей. Ролю своеасаблівай мастацкай «падсведкі»

адыгрывае ваеннае мінулае, якое ў Падбярэцкага амаль што ганебнае. Сам герой з жахам успамінае, як аднойчы, хоць і пад прымусам, дапамагаў немцам: ішоў наперадзе з бараной, шукаючы міны, схаваныя партызанамі пры адступленні. «Баранавалок нямецкі», – зняважліва кідае яму Вялічка і выкрывае свайго маральна-этычнага апанента: «Думаеш, усе такія, як ты. Сваім гнілым гужам усіх мераеш» [232, с. 437]. Па-іншаму раскрываюцца маральна-этычныя стасункі з Вулем, якому таксама ўласціва спажывецкая псіхалогія, аднак пры гэтым апошні здольны разумець іншых. Перажыўшы падчас вайны асабістую трагедыю – расстрэл сям'і, пабыўшы ў партызанах, ён падсвядома цягнецца да Вялічкі, адчувае яго духоўную вышэйшасць, а таму імкнецца па-чалавечы падтрымаць.

Ілюструюць рысы нацыянальнага характару беларуса адносіны Вялічкі з Унукам – героем з невыпадковым гаворачым прозвішчам. Апошні як чыноўнік «сфарміраваўся ў сваёй сутнасці ў тэя часы, калі ў асаблівай пашане было валявое кіраўніцтва» [15, с. 416] і не здольны змяніцца. Унук нішчыць лясы, безуважна і абыякава ставіцца да людзей. І няхай Вялічка ўсяго толькі даглядае леспрамгасаўскіх коней, ён, ціхмяны і памяркоўны, знаходзіцца пад уладай Унука, якую падсвядома не прымае. Пратэст героя ілюструе такі небяспечны ўчынак, як паляванне на мядзведзя, што задраў леспрамгасаўскага каня, паколькі Унук вінаваціць Вялічку ў дрэнным доглядзе. Канфліктная лінія адносін вырашаецца тым, што Вялічка ўрэшце адмаўляецца ехаць пад Полацк, не хоча служыць, а хоча быць гаспадаром самому сабе. Такім чынам пісьменнік пераканаўча даводзіць, што ў характары беларуса закладзена і здольнасць да рашучых учынкаў, да праяўлення цвёрдасці, якая не пярэчыць такім традыцыйна вядомым якасцям, як спагаднасць і чуласць. Трывалая повязь з роднай зямлёй абумоўлівае значнасць характару галоўнага героя, выступае сутнаснай характарыстыкай, на аснове якой пісьменнік робіць тыпалагічнае абагульненне. Як слушна зазначае С. Андрэюк, вобраз карэння набывае глыбокі змест, раскрывае «сувязь з зямлёю, надаючы тым самым канфлікту моцнае сучаснае грамадскае гучанне» [15, с. 409], якое дасягаецца дзякуючы філасофскай рэпрэзентацыі праблемы. Галоўны герой у сваю чаргу выступае жывым увасабленнем сувязі з роднай зямлёй, якую не змагла парваць ні вайна, ні грамадскія пераўтварэнні, паказваецца адметным маральна-этычным узорам.

Як бачым, у лірычным рамане «Мсціжы» «цэнтраімклівая» сістэма арганізацыі вобразаў, ускладненыя хранатапічныя каардынаты, на сэнсаўтваральным узроўні выкарыстоўваецца імпліцытны псіхалагізм. У аднагеройным рамане паказаны індывідуальны характар і адначасова сацыяльны тып, канфлікт раскрываецца як на ўзроўні ўнутранай духоўнай дзейнасці галоўнага героя, так і на ўзроўні мікраасяроддзя раманнай сітуацыі. Дзякуючы іншасказальнаму пісьму актывізуецца філасофская інтэрпрэтацыя рэчаіснасці, у выніку чаго пашыраецца і форма аўтарскай прысутнасці ў мастацкім творы.

Дынамічна змяняецца і больш традыцыйная ў айчынным прыгожым пісьменстве, падзейная шматгеройная мастацкая форма з апорай на эпічнасць, якая перажывае працэс лірызацыі. Ускладняюцца маральна-этычная праблематыка і сюжэтная арганізацыя ў рамане Івана Шамякіна «Вазьму твой боль» (1978), дзе на ідэйна-мастацкім узроўні выяўлена канфліктная сітуацыя паміж галоўным героем і антыгероем, мастацкая падзейнасць спалучаецца з глыбокім псіхалагізмам, як паказальны прыём раскрыцця характару выкарыстана лірычнае пісьмо. Задума напісання твора, як вядома, «узнікла з жадання пісьменніка паказаць жыццё тагачаснай вёскі праз прызму падзей Вялікай Айчыннай вайны» [197, с. 261]. Маральна-этычную канцэпцыю аўтар фармулюе

праз адлюстраванне паводзін і разваг Івана Батрака, сцвярджае пераемнасць мінулага і сучаснага.

Такім чынам востра ставіцца праблема памяці: падзеяў вайны не бачыла маладое пакаленне, для якога шмат у чым жахлівае мінулае з'яўляецца ўсяго абстрактнай гісторыяй. У выніку раскрываецца своеасаблівая спалучанасць часоў, ускладняюцца хранатапічныя характарыстыкі рамана. У працэсе развіцця канфлікту аўтар падтрымлівае сваім аўтарытэтам галоўнага героя, сцвярджае яго маральнае права на адплату і нянавіць. Так, «І. Шамякін быў упэўнены ва ўзаемадачынненнях мінулага і сучаснага. Успаміны яго герояў пра мінулае валодаюць для аўтара заповітным маральна-філасофскім сэнсам» [292, с. 387]. Памяць пра мінулае і па-дзіцячаму чыстае сумленне неабходныя ўжо сталаму герою, каб выступаць не толькі ахвярай, але і суддзёю за ўчынкі, якія з'яўляюцца сэнсава паказальнымі кропкамі адліку ў разуменні чалавечнасці.

У рамане паказваюцца сучасныя аўтару падзеі як фон мастацкага дзеяння, пры гэтым акцэнтаецца ўвага на такіх рысах, як грамадская ўпарадкаванасць, працоўная згода, а галоўны герой, які з'яўляецца ўзорам для іншых, мае і сямейнае шчасце. З такім мастацкім малюнкам кантрастуюць падзеі з ваеннага мінулага, якія на другім сюжэтным узроўні рэпрэзентуюцца праз успаміны Івана і шмат у чым прадвызначаюць трагічнае вырашэнне канфлікту ў сучаснасці. Суб'ектыўна афарбаваная інтэпрэтацыя рэчаіснасці дазваляе пераконваць чытача, сцвярджаць маральнае права героя на выбраную лінію паводзін. Аўтар мэтаскіравана адмаўляецца ад уласцівай яго творчай манеры і традыцыйнай для беларускай савецкай прозы ўстаноўкі на маштабнае адлюстраванне рэчаіснасці, увасабленне сацыяльных тыпаў, у цэнтры ўвагі знаходзяцца не столькі самі падзеі, колькі іх удзельнікі. Тым не менш, даволі разнастайнай падзейнасцю абумоўлена тое, што раман «Вазьму твой боль» у цэлым выступае як шматгеройны, хоць з шэрагу іншых прыкметна вылучаецца асоба скразнога героя. Пры гэтым многія персанажы эпизадныя, шмат якія вобразы выконваюць такую функцыю, як стварэнне фону мастацкага дзеяння.

Акрамя ўспамінаў галоўнага героя пра сваё ваеннае маленства, прадстаўленых як лірычная споведзь, у цэлым традыцыйных для беларускага рамана лірычных маналогаў мастак слова звяртаецца да прыёму фантазмагорыі, які ўласцівы найперш лірычнай прозе. Аўтар дасягае вялікага эмацыйнага ўздзеяння на чытача, калі па-мастацку рэканструюе ўяўную сітуацыю сустрэчы Івана са сваёй сястрой, якая адбываецца ў сне-трызненні. Спачатку герой думае, што гэта яго малодшая сястрычка Анечка, якая загінула разам з маці, а пасля з жахам здагадваецца, што гэта тая сястра, якая не нарадзілася: «Ён ведае: акрамя холаду, ёсць яшчэ адна смяртэльная небяспека – яна ідзе туды, дзе над снежнымі гурбамі віднеюцца вершаліны абгарэлых таполяў, дзе згарэла іх хата і дзе, ён гэта пэўна знае, яе чакаюць карнікі, чакаюць Ліпай і Шышка. Яму трэба хутчэй дагнаць яе! <...> Ён хапае яе на рукі і жахаецца ад таго, што яна мёртва-халодная, як лядзяшык. <...> Тады ён з жудасцю бачыць, што ў руках яго не жывое дзіця, а галавешка, якія застаюцца на пажарышчы» [291, с. 330–331].

У раманнай сітуацыі паводле прынцыпу бінарных апазіцый паслядоўна супастаўляюцца Батрак і Шышка, пры гэтым у поле прыцягнення кожнага з герояў уваходзіць шэраг персанажаў. Так, разумее і падтрымлівае Івана яго жонка Тася, яна духоўна блізкая герою, шмат у чым адцяняе тыя парыванні і жаданні, якім не дае волю сам Іван. Невыпадкова ў фінале твора ідэйна-мастацкі акцэнт пераносіцца на вобраз гераіні, якая, гаворачы метафарычнай мовай, забірае мужаў боль і завяршае

яго вайну. Як вядома, пісьменнік прызнаваўся, што неаднойчы перапісваў заканчэнне твора, логіка сюжэта падводзіла да забойства антыгероя, але сацрэалізм не даваў права паслаць гераіню на злачынства [197]. Такім чынам, у творы важную мастацкую функцыю выконвае так званы імпліцытны псіхалагізм, дзякуючы якому раскрываецца не толькі ўнутраны свет гераіні, але і пісьменніцкая задума. Таіса Міхайлаўна, якая старалася не думаць пра Шышку, а думаць пра добрых людзей, прыгадвае вядомую ў яе прафесійным асяроддзі ваенную гісторыю пра медыцынскую памылку, што забрала чалавечае жыццё. І хоць гераіня адпрэчвае думку пра тое, каб паўтарыць такую памылку, але ўжо яе духоўнае ваганне ілюструе аўтарскі намер. Пісьменнік паслядоўна імкнецца асэнсаваць непазбежнасць трагічнага фіналу для былога паліцая. Невыпадкова, што ненавідзіць Шышку і яго жонка Марына, якая адчувае сваю віну за ўчыненыя ім злачынствы. Эпізодычны вобраз дачкі паліцая шмат у чым удакладняе логіку развіцця вобраза антыгероя. У гэтым бачыцца тэндэнцыйная зададзенасць аўтарскай ацэнкі, якая прадвызначаецца як адзіна мажлівая і застаецца нязменнай на працягу мастацкага дзеяння. Як бачым, далейшая лірызацыя змястоўнай формы рамана, які вызначаўся традыцыйнай эпічнай асновай, актуалізавала мастацкі псіхалагізм у паказе герояў, падкрэслена суб'ектыўную інтэрпрэтацыю рэчаіснасці, аўтарскую ўвагу да ўнутранага свету асобы. Гэта абумоўлівае дынаміку раманнай сітуацыі, якая будзеца па кантрастыўнаму прынцыпу герой і антыгерой, і ў якой галоўным выступае маральна-этычнае вырашэнне канфлікту.

Такім чынам, Іван Пташнікаў і Іван Шамякін звярнуліся да асэнсавання жыцця сучаснай ім вёскі праз мінулае, сэнсавазначны перыяд якога ў бачанні кожнага з аўтараў прыпадае на падзеі Вялікай Айчыннай вайны, што дазволіла кантрасна супаставіць мірнае жыццё і ваенную рэчаіснасць. Ускладненне праблематыкі ілюструе ўскладненне рамана на ўзроўні сюжэтнай арганізацыі, хранатапічных каардынат, паглыбляе і філасофскую канцэпцыю пісьменніка. Мастакі слова аддаюць перавагу адлюстраванню суб'ектыўна афарбаванай рэчаіснасці, у раманах «Мсціжы», «Вазьму твой боль» вялікую мастацкую ролю адыгрывае вобраз галоўнага героя, што дазваляе засяродзіцца на маральна-этычных пытаннях. Для паказу асобы пісьменнікі звяртаюцца да імпліцытнага псіхалагізму, выкарыстоўваюць прыёмы лірычнага пісьма. Іван Пташнікаў, які стварае лірычны раман, акцэнтую асацыятыўнасць, іншасказальнасць, што дазваляе выявіць аўтарскую волю не толькі праз галоўнага героя. Іван Шамякін, які істотна лірызуе раман з эпічнай асновай, найперш раскрывае аўтарскую волю праз галоўнага героя, выкарыстоўвае лірычную споведзь, прыём фантазмагорыі, каб абгрунтаваць і пацвердзіць яго пазіцыю.

Вопыт мастацкага асэнсавання праблемных з'яў сваёй сучаснасці скіроўваў асобных майстроў слова да спасціжэння мінулага, часава больш аддаленага, чым Вялікая Айчынная вайна. У эстэтычным рэчышчы раманага асэнсавання аўтарскай сучаснасці прадстаўлены першыя прыклады гістарычнай прозы, знакавыя для беларускай літаратуры. Шырокая панарама гістарычных падзей разгортвалася ў раманах «Каласы пад сярпом тваім» (1962–1964, апублікавана ў 1965), дзе адлюстравана эпоха напярэдадні паўстання 1863–1864 гадоў. У. Караткевіч паказваў будучых паўстанцаў духоўнымі спадкаемцамі Васіля Вашчылы, Міхайлы Крычаўскага, інсургентаў 1830 года. Храналагічны план твора паглыбляўся і экскурсам у мінулае сям'і Загорскіх. Праз «сямейную легенду» пра каханне паміж Акімам Загорскім і Кацярынай II падкрэслівалася неардынарнасць асобы князя. Акім – плён аўтарскай фантазіі, аднак ён пераходзіць з фікцыйнай



семантычнай прасторы ў канкрэтна-гістарычную, калі У. Караткевіч супастаўляе яго з фаварытамі імператрыцы і паказвае безумоўную перавагу перад імі.

І. П. Варфаламееў сцвярджаў, што тып героя абумоўлівае маштабы раскрыцця гістарычнай рэчаіснасці: калі галоўным героем з'яўляецца гістарычная асоба (дзяржаўны, палітычны дзеяч), выразнік сацыяльна-гістарычных тэндэнцый эпохі, то гэты вобраз патрабуе шырокамаштабнага паказу падзей [52]. У рамане У. Караткевіча большасць рэальных асоб (Кацярына II, Павел I, Кастусь Каліноўскі, Зеяны, Валугеў, Мураўёў, Дунін-Марцінкевіч, Кіркор і іншыя) выведзены на перыферыю сюжэта. Такая арганізацыя аповеду прыводзіла да павелічэння аўтарскай прысутнасці ў творы. Яе істотна ўзмацнялі створаныя пісьменніцкай фантазіяй выдуманая героі, што адыгрываюць значна большую ідэйна-мастацкую ролю, чым рэальныя гістарычныя асобы. Да ліку такіх выдуманых герояў належыць Алесь Загорскі, якога В. І. Локун аргументавана назвала эпічна поўным вобразам [178; 179]. Праз вобраз маладога князя Загорскага У. Караткевіч раскрыў дух таго часу, калі фарміравалася нацыянальная самасвядомасць беларусаў. Сяброўства з Кастусём Каліноўскім, узаемастанкі з Валерыем Урублеўскім, Яраславам Дамброўскім, Людвікам Звяждоўскім, Зыгмунтам Серакоўскім ставілі выдуманая героя ў самы цэнтр гістарычных падзей.

Аўтарская канцэпцыя ўзаема сувязі часоў выяўляецца праз перакрываванне ў творы розных перыядаў нацыянальна-вызваленчай барацьбы беларусаў. Гэты прыём набывае значэнне стылеўтваральнага ў творах пісьменніка, падтрымліваецца міфа-паэтычнымі сродкамі. Мінулае, у трактоўцы Караткевіча, надзелена анталагічным статусам, бо нявырашаныя нацыянальныя і палітычныя праблемы не знікаюць бяспследна. Адною з такіх праблем з'яўляецца праблема нацыянальнага самавызначэння беларусаў. Яна абумовіла трагічны цыклізм айчыннай гісторыі, народныя вызваленчыя рухі, якія будуць існаваць да таго часу, пакуль праблема нацыянальнага самавызначэння не будзе вырашана беларусамі канчаткова. Міфа-паэтычныя матывы і вобразы ў рамане акцэнтуюць перакрываванне розных гістарычных момантаў, набываюць значэнне сімвалаў, якія падсвечваюць трагічны цыклізм мінулага. Гэта вобразы жніва, грушы, белага жарабяці, агню і вады. Яны артыкулююць філасофскае бачанне аўтарам сувязі часоў. Да месца прыгадаць меркаванне У. А. Лобача, што гісторыя «не лінейная, як шлях ад пачатку да канца, дзе нічога з таго, што адбылося, змяніць нельга. Гісторыя ў творах Майстра мае падкрэслена цыклічны, міфічны характар» [167, с. 52].

Нельга не пагадзіцца з В. К. Шынкарэнкай, што дзякуючы звароту да найбольш значных нацыянальных міфаў таленавіты пісьменнік здольны стварыць новую эстэтычную рэальнасць, у якой праз пераканаўчыя мастацкія вобразы сцвярджаюцца гуманістычныя ідэалы і адмаўляюцца іх антыподы, прасочваюцца лёсавызначальныя моманты нацыянальнай гісторыі. Пачатак і наступствы гістарычнага развіцця асэнсоўваліся У. Караткевічам праз міфалагічна-сімвалічны вобраз жніва. Паводле слушна думкі В. К. Шынкарэнкі, «вобраз каласоў, жніва праходзіць скрозь увесь сюжэт твора, суадносячыся з думкамі і справамі герояў, асабліва Алеся Загорскага. Акрамя таго, гэта і філасофскае бачанне жыцця праз смерць, цыклічнага абнаўлення яго праз паміранне, біблейскае разуменне пшанічнага зерня, якое застаецца бясплодным, нежыццядайным, калі не памрэ» [299, с. 138]. Трагічны лёс удзельнікаў будучага паўстання падкрэсліваў вобраз грушы, што «сімвалізуе народ, шляху, яе лепшых прадстаўнікоў, якім было наканавана расцвісці на строце гісторыі і самаахварна загінуць у віры паўстання» [55, с. 81]. Апісаннем грушы, якая апошні год цвіце над Дняпром, пачынаецца раман,

а ў фінале твора гэта мёртвае дрэва, што заносіцца пяском. Непазбежнае здзяйсненне гістарычнай справядлівасці акцэнтуюе вобраз белага жарабяці. У міфалагічных уяўленнях беларусаў вобраз белага каня традыцыйна звязваўся з саялярнай сімволікай: на белым кані ездзіць па палетках і дае жыццё новаму ўраджаю сонечны бог Ярыла, на кані або калясніцы ездзіць бог навальніцы і маланкі Пярун, а ў хрысціянстве – святы Юрый. Вобраз белага каня і ў язычніцтве, і ў хрысціянстве асацыяваўся з вітальным пачаткам, увасабляў лепшыя спадзяванні земляроба, адно з якіх у сярэдзіне XIX стагоддзя звязвалася з вызваленнем ад прыгону. Насычэнне рамана міфалагічнымі вобразамі ўзбагачала мастацкі гістарызм твора, «апранала» гістарычныя рэаліі ў «адзенне» народнай традыцыі [249, с. 98].

У. Караткевіч усебакова раскрываў эпоху напярэдадні паўстання 1863–1864 гадоў. Эстэтычнае даследаванне мінулага вялося праз створаны аўтарскім вымыслам персанаж, які знаходзіўся ў цэнтры мастацкага дзеяння, праз арганізацыю сістэмы персанажаў, што ўвасаблялі практычна ўсе сацыяльныя пласты грамадства – ад прыгоннага сялянства да арыстакратаў. Раман «Каласы пад сярпом тваім» адпавядае тым рысам, якія І. К. Горскі лічыў арыбутыўнымі для жанру гістарычнага рамана. Па-першае, аб'ектам адлюстравання выступае канкрэтна вызначанае мінулае. Па-другое, гэта мінулае раскрываецца ў яго своеасаблівасці. Па-трэцяе, своеасаблівасць вызначаецца ў аўтарскім ідэйна-творчым разуменні адрознення мінулага ад сучаснасці. Па-чацвёртае, размежаванне мінулага з сучаснасцю праяўляецца «не толькі ў плане паняццяў, але і ў плане адрознення эмоцый сучаснага чалавека ад перажыванняў яго продкаў» [79, с. 46]. У. Караткевіч канспектыўна падаў гісторыю Беларусі ад канца XVIII да другой паловы XIX стагоддзя: далучэнне беларускіх зямель да Расіі, праўленне Кацярыны II, Паўла I, Аляксандра I, Мікалая I, Аляксандра II, вайна 1812 года, паўстанне 1830 года, супрацьстаянне заходнікаў і славянафілаў, складанне праектаў адмены прыгоннага права, Крымская вайна, адмена прыгоннага права. Пры гэтым пісьменнік падкрэсліваў пераемнасць дзейнасці патрыятычных сіл на беларускай зямлі.

Беларускі аўтар, як і Вальтэр Скот, не выводзіў на першы план вядомых гістарычных персанажаў. Цэнтральнае месца ў караткевічаўскай прозе займаюць малавядомыя, але зафіксаваныя гісторыяй дзеячы, або асобы, якія маглі рэальна існаваць, аднак з'яўляюцца плёнам аўтарскай выдумкі. Пісьменніцкую ўвагу нязменна прыцягваюць народныя заступнікі, якія, па словах А. У. Русецкага [249], разумеюць неабходнасць барацьбы з несправядлівасцю, праяўляюць мужнасць, гераізм, самаахвярнасць. Для вобразнай сістэмы пісьменніка характэрна ўстаноўка на гераізацыю, ідэалізацыю, харызматычнасць героя. Уладзімір Караткевіч хоць і прытрымліваўся прынцыпу канкрэтна-гістарычнага апісання падзей, што адпавядае рэалістычнаму бачанню мінулага, аднак шырока ўжываў сродкі сімвалічна-іншасказальнай вобразнасці, уласцівыя рамантычнаму пісьму.

Рэаліі XVI стагоддзя выступалі фонам для асэнсавання філасофскіх і маральна-этычных праблем у раманах «Хрыстос прыямліўся ў Гародні» (1965–1966). Звесткі пра чалавека, што на пачатку кіравання Жыгімонта I называўся Хрыстом, былі ўзяты пісьменнікам з «Хронікі...» Мацея Стрыйкоўскага і пакладзены ў аснову сюжэта пра прыгоды былога шкаляра Юрася Братчыка. А. Л. Верабей слушна азначае твор як раман-прытчу, раман-легенду пра жыццё на Беларусі ў XVI стагоддзі [56]. Караткевіч удала выкарыстоўваў стылізацыю пад летапіс і Евангелле, уводзіў сведчанні асоб, якія бачылі справы героя. Двое сведкаў – «адзін пісьменны, а другі памятливы» – пішуць «Слова...» пра Юрася

Братчыка, у якім адцяняюць асабовыя якасці героя, прагнуць аднавіць праўду пра абаронцу народных інтарэсаў.

Празаік рэпрэзентаваў сваё бачанне беларускага мінулага праз рэканструкцыю «белых плям» гісторыі. М. М. Бахцін зазначаў, што ў першых еўрапейскіх гістарычных раманах, сярод якіх «Артамэн, або Вялікі Кір» Скудзеры, «Арміні і Туснельда» Лаэнштэйна, можна вылучыць своеасаблівую «філасофію гісторыі», якая прадстаўляе вырашэнне гістарычных лёсаў таму «міжчасаваму правалу», што ўтвараецца паміж двума момантамі рэальнага часовага раду [30]. У «міжчасавым правале» вырашаюцца пытанні маральна-этычнага зместу: праблемы чалавечых памылак, ваганняў, выбару. Падобнае прысутнічае і ў паэтыцы гістарычнага рамана Вальтэра Скота. Напрыклад, закулісныя дзеянні таямнічых дабрадзеяў і злодзеяў, своеасаблівая роля выпадку, рознага роду прадказанні і прадчуванні [30]. Гэту вальтэр-скотаўскую традыцыю працягваў Уладзімір Караткевіч. Цяжка не пагадзіцца з Л. Д. Сіньковай, калі яна называе Караткевіча буйнейшым празаікам, чыё змястоўнае эпігонства (гэта значыць засваенне традыцый, вядомых у свеце, але дэфіцытных у беларускай літаратуры пасля чарговых праў дыскрэтнасці) было жыццядайнай заваёвай нашай прозы [152].

Вобраз гістарычнага часу ў рамане «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» раскрываўся шляхам выкарыстання традыцый «карнавальнай літаратуры», мастацтва гратэску, а прыгодніцкі сюжэт напаўняўся глыбокімі філасофскімі і сацыяльна-грамадскімі абагульненнямі. Суб'ектная арганізацыя апаведу свядома ўскладнялася аўтарам: у ролі апавядальнікаў выступалі адразу некалькі персанажаў і сам аўтар, які часта параўноўваў розныя часавыя пласты. Паказальны прыклад – эпізод, калі вандроўныя акцёры трапляюць у катавальню: «...Сучасны чалавек, незнаёмы з сутарэннямі гестапа, асфалі і іншых падобных устаноў, параўнаў бы ўсё гэта з кабінетам зубнога лекара і тым абрыдлівым пачуццём, той дрыготай, якую выклікала ўсё гэта начынне ў дзяцінстве... Але гэтыя, па розных прычынах, не ведалі кабінета дантыста і таму параўноўвалі ўсё гэта з тым, чым яно і было, з катоўняй» [137, с. 134]. Празаік расказваў пра дзейнасць інквізіцыі на беларускіх землях, пра суіснаванне дзвюх вер, пра барацьбу супраць знешніх ворагаў – татараў. Аднак у рамане «Хрыстос прыязмліўся ў Гародні» гісторыя выступае і прадметам адлюстравання, і сродкам асэнсавання анталагічных і нацыянальна-гістарычных праблем.

Аўтары «Слова...» палемізуюць з іншымі летапісцамі: «Абылгалі і забылі пісьменныя, абылгалі багатыя, абылгалі кніжнікі прадажныя імя яго. І запісалі аб ім толькі Мацей Стрыкоўскі, ды Квангін Алесь-летапісец, ды Варлам Аршанскі, ды Збароўская пісцовая кніга, ды Андронік, Лагафіл па прозвішчу, з Буйнічаў Магілёўскіх» [8, с. 5]. Пералічанымі аўтарамі падаюцца або недастатковыя, або непраўдзівыя звесткі, і двое сведкаў, якія добра ведаюць Юрася Братчыка, вырашаюць самі расказаць пра яго. Пры гэтым двое аўтараў апаведу адлюстроўваюць тыя падзеі, у якіх акрамя Хрыста-Братчыка ўдзельнічаюць усе яго дванаццаць спадарожнікаў, у тым ліку і яны самі. Стылізацыя пад летапіс выступае прадуктыўным мастацкім сродкам пісьменніцкага ўвасаблення мінулага. Беларускі аўтар не прытрымліваўся строгай храналогіі ў падачы падзей, яму ўласціва логіка-асацыятыўнае вядзенне апаведу, што дазволіла ўвасобіць свет аб'ёмна, у адзінстве знешніх прыкмет і ўнутранай логікі падзей, у гістарычных маштабах быцця і паглыблена-псіхалагічных перажываннях асобы [118].

У балгарскай літаратуры хрысціянскія матывы і вобразы яскрава выяўляюцца ў прозе Эміліяна Станева, у прыватнасці, у яго рамане «Антыхрыст»

(1970), у якім шмат тыпалагічных сыходжанняў з караткевічаўскім раманам. Уладзімір Караткевіч стварае мастацкае Евангелле пра Хрыста, Эміліян Станеў асэнсоўвае гістарычнае мінулае ў жыцці-споведзі свайго героя-падзвіжніка. Станеў апісвае падзеі другой паловы XIV стагоддзя, напярэдадні падзення Другога балгарскага царства. Гэта складаны час, калі Балгарыя і іншыя балканскія краіны пакутавалі ад феадальных міжусобіц, дынастычных разладаў, бясконцых нападаў асманай, калі панавалі няўпэўненасць і страх. Як і Караткевіч, Станеў шырока выкарыстоўваў прыёмы стылізацыі, у прыватнасці, стылізацыю пад споведзь манаха Тэафіла.

Тэафіл падобны да караткевічаўскага Юрася Братчыка сваім канфліктам з царкоўнай і свецкай уладамі, спачуваннем і дапамогай простым людзям, пакутніцкім узвышэннем да здзяйснення вялікіх спраў. Знявечаны па рашэнні царкоўнага суда, ён застаецца моцны духам, аднак сам сябе лічыць антыхрыстам: «Стары і малады беглі паглядзець на мяне, качаліся ад смеху і да месца і не да месца, і кожны ў няволі сваёй суцяшаў сябе маімі пакутамі. Бунту вучыў я народ, нянавісць, што сабралася ў ва мне, дапамагала перасмешнічаць, і весяліў я людзей па дарогах і кірмашах» [268, с. 537]. Тэафіл трапляе ў рабства і вачыма прыгнечанага сузірае нашэсце хана Баязіда на балгарскія землі. З асаблівым жалем сочыць ён за асадай Тырнаўграда, з якім звязана мноства ўспамінаў. Герой, ведучы ўяўны дыялог са сваім былым настаўнікам, пытаецца, як яму верыць у сілу Божую і горні Іерусалім, калі ён бачыць нечалавечыя людскія справы.

Тэафіл прызнаецца, што ўсё бліжэй яму бачыцца канец свету, аднак герой знаходзіць у сабе сілы змагацца дзеля іншых. Шчыры і адданы веры, ён атаясамлівае сябе з народам, прыходзіць да ўсведамлення неабходнасці праліваць кроў «за сябе і народ свой», а таму ўцякае з палону і ідзе шукаць вольнай балгарскай зямлі. У намерах таго, хто любіць Бога, а праз Бога і людзей, – сабраць такіх, як сам, рабоў, каб помсціць захопнікам і змагацца за свабоду. У той час, калі народ пакінуты царамі і баярамі, Тэафіл усведамляе сваю ўласную адказнасць за народны лёс. Твор Станева завяршаецца развагамі героя пра сэнс быцця на зямлі: «Вунь паляцела птушка. Куды ляціш, птушка? Звер бяжыць па лесе. Куды спяшаешся, звер лясны? Хто кліча вас, хто вядзе і куды? І куды ідзеш ты, чалавеча?

Сказана ў Евангеллі – глянуць на таго, каго працялі яны, але хто гляне на мяне, зганьбаванага балгарына?» [268, с. 563].

Уладзімір Караткевіч паказваў нацыянальнага героя выключнай асобай, якая выяўляе гістарычны лёс беларусаў на пэўным гістарычным этапе. У другой палове XX стагоддзя Мастак слова звярнуўся да кананічных рамантычных форм рэпрэзентацыі мінулага, якія выкарыстоўвалі дзеля абуджэння нацыянальнай самасвядомасці сваіх суайчыннікаў Вальтэр Скот і Генрык Сянкевіч. Мастацкая інтэрпрэтацыя мінулага ў творах У. Караткевіча шмат у чым абумовіла далейшае эстэтычнае асваенне гісторыі айчыннымі аўтарамі пазнейшага часу.

Пісьменнік першым у айчынай прозе здолеў гарманічна спалучыць гістарычны, нацыянальны і сацыяльны ракурсы пры ўвасабленні мінулага, заклаў ідэйна-эстэтычныя асновы развіцця героіка-рамантычнага напрамку з дамінаваннем патрыятычнага пафасу. У дэтэктыўным рамане «Чорны замак Альшанскі» (1979) па-філасофску асэнсоўваецца праблема гістарычнай памяці як актуальная для пісьменніцкай сучаснасці. Дэтэктыўная займальнасць уключае чытача ў працэс актыўнага ўспрымання ў тым ліку гістарычнага расследавання, вынікі якога павінны відавочна паўплываць на агульнапрынятае грамадскае стаўленне да айчыннага мінулага.

Аўтар даказаў прадуктыўнасць ускладнення структуры мастацкага часу пры ўвасабленні гісторыі. Як вядома, для кампазіцыі рамана XX стагоддзя ў цэлым характэрна ўскладненне часовай арганізацыі аповеду, частая перабіўка часавых планаў, сучаснага і мінулага, «зрушэнне» часу і нават «разбурэнне» яго. Ускладняецца характар часавых «перакрыжванняў» у рамане «Чорны замак Альшанскі», дзе ідэйна-эстэтычны акцэнт не столькі на фальклорных матывах і вобразах, колькі на ўласна гістарычных. Твор адрозніваецца як спецыфічнай структурнай арганізацыяй, так і аўтарскай філасофскай інтэрпрэтацыяй сувязі часоў: у ім увасабляецца аўтарская сучаснасць – рэчаіснасць 70-х гадоў XX стагоддзя – і трагічнае мінулае розных перыядаў, якое цыклічна паўтараецца. Пры характарыстыцы структуры твора варта ўлічваць слушную думку Т. Я. Камароўскай наконт сістэмы хранатопаў амерыканскага гістарычнага рамана, што ўключае ў сябе не толькі агульнавядомыя раманныя хранатопы: сустрэчы, дарогі, біяграфічнага часу, але і новыя, выяўленыя тэматычнай спецыфікай гістарычнага рамана і яго ідэйнай скіраванасцю. Хранатоп гістарычнага рамана заснаваны на ўзаемадзеянні, узаемапрачытанні мінулага, якое можа складацца з некалькіх пластоў, і сучаснага, што раскрываюць у сваім узаемапрачытанні аўтарскую ідэю – стрыжань твора і сутнасць глыбінных гістарычных працэсаў, вызначальных для аблічча свету [151]. Думаецца, структурную і ідэйна-зместавую адметнасць рамана «Чорны замак Альшанскі» найперш раскрывае хранатоп замка.

Замкавы час М. М. Бахцін называў часам гістарычнага мінулага. Замак – месца жыцця ўладароў у феадальную эпоху, у ім адклаліся сляды стагоддзяў і пакаленняў у яго будове, у зброі, у галерэі продкаў, у фамільных архівах, у спецыфічных чалавечых адносінах дынастычнай пераемнасці [30]. Продак мог зноў як бы нарадзіцца ў адным са сваіх нашчадкаў, – у межах роду перадаваліся імёны, а разам з імі і ўнутраныя якасці іх носьбітаў. Мінулае аднаўлялася, персаніфікавалася ў чалавеку, які паўтараў характар і ўчынкі продка [84]. Знатны і ўплывовы чалавек у Сярэднявеччы – той, за чыімі плячыма стаяць многія пакаленні, у якім як бы «згусціўся» родавы час – ён жа час гісторыі. Гісторыя ў той перыяд пераважна была прадстаўлена гісторыяй старажытных феадальных родаў і дынастый. Дэтэктыўная інтрыга арганізуе сюжэт рамана вакол расследавання злачынстваў прадстаўнікоў аднаго роду, патрабуе вывучэння гісторыі, якую трэба спасцігнуць галоўнаму герою, выразніку аўтарскага светапогляду – Антону Космічу дзеля таго, каб трагізм мінулага не стаў трагізмам сучаснасці.

Як і ў аповесці «Дзікае паляванне караля Стаха», мінулае ўваходзіць у сучаснасць, аднак гэта раскрываецца ўжо праз чатырохразовую спалучанасць часоў: супастаўляюцца падзеі XV, XVII стагоддзяў, Вялікай Айчыннай вайны, сучаснага перыяду, што тэмпаральна ўскладняе мастацкую структуру твора. Шматразовае часовае «перакрыжванне» дазваляе пісьменніку ўзмацніць эфект уздзеяння мінулага на сучаснасць. Невыпадкова аўтарам напісаны не проста гістарычны дэтэктыў, напрыклад, «Дзікае паляванне караля Стаха», а так званы гатычны твор. Характэрнай прыкметай гатычных твораў з’яўляецца тое, што яны павінны выклікаць страх. Такое ж пачуццё выклікае альшанская гісторыя, якая вызначаецца трагічным цыклізмам, што абумоўлены пэўнай заканамернасцю: самае жажлівае з мінулага будзе паўтарацца, пакуль нашчадкі не даведаюцца пра схаваныя таямніцы.

Пагрозны замак, які Косміч трапна параўноўвае з нечаканым цёсам мяча, становіцца сімвалічным увасабленнем мясцовай гісторыі, пра якую ксёндз Жыховіч кажа: «Досыць ужо смерцяў на гэты няшчасны куток зямлі. Проста Бермудскі

трохкутнік нейкі: Кладна – Альшаны – Цёмны Бор. Гінуць надзеі, без следу знікаюць людзі. Іх мары і надзеі» [138, с. 489]. У 1481 годзе выдаў змову Міхайлы Алелькавіча, князя Слуцкага, і яго стрыечніка Хведара Бельскага і абрабаваў сваіх паплечнікаў Пятро Альшанскі. У 1611 годзе Вітаўт Альшанскі падчас Гамшанскага паўстання – «удару ў спіну», ініцыятарам якога быў Грыміслаў Валюжынч, прысвойвае скарбніцу паўстання, а ўцекачоў замуроўвае ў замкавых катакомбах. У Вялікую Айчынную вайну ў ваколіцах замка фашысты, з якімі быў звязаны Юзаф-Ксаверы Альшанскі, бацька апошняга Альшанскага, расстралялі шмат людзей. Такім чынам гісторыя XV стагоддзя трагічна паўтараецца ў XVII стагоддзі і зноў паўтараецца ў перыяд Вялікай Айчыннай вайны. Драматычныя ваенныя падзеі ўплываюць на сучаснасць, паколькі побач з Космічам і іншымі героямі жывуць людзі, якія былі іх сведкамі і ўдзельнікамі: Лапатуха, Высоцкі, Ганчаронак і іншыя. Найбольш выразна выяўлена ў рамане чацвёртае «перакрыжаванне» часоў – XVII стагоддзя і сучаснасці, што дасягаецца праз мастацкі прыём «сюжэт у сюжэце». У структуру твора аўтар уводзіць сны Косміча пра легендарную сярэднявечную рэчаіснасць: «Не, гэта проста цемра ночы. Гэта ажылі тыя словы Змагіцеля аб людскім погаласе пра тыя ўцёкі» [138, с. 405]. Думаецца, караткевічаўскі «погалас» развівае традыцыю «сказу народнага» Вацлава Ластоўскага. «Погалас» цудадейным чынам уваходзіць у сны героя, што дазваляе пісьменніку перадаць каларыт XVII стагоддзя – старажытную зброю, адзенне, маўленне персанажаў.

Косміч нібы ўвачавідкі бачыць легендарныя падзеі, якія адбываюцца з Грыміславам Валюжынчам і Ганнай-Гардзіславай: уцёкі, перастрэча, другія ўцёкі, палон, вязніца. Яны дапамагаюць разгадаць важную для сучаснага дэтэктыўнага расследавання гістарычную таямніцу. Пры гэтым адбываецца пераход дзейных персанажаў з аднаго часу ў іншы: яны становяцца скразнымі героямі. Валюжынч, які трапіў у скляпенні замка і ўсвядоміў непазбежнасць сваёй смерці і смерці Ганны-Гардзіславы, усё ж перакананы, што ў іх ёсць будучае: «Нічога. Мы сустрэнемся. Мы вечныя. Няма мяжы шэсцю нашаму па зямлі» [138, с. 518].

Сустрэча праз пакаленні адлюстроўваецца і ў рамане «Нельга забыць», дзе раскрываецца толькі адно часовае спалучэнне: амаль праз стагоддзе пасля трагічных падзей жніўня 1863 года сустракаюцца нашчадкі іх удзельнікаў – Андрэй Грынкевіч і Ірына Горава. Яны знаходзяцца ў духоўных пошуках, але ў выбары жыццёвай пазіцыі выступаюць вартымі наступнікамі сваіх продкаў, якія сустракаліся толькі аднойчы. Гэта сустрэча стала вырашальнай для Горава: адна «рабінавая ноч» падзяліла яго жыццё на дзве паловы, і цяпер ён будзе нязменна ўспамінаць малавядомую жанчыну. Паводле слоў самой гераіні, дабрыня і мужнасць Горава даюць мужнасць і ёй, упэўненасць у тым, што рабіць далей, і яна спадзяецца на тое, што іх унукі ніколі не будуць варагаваць. Праз каханне Андрэя Грынкевіча і Ірыны Горавай гэта спадзяванне спраўджваецца. У адрозненне ад герояў «паромнай» гісторыі паўстанец і княгіня Альшанская не пакінулі нашчадкаў. Каханне Валюжынча і Ганны-Гардзіславы працягваецца, увасобіўшыся ў іх духоўных спадкаемцах – Космічу і Сташцы, калі раскрываецца трохсотгадовая таямніца, становіцца вядомай жажліва рэальнасць Сярэднявечча і Вялікай Айчыннай вайны.

У кантрастным супастаўленні з гэтымі вобразамі Уладзімір Караткевіч выяўляе галоўныя для прадстаўнікоў княжацкага роду Альшанскіх (Пятра, Вітаўта, Юзафа-Ксаверыя) рысы характару. Іх спадчыннікам не толькі згодна з паходжаннем, але і паводле сваіх спраў выступае апошні з роду Альшанскіх, сучаснік Косміча. Мінулае аднаўляецца ў чалавеку, які сутнасна паўтарае ўчынкі сваіх папярэднікаў. Уладары Альшанскага замка здзяйсняюць ганебныя справы: яны пакінулі сляды

не ў культурных каштоўнасцях, а ў каменных лабірынтах. Праз замкавыя катакомбы для караткевічаўскага героя пралягае шлях да разгадкі сучаснага.

Косміч спазнае пачварную сутнасць, якая хаваецца за прыгожым і велічным абліччам апошняга Альшанскага, падобнага да продка, Вітаўта. Пераступае чалавечыя і Божыя законы Альшанскі XVII стагоддзя. Учынкі апошняга Альшанскага гісторыя «ўцягваецца» ў сучаснасць. На яго сумленні патуранне забойствам Мар'яна, Зоі, Лапатухі. Дзеля таго каб знайсці старажытныя родавыя граматы, арганізоўваецца злачынная група. Апошні з Альшанскіх не раскайваецца ў сваіх учынках, ён усведамляе сябе прадстаўніком роду, які не заслугоўвае права жыць, але гэта яго род, і таму правільна тое, што «я – крапліна ягоная, і што іншым быць не магу, і што дарогі мне ад яго няма» [138, с. 555]. Косміч глядзіць на мінулае з пазіцыі сучаснага дня, па-іншаму асэнсоўвае паняцце звышчасовай сувязі, у якой існуюць род, сям'я. Ён супрацьпастаўляе князя Вітаўта-Ксаверыя-Станіслава Альшанскага эпізодычна згаданым аднаму з Хадкевічаў і адной з Радзівілаў, якія роўныя Альшанскаму сваім радавітым паходжаннем, аднак якім нічога не трэба было даводзіць, таму што яны былі сабой «і ў падполлі, і ў партызанцы, і на барыкадах, і ў розных турмах» [138, с. 539]. У гэтым, па сутнасці, раскрываецца караткевічаўскае разуменне патрыятычнага абавязку чалавека.

Праз «перакрыжаванне» розных гістарычных перыядаў Уладзімір Караткевіч паглыблена асэнсоўвае рэчаіснасць. Кантрастнае супастаўленне розных гістарычных момантаў дазваляе як раскрыць новы змест у мінулым, так і сфарміраваць адметнае ўспрыманне сучаснасці. У выніку рэпрэзентуецца філасофская канцэпцыя пісьменніка, якая сцвярджае пераемнасць найперш маральна-этычнай спадчыны. Займальная дэтэктыўнасць падначалена раманнай аснове твора, дзе дамінуе суб'ектыўная форма аповеду ад імя галоўнага героя. Скрызны персанаж і выразнік аўтарскай думкі, Косміч выступае ідэйным цэнтрам, вакол якога арганізуецца мастацкае дзеянне, у яго «поле прыцягнення» ўваходзяць іншыя героі. Дэтэктыўны раман «Чорны замак Альшанскі» выступае паказальным узорам арыгінальнага жанравага сінтэзу, які неаднаразова натхняў сучасных беларускіх пісьменнікаў.

### 3.2 НАВАТАРСКІЯ ІНТЭРПРЭТАЦЫЙНЫЯ АКЦЭНТЫ Ў РАМАНЕ ПРА ВАЙНУ

У беларускай прозе значнай застаецца ваенная тэма, мастацкае ўвасабленне якой некалькі змяняе свае эстэтычныя характарыстыкі. Умоўна можна вылучыць творы, напісаныя вядомымі прадстаўнікамі старэйшага пісьменніцкага пакалення (К. Чорны, М. Лынькоў), што паказвалі вайну найперш як з'яву сваёй сучаснасці. Выяўляюць ваенную рэчаіснасць з мастацкім выкарыстаннем уласнага досведу яе непасрэдных удзельнікаў І. Шамякін, А. Кулакоўскі, І. Мележ, І. Навуменка і некаторыя іншыя. Адлюстроўваюць ваеннае мінулае праз успаміны пра падлеткавы ўзрост, сваё маленства, у прыватнасці, А. Адамовіч, І. Чыгрынаў, Б. Сачанка. Грунтоўна даследуючы раман, прысвечаны Вялікай Айчыннай вайне, П. К. Дзюбайла прыходзіць да высновы, што творы першага пасляваеннага дзясяцігоддзя былі «раманамі падзей», творы К. Чорнага і раманы аб вайне, напісаныя ў пачатку 60-х гадоў XX стагоддзя, з'яўляюцца «раманамі характараў». Існуе неабходнасць вывучэння прыёмаў мастацкага псіхалагізму ў раманах аб Вялікай Айчыннай вайне, напісаных прадстаўнікамі розных творчых пакаленняў. У прыватнасці, на прыкладзе раманаў «Смутак белых начэй» І. Навуменкі, «Мора Герадота» П. Місько прасочваюцца спецыфіка выяўлення характараў, стварэнне

псіхалагічна пераканаўчых партрэтаў, ілюстрацыя ваенных падзей праз асобнае ўспрыманне рэчаіснасці галоўным героем.

Мастацкі псіхалагізм, які ўласцівы раману як жанру ў цэлым, паглыблена вывучаецца літаратуразнаўцамі на прыкладзе ваенных раманаў К. Чорнага. Аўтар звяртаецца да рэалістычных сродкаў, выкарыстоўвае ўнутраны маналог героя, перадае псіхалагічныя дэталі, паслядоўна фіксуе настрой праз выяўленне абвостраных, інтэнсіўных пачуццяў і думак. Паказальна, што гэта дазваляе не толькі перадаць мастацкую канкрэтыку, але і асэнсаваць складаныя філасофскія пытанні. Як слушна падкрэслівае А. М. Адамовіч, пісьменнік паказаў героя з дынамічным унутраным жыццём, які выступае эмацыйным цэнтрам твора, дзе «псіхалагічная драма чалавека, яго напружаны роздум і пакутліва вострыя перажыванні – аснова кампазіцыі» [5, с. 37]. Творчая манера пісьменніка кантрастуе з аўтарскім стылем М. Лынькова, які ў рамане «Векапомныя дні» для стварэння вобразаў выкарыстоўвае тыпізацыю і абагульненне, а ў цэлым звяртаецца да мастацкага вопыту рамантызаванай маладнякоўскай прозы, інтэрпрэтуе ваенныя падзеі ў прыгодніцкіх формах. Выяўляе гераізацыю сваіх персанажаў, стварае праўдзівыя чалавечыя характары, раскрывае малюнак ваеннай рэчаіснасці І. Навуменка ў рамане «Смутах белых начэй» (1970–1978), адносна маладаследаваным творы ў параўнанні са знакамітай трылогіяй «Сасна пры дарозе», «Вецер у соснах», «Сорак трэці».

Характарызуючы творчасць пісьменніка, даследчыкі паслядоўна прасочваюць плённае выкарыстанне біяграфічнага матэрыялу. Так, у рамане «Смутах белых начэй» аўтар стварае вобразы прадстаўнікоў маладога пакалення, у прыватнасці, юнакоў дваццаць пятага года нараджэння, якія сустрэлі вайну ў роднай мясцовасці, праявілі сябе ў падпольнай або партызанскай дзейнасці і, урэшце, прызываюцца на фронт. Дваццаць пяты год нараджэння, партызанская дзейнасць, прызыў у войска – усё гэта сапраўдныя факты жыццёвага шляху І. Навуменкі, які ваяваў у тым ліку на Карэльскім перашыйку, ваенныя дзеянні на якім у сорак чацвёртым годзе і паказваюцца ў рамане. У цэнтры мастацкай увагі пісьменніка – дэталёвае раскрыццё ваеннай рэчаіснасці праз успрыманне непасрэднага яе ўдзельніка, асэнсаванне псіхалогіі чалавека, што дзейнічае ў надзвычайных абставінах, у выніку чаго адбываецца паглыбленае раскрыццё характару героя.

Увасабленне героя ў ваеннай прозе, як зазначае П. К. Дзюбайла, не пазбаўлена пэўнай эстэтычнай тэндэнцыі: мастакі слова, паказваючы прадстаўнікоў старэйшага пакалення, найчасцей раскрываюць характар статычным, нязменным у складаных ваенных абставінах, тады як маладыя людзі развіваюцца, фарміруюць светапогляд і жыццёвае крэда. І. Навуменка паслядоўна выяўляе эвалюцыю характараў, пра што слушна заўважае П. В. Васючэнка, «юнакі, што едуць на фронт, – Сяргей Каліноўскі, Васіль Лебедзь, Мікалай Пракопчык, Багдан Мялешка, Косця Ціток, Косця Русаковіч – на першы погляд не развіталіся яшчэ з месцачковымі звычкамі і тым, пакуль яшчэ мірным побытам, што абкружае іх падчас доўгай дарогі, насычаны спакойнымі, «утульнымі», амаль «хатнімі» эпізодамі. Дзяльба пайку, чытанне лістоў з радзімы, размова пра дзяўчат, дабрадушнае пакепліванне і розыгрышы – усё нібыта знаёмае, хоць і адбываецца ў іншых абставінах, змененым хранатопе» [54, с. 704]. Героі жадаюць хутчэй патрапіць на фронт, што выяўляецца праз раскрыццё ўнутранага свету Сяргея Каліноўскага – цэнтральнага героя рамана. У прыватнасці, Сяргей хацеў патрапіць у армію, каб самому прайсці праз вайну, прайсці праз тое, што і салдаты, якія вызвалілі яго мястэчка, «у адваротным выпадку ён бы сам сябе не паважаў, нешта



ў яго душы зламалася б. Толькі надзеўшы шынель, ідучы па салдацкіх дарогах, ён меў права спяваць ваенныя песні, якіх столькі за вайну нарадзілася і якіх ён не ведаў, пакуль жыў пад акупацыяй. Ён любіў гэтыя песні – “Сінюю хусцінку”, “Зямлянку” і некаторыя іншыя» [210, с. 211]. Сяргей падсвядома адчувае, што іначай, чым ён і яго таварышы, глядзяць на свет «пажылыя дзядзькі». Яны бачылі акружэнне, палон сорак першага года, збеглі адтуль і дабраліся дадому, дзе партызанілі, большасць з іх у арміі другі раз, некаторыя, хто служыў кадравую, – трэці. Тым не менш пісьменнік раскрывае ваенныя падзеі праз успрыманне маладых людзей, якія здольныя захапляцца белымі начамі, імкнуцца як захаваць сваё сяброўства, так і перанесці іншыя рэаліі мірнага жыцця ў ваеннае асяроддзе.

Аўтар перадае каларыт ваеннага часу, паслядоўна падкрэслівае, што ідзе па зямлі сорак чацвёрты пераможны год. Савецкае наступленне – нястрымнае, да лічбавых назваў палкоў і дывізіяў дадаюцца імяныя, магутная армія падтрымлівае ў сваіх шэрагах пераможны дух. На тых, хто быў у палоне, акружэнні, нават проста ў акупацыі, глядзяць з недаверам ці нават знявагай. «Аднак крыві ў сорак чацвёртым пераможным льецца не менш, чым у сорак першым, сорак другім. Хто ведае – лягчэй ці цяжэй салдату паміраць цяпер, калі ўжо праглядае прабліск перамогі і заўтрашні мірны дзень?..» [210, с. 259]. І. Навуменка рэпрэзентуе асэнсаванне ваеннага жыцця ў цэлым, інтэрпрэтуе яго па-філасофску глыбока, і разам з тым імкнецца паказальна раскрыць адметныя моманты праз вобразы выбраных герояў.

У прыватнасці, пісьменнік па-мастацку даследуе псіхалогію чалавека ў баі, суадносіць яго пачуцці і дзеянні ў надзвычайных абставінах. Для параўнання трэба згадаць ваенную прозу Кузьмы Чорнага, дзе адносна мала так званых батальных сцэн: «Калі і маляваў ён такія сцэны, дык вельмі агульна, не паглыбляючыся асабліва ў дэталі, толькі збольшага перадаваў карціну бою і яго вынікі. Гэта і зразумела: не было ў пісьменніка ўласных назіранняў, асабістага баявога вопыту, а пісаў ён заўсёды пра тое, што добра ведаў сам, не любіў давярацца толькі вымыслу» [127, с. 58]. Навуменка, які набыў уласны баявы вопыт, адлюстроўвае, якім чынам кожны з герояў дзейнічае, па-мастацку рэканструюе не толькі малюнку бою, але і яго псіхалагічнае ўспрыманне. Так, смелым і рашучым паказаны Багдан Мясешка, які не губляе цвярозай развагі ў самыя цяжкія хвіліны, а з ім кантрастуюць некаторыя іншыя персанажы: «Вось ужо сячэ з кулямёта Мясешка. Доўгай, залівістай чаргой. Васіль радуецца. Кулямёт іх аддзялення дзейнічае. Страляюць усе, хто бяжыць наперадзе. Рагамед, насунуўшы каску, што вачэй не відаць, бяжыць спакойна, нетаропка, валюхаючыся, як мядзведзь, і раз-пораз падымаючы аўтамат. Толькі Пятро Герасімовіч Васілю не падабаецца. Бяжыць без каскі, без шыняля. Твар белы, вочы вырачаны. Нібы шалёны» [210, с. 274]. Васіль Лебедзь, упершыню пабачыўшы забітых фінаў, не ўспрымае іх як ворагаў, наадварот, шкадуе пра тое, што загінулі маладыя хлопцы, трохі старэйшыя за яго самога. У першым баі загінуў і Пятро Герасімовіч, які мітусіўся, бегаў сярод выбухаў і, як думае Васіль, шукаў смерці. Разам з тым герой вымушаны прызнаць, што загінулі не толькі тыя, якія бязладна мітусіліся, але і смелых таксама нямала палягло, бо цяжка выжыць пры такім шчыльным агні.

Лейтматывам твора выступае думка, да якой паступова прыходзяць героі, пазнаёміўшыся на ўласным вопыце з баявымі дзеяннямі: смерць аднолькава забірае смелых і палахлівых, сталых і маладых, кожны метр зямлі прастрэльваецца, успорваецца мінамі, снарадамі, асколкамі. Гэта нагадвае жалезны цэп, які няспынна малоціць па зямлі, і ад яго нельга схавацца, ён дойдзе

і ўдарыць. У такіх абставінах і адбываецца вырашэнне важнага для ваеннай прозы пытання пра маральную аснову подзвігу. І. Навуменка, не рэпрэзентуючы так званага «масавага гераізму», раскрывае прыклады выключных паводзін асобных персанажаў: гэта Косця Ціток, які быў паранены і якому камандзір загадаў ісці ў тыл, але ён застаецца, таму што бой не скончыўся. Вяртаецца, а дакладней, уцякае з медсанбата Мялешка, тлумачыць гэта тым, што без яго таварышы не здолеюць справіцца. Некаторыя з герояў не разумеюць, як у такое пекла можна вярнуцца па сваёй волі, таму падобны ўчынак асэнсоўваецца нібы сапраўдны подзвіг. Увага да індывідуальнага лёсу чалавека, імкненне вызначыць канкрэтнае маральна-этычнае вымярэнне гераічнага ўчынку, асэнсаваць подзвіг у кантэксце надзвычайных абставін прадвызначае адметнасць творчай манеры аўтара, ілюструе багатыя выяўленчыя мажлівасці мастацкага псіхалагізму ў ваеннай прозе.

Пісьменнік інтэрпрэтуе трагічную з'яву, якой выступае смерць чалавека, з пункту гледжання ваеннай рэчаіснасці. Як ілюструюць законы чалавечай псіхалогіі, салдат паступова звычайнае да небяспекі, але смерць як норму ніколі не мажліва прыняць. Аднавяскоўцы Сяргея Каліноўскага гінуць адзін за адным, і галоўны герой адчувае сваю віну, эмацыйную спустошанасць, абьякаваецца да жыцця: думка пра тое, што ён загіне, прыносіць задавальненне. Такім чынам псіхалагічнае майстэрства пісьменніка выяўляецца найперш праз рэалізм увасаблення ваенных падзей, дэтальнасць і дакладнасць іх апісання.

З твораў І. Навуменкі раман «Мора Герадота» (1971–1974) П. Місько кантрастуе эмацыйнай настраёвасцю, насычанасцю ўнутранамі маналогамі, непасрэднымі споведзямі героя, якія ўключаюцца ў тэкст паводле прынцыпу сюжэт у сюжэце. Разам з тым, як слушна заўважае М. П. Кенька, для індывідуальнай манеры аўтара ўласціва выкарыстанне жыццёвых назіранняў, у творчасці пісьменніка паслаблены элемент аўтабіяграфізму. П. Місько распрацоўваў ваенную тэму ў літаратуры, не маючы ўласнага ваеннага вопыту, а толькі дзіцячыя ўспаміны пра ваенны час. Творца «займаўся пошукамі патрэбнага матэрыялу ў архівах, чытаў мемуары, гутарыў з былымі партызанамі. Яму хацелася сказаць сваё слова пра вайну, нават “паспрачацца раманам” з тымі, хто ў першую чаргу імкнуўся апісваць баявыя дзеянні, паказваць гераізм народных мсціўцаў» [145, с. 330]. Пісьменнік задае маштабны паказ ваенных падзей праз увасабленне сучаснасці і ўспамінаў галоўнага героя – камісара Цімоха Мікульскага, які зведаў цяжкія баі пачатку вайны, быў у палоне, з якога ўцякаў некалькі разоў, далучыўся да партызанскай барацьбы на Палессі. Адлюстраванне мастацкага дзеяння ў рамане пачынаецца з ранення камісара брыгады Мікульскага пад час партызанскай дыверсіі на чыгунцы, што адбываецца ўжо напярэдадні вызвалення беларускай зямлі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў.

Творчы пошук шляхоў псіхалагічнага напаўнення вобразаў прыводзіць да выкарыстання рэтраспектыўнай характарыстыкі галоўнага героя, які выступае прадстаўніком ужо сталага пакалення і ў рамане паказаны ў асноўным статычна: гэта асоба з трывалымі маральна-этычнымі перакананнямі, сфарміраваным светапоглядам. Галоўная сюжэтная лінія раскрывае тры дні нялёгкіх перыпетый, якія здараюцца з Мікульскім: раненне, з-за якога герой губляе зрок, становіцца амаль бездапаможным, небяспечны шлях у партызанскі атрад, калі камісар і санінструктар Ганна Карпушонак адсталі ад асноўнай групы, чаканне самалёта, які павінен даставіць параненага на «вялікую зямлю». Падзеі з ранейшага жыцця героя падаюцца як рэцэпцыя ўспамінаў, што і складае другую сюжэтную лінію рамана, якая нагадвае «плынь святасці». Пісьменнік мае на мэце прасачыць не

столькі жыццёвы шлях асобы, колькі паказаць яе ўнутраны свет, які не мог застацца нязменным у надзвычайных абставінах як вайскавай, так і партызанскай рэчаіснасці.

Паралельная сюжэтнасць у цэлым уласцівая ваеннай прозе. У прыватнасці, А. М. Адамовіч звяртае ўвагу на тое, што К. Чорны бачыў сваёй творчай задачай перадаць не толькі думкі чалавека, яго перажыванні, пачуцці, але і сам працэс іх нараджэння, руху. Даследчык падкрэслівае, што ў творах знакамітага мастака слова побач «ціхае неба памяці і сапраўдны грукат рэальнасці, вайны, нечуванай жорсткасці» [5, с. 135]. П. Місько імкнецца даследаваць псіхалогію чалавека ў баі, стварае асобныя малюнкi батальных сцэн, хоць і не зусім пазбаўленыя некаторай ілюстрацыйнасці. Успамінаючы падзеі сорак першага, галоўны герой з вышыні трох ваенных гадоў імкнецца знайсці адказ на простае, але адначасова важнае пытанне: у чым тады была мужнасць чалавека? І прыходзіць да думкі: так, было шмат адчаю, а мужнасць была ў тым, каб у такой калатнечы не страціць здольнасці думаць, паспарабаваць арганізаваць байцоў на прарыў ва ўмовах, калі можна было кіравацца найперш інстынктам выжывання.

Эмацыйна напружана паказаны малюнак партызанскага бою на чыгунцы, калі Мікульскаму выпала прыкрываць адыход групы. Баявая аперацыя пайшла не па плане, загінула некалькі партызан. За тры гады вайны Мікульскі бачыў шмат смерцяў, але герой міжволі думае, што смерць заўсёды здаецца недарэчнай. Як трагічная выпадковасць падаецца і раненне героя: «Пусціў чаргу па мінамётчыках. Па пыле, што выбілі кулі, убачыў: недалёт! Забыў пераставіць на большае дзяленне прыцэльную рамку. І зноў бэхнула міна – ужо справа. «Мяняць пазіцыю трэба... Адбегчы на выспу...» Не паспеў ні дадумаць, ні адбегчы. Спераду, мо ў якім кроку, бліснуў вогненны ніцы куст. Нібы ў самой галаве ўзарвалася штосьці яркае, і тут жа – пякельная, з чырвонымі кругамі, чарната...» [202, с. 8]. Аўтар пераканаўча прасочвае, якія надзвычайныя валявыя намаганні патрабуюцца пасля ранення, каб хавацца ад немцаў, не патрапіць да паліцаяў, проста выжыць у непраходных балотах.

П. Місько адлюстроўвае побытавыя малюнкi партызанскага жыцця, паказвае вяскоўцаў, якія дапамагаюць партызанам. І. Навуменка ўвасабляе мірныя з'явы эпізядычна: напрыклад, разведчыкі, сярод якіх галоўны герой, ідуць на спатканне з дзяўчатамі-лётчыцамі. Аўтар «Мора Герадота» праз успаміны свайго героя імкнецца асэнсаваць жыццё чалавека ва ўмовах блакады, паказвае зверствы карнікаў у беларускіх вёсках, акцэнтуюе ўвагу на шэрагу трагічных момантаў. Гэта абумоўлена ідэйным зместам назвы рамана, нетыповай для ваеннай прозы 1970-х гадоў: як прызнаваўся ў адным з інтэрв'ю сам пісьменнік, ён бачыў сваёй творчай мэтай раскрыць мора чалавечых пакут, цяжкую ўсенародную барацьбу з ворагам. Пра старажытнага гісторыка Герадота эпізядычна згадвае галоўны герой, маральна-этычны вопыт якога і выступае ў творы крытэрыем для ацэнкі чалавечых учынкаў. Так, Цімох Мікульскі з'яўляецца не толькі змагаром, але і філосафам, імкнецца спасцігнуць агульначалавечы сэнс вялікай народнай трагедыі, якой і прадвызначана мастацкая інтэрпрэтацыя падзей у рамане.

Такім чынам, айчыннай прозе 70-х гадоў XX стагоддзя пра Вялікую Айчынную вайну ўласцівы мастацкі псіхалагізм, які паказвае эвалюцыю так званых «раманаў характараў» у параўнанні з творамі 60-х гадоў. Феномен мастацкага псіхалагізму выявіўся найперш праз стварэнне паглыбленых партрэтаў галоўных герояў, а таксама праз раскрыццё агульнай эмацыйнай настраёнасці ў працэсе мастацкага паказу падзей. Як паказвае аналіз выбраных твораў, у рамане аб Вялікай Айчыннай

вайне ўвасоблены персанаж, які рэпрэзентуе аўтарскі светапогляд, непасрэдны досвед мастака слова пра ваенную рэчаіснасць. Аўтары раскрываюць псіхалогію чалавека ў надзвычайных, небяспечных для жыцця ўмовах, сцвярджаюць патрыятычны пафас, гераізуюць сваіх персанажаў, звяртаюцца не столькі да непасрэднага паказу падзей, колькі да рэцэпцыі ваеннай рэчаіснасці праз успрыманне галоўнага героя. Іван Навуменка і Павел Місько шукаюць уласных шляхоў сцвярджэння мастацкай праўды, па-філасофску асэнсоўваюць гераічнае і трагічнае ў ваеннай рэчаіснасці, супастаўляюць яе з мірным жыццём. Разам з тым творчая манера І. Навуменкі вызначаецца найперш аўтабіяграфічнасцю, устаноўкай на рэалізм у адлюстраванні падзей, павышанай увагай аўтара да мастацкай дэталі. П. Місько акцэнтуюць увагу на перадачы эмацыйнай напружанасці, на сэнсаўтваральным узроўні ўжывае прыёмы ўнутранага маналага і споведзі, а таксама шырока выкарыстоўвае рэтраспектыўную характарыстыку галоўнага героя, што ўскладняе сюжэтную арганізацыю рамана.

Вызначаючы адметнасць развіцця беларускай раманыстыкі 1970-х гадоў, П. К. Дзюбайла вылучыў дзве асноўныя тэндэнцыі, як вядома, гэта раман аб'ектыўна-аналітычны і раман «з выразна суб'ектыўным, філасофскім пачаткам». Адметнасць рамана другой жанравай разнавіднасці заключаецца ў тым, што «побач з канкрэтна-гістарычным, аб'ектыўным адлюстраваннем жыцця не менш важным становіцца яго суб'ектыўнае асэнсаванне, выяўленне розных поглядаў на хаду падзей» [99, с. 11]. У якасці прыкладу даследчык згадвае твор Аркадзя Марціновіча «Не шукай слядоў сваіх» (1979) і ўдакладняе, што шматлікія спрэчкі, развагі герояў становяцца найважнейшай формай поліфанічнага раскрыцця цэнтральнай ідэі твора, аўтарскай канцэпцыі жыцця. З гэтай эстэтычнай тэндэнцыяй навукоўца слушна звязвае паглыбленне філасофскага пачатку, а таксама такую наватарскую з'яву ў беларускай прозе вызначанага перыяду як інтэлектуалізацыя рамана. Думаецца, патрабуюць удакладнення характарыстыкі «суб'ектыўнага» рамана як змястоўнай формы на прыкладзе названага твора Аркадзя Марціновіча, які застаецца маладаследаваным у беларускай літаратуры.

Так, пісьменнікі 1950-х гадоў, якія імкнуліся ўвасобіць падзвіг, асэнсаваць гераізм як норму паводзін асобы, аддавалі перавагу падзейнаму шматгеройнаму раману з «цэнтрабежнай» арганізацыяй персанажаў, які скіраваны на шырокі ахоп рэчаіснасці, паказ маштабных малюнкаў з ваеннага і партызанскага жыцця. У іх творах багата выкарыстоўваюцца прыгодніцкія элементы, пры гэтым не дасягаецца дастаткова пераканаўчага ўвасаблення рэчаіснасці. Пануючая тэорыя бесканфліктнасці адмаўляе мастацкі псіхалагізм як неад'емную якасць рамана, разбурае маральна-этычны канфлікт, які павінен атрымаць адметнае вырашэнне, абумоўлівае схематычны паказ герояў. У літаратуры 1960-х гадоў узрастае ўвага да ўнутранага свету чалавека, падзеі адлюстроўваюцца праз лёс асобы, асэнсоўваецца так званая акупная праўда, пачынае ставіцца пытанне пра кошт перамогі, выказваецца аўтарская думка пра высокую вартасць чалавечага жыцця.

Раман Аркадзя Марціновіча «Не шукай слядоў сваіх» вызначаецца складанай структурнай арганізацыяй, якая прадвызначана аўтарскай устаноўкай не столькі на адлюстраванне ваенных падзей, колькі іх пераасэнсаванне былым удзельнікам з вышыні часу, у прыватнасці, як неаднаразова паведамляе аўтар, з трыццацігадовай адлегласці. Перапляценне ваеннай маладосці і сталасці галоўнага героя адкрывае мажлівасць для мастацкага даследавання псіхалогіі, прыўнясення філасофскіх разваг і абагульненняў. Інтэрпрэтацыя рэчаіснасці раскрываецца праз успрыманне і ацэнку галоўным героем, за якім выразна

прасочваецца аўтар, пры гэтым прыём звароту да ўспамінаў абумоўлівае тое, што на працягу ўсяго аповеду аўтар і герой выступаюць як адзінае мастацкае цэлае. Галоўны герой – Віктар Раманіцкі паказваецца не толькі назіральнікам, але і аб'ектам мастацкага адлюстравання. Аповед ад першай асобы, хоць фармальна гэты прыём можа і парушацца, дазваляе аўтару прэтэндаваць на мастацкую даставернасць паказу падзей. Невыпадкова, што Аркадзь Марціновіч звяртаецца да дзённікавых запісаў пра падарожжа санітарным поездам у снежні 1942 – студзені 1943 гадоў па Сярэдняй Азіі, уключае ў мастацкі аповед фрагменты прыватнага ліставання. Як трапна звяртае ўвагу Л. Савік, у амаль дзённікавай па сваёй храналогіі біяграфіі франтавіка няма «ні захапляючага сюжэта, ні загадкавых лёсаў – усё проста, звычайна і нечакана, як і бывае толькі на вайне» [257, с. 248].

Раман вызначаецца багатым фактычным матэрыялам, які асэнсоўваецца па меры раскрыцця жыццёвага шляху Віктара Раманіцкага. У прыватнасці, паказ франтавых рэалій выступае толькі адным з момантаў, на якім засяроджваецца пісьменнік. У беларускай ваеннай прозе прадстаўлены шматлікія прыклады ўвасаблення франтавога жыцця, барацьбы супраць ворага на акупаванай тэрыторыі, а такі тэматычны аспект, як праца ў тылу, заставаўся доўгі час абдзелены аўтарскай увагай. У рамане «Не шукай слядоў сваіх» у дэталіх раскрываецца час знаходжання героя ў розных шпіталях, праца ў снайперскай школе. З вялікай эмацыйнай сілай пісьменнік апісвае пабыўку на малую радзіму, калі лейтэнант Раманіцкі ненадоўга вяртаецца ў толькі што вызваленую Беларусь. Згадваецца і бандытызм на нядаўна вызваленай украінскай тэрыторыі, да барацьбы з якім далучыўся і Віктар. Адзначаючы прыкметнае тэматычнае наватарства Аркадзя Марціновіча, тым не менш, трэба прызнаць справядлівай заўвагу, што бываюць моманты, калі нялёгка ўвайсці ў плынь думак героя, паспяваць за зменай яго настрояў, пераходамі з аднаго часу ў іншы. Так, «ствараецца ўражанне, што аўтару цяжка змясціць усё багацце матэрыялу ў адной кнізе, і таму іншы раз ён збіваецца на скарагаворку, стрыманасць, на паспешлівую абарванасць многіх навел-ўспамінаў, якімі насычаны твор» [257, с. 249]. Да безумоўных вартасцяў рамана трэба аднесці мастацкі біяграфізм і мастацкі псіхалагізм, якім падпарадкавана сюжэтная падзейнасць.

Як становіцца вядома, галоўны герой паспеў паўдзельнічаць і ў фінскай вайне. Ён лаканічна ўзгадвае ваенныя падзеі на Карэльскім перашыйку, перадае ўражанне ад свайго першага сапраўднага бою: «Варожыя міны часцей і гусцей пляскаюцца і ўзрываюцца, кулямётныя і аўтаматныя чэргі паласуюць, нібы шырокімі агністымі нажамі... Страшна ўзняць галаву ад зямлі. Здаецца, сам ты раздзяліўся на дзве істоты: адна ўжо нежывая, злілася з халодным долам, а другая нема крычыць: “Жыць!...” Няхай параніць, няхай адарве руку ці нагу, толькі б не загінуць, не струпянець тут, на гэтай чужой снежнай стыні!..» [189, с. 20]. Ужо на другой сваёй вайне Раманіцкі прыходзіць да думкі, што чалавек да ўсяго прывыкае, нават да крыві і ахвяр. Так, з вялікімі стратамі вядуцца баі за вёску Белае Поле, што пад Ржэвам, якая, паводле загаду, павінна быць вызвалена за адзін дзень. Але першы дзень не прынёс поспеху, на другі дзень полк дасягнуў ускраіны Белага Поля і быў адкінуты назад, не давялося заняць вёску і на трэці дзень. Людзей у палку стала ці не ўдвая менш, але Віктару не было калі думаць пра іх, калі шкадаваць, яму самому пагражае небяспека загінуць, адзінае пачуццё – гэта прыкрасць за няўдачы ў баях. Стаўшы камандзірам батальёна напярэдадні наступлення, Раманіцкі ўсведамляе сваю адказнасць за выкананне задачы і лёс людзей. Бой, у якім ён падымае салдат у атаку, істотна адрозніваецца ад першага,

змяняецца і ўспрыманне рэчаіснасці: «Мабыць, ёсць такая рэч, як азарт бою. <...> Хто бег за мною, а хто не бег, таго я гразьбой і мацюкамі падымаў, а то нават і за каўнер даводзілася валачы якога баязліўца з варонкі ці акопа» [189, с. 38]. І ўсё ж, шчыра прызнаецца герой, ён і сам не можа дакладна ўзнавіць у памяці, як удалося апынуцца ў Белым Полі. Здолеўшы ўтрымаць новую пазіцыю, Раманіцкі сам для сябе адзначае, што пасля перажытага ён стаў інакшым, і гэта выяўляе псіхалагічную дынаміку персанажа.

Аўтар паслядоўна прасочвае ўплыў ваенных дзеянняў на псіхалогію асобы, пры гэтым асэнсоўвае вайну як з'яву, якая супярэчыць чалавечай прыродзе. Заяўляючы пра сябе на пачатку рамана, што быў маладым, а дзе маладосць – там і захапленні, Аркадзь Марціновіч сцвярджае гэту думку на ідэйна-мастацкім узроўні. Галоўны герой праз трыццаць гадоў здзяйсняе кароткае падарожжа па тых мясцінах, дзе ляжаў у шпіталі, пасля службы, але самае галоўнае, што менавіта там ён сустрэў дзяўчыну, якую ўжо лічыў сваёй нявестай. Знаёмства з Ладай пададзена праз цікавую псіхалагічную дэталь: «Не ведаю, што такое – каханне з першага погляду, але што чалавек вельмі хутка ўлоўлівае душою таго, хто яму найбольш падабаецца, – гэта праўда. Вось яны стаялі дзве, ні пра каго з іх я нічога не ведаў, а здаецца – толькі глянуў і адчуў цягу да адной, менавіта да чарнявай, шчуплейшай» [189, с. 93]. Пасля некалькіх сустрэч з Ладай Віктар пераводзіць на новае месца службы, маладыя людзі перапісваюцца, праз нейкі час Лада перастае адказваць на пісьмы і ад яе сяброўкі Віктар даведваецца, што дзяўчына выйшла замуж. Герой перажывае асабістую трагедыю, якую не можа забыць і праз трыццаць гадоў. Менавіта таму ўзгадвае былое каханне, сваю ваенную маладосць і, гаворачы метафарычнай мовай, шукае свае сляды, хоць і разумее, што гэта прыносіць толькі горыч. Усведамляючы, што яго непараўна змяніла вайна, Віктар Раманіцкі імкнецца захаваць самае лепшае, што было ў яго жыцці, і да гэтага лепшага несумненна належыць хоць і нешчаслівае, але глыбокае і шчырае каханне. Асацыятыўна выяўляючы гэту думку, пісьменнік імкнецца ўключыць чытача ў сумесны роздум над перажытым.

Такім чынам, ваенная рэчаіснасць уносіць істотныя карэктывы ў духоўныя арыенціры, апошнія з вышыні часу сам для сябе ўдакладнае герой, а ўслед за ім асэнсоўвае чытач, што выяўляе філасофска-інтэлектуальную скіраванасць твора. Дынаміка духоўнага развіцця галоўнага героя, яго зварот да самааналізу і рэфлексіі, выяўленне ўнутранага канфлікту рэпрэзентуюць ідэйна-мастацкую значнасць суб'екта дзеяння. Абставіны і падзеі пераўвасабляюцца ў яго свядомасці і пачуццях, што абумоўлівае шырокае выкарыстанне асацыятыўных сувязяў, увядзенне лейтматыва, ускладненне як кампазіцыйнай арганізацыі, так і хранатапічных каардынат. Сістэма вобразаў пабудавана паводле прынцыпу «цэнтраімклівасці»: своеасаблівым цэнтрам выступае Віктар Раманіцкі, астатнія персанажы выяўляюць адметнасць яго духоўнага вопыту, уплываюць на фарміраванне жыццёвай філасофіі. Звяртае ўвагу выразнае выяўленне «Я»-апавядальнай сітуацыі, значная ступень суб'ектыўнага ўзнаўлення рэчаіснасці, гэта, як вядома, выступае паказальнай уласцівацю змястоўнай формы «Я»-рамана. У сваю чаргу адметнасць элементаў жанравай структуры дазваляе акрэсліць твор «Не шукай слядоў сваіх» як аднагеройны лірычны раман, які выяўляе спецыфіку творчай манеры аўтара.

Вызначаецца складанай кампазіцыйнай арганізацыяй высокамастацкі твор Аркадзя Марціновіча «Груша на Голым Полі» (1985), дзе дамінуе суб'ектыўнае адлюстраванне ваеннай рэчаіснасці. Галоўны герой – Ігнат Валока – выступае носьбітам аўтарскай думкі, яму шмат перадаецца з асабістага досведу пісьменніка –

удзельніка ваенных падзей, і гэта выклікае давер у чытача. Праз успаміны Ігната адлюстроўваецца даваенная вясковая рэчаіснасць, знаходзяць увасабленне такія моманты, як няпросты шлях да адукацыі сялянскіх дзяцей, неадназначнае стаўленне іх бацькоў да калгаснага ладу. Мінулае кантрастуе з ваеннай сучаснасцю, якая прыпадае на «крыжавы, пякельны» сорок другі, яшчэ больш цяжкі, чым сорок першы год. Чытач бачыць героя ў тыле і на перадавой Бранскага фронту, праз яго ўдзел і ўспрыманне падзей фарміруе ўласную ацэнку рэчаіснасці. Мастацкі аповед, які вядзецца ад трэцяй асобы, у цэлым адпавядае «Я»-апавядальнай сітуацыі. Аркадзь Марціновіч па-майстэрску спалучае ўважлівае стаўленне да мастацкай дэталі, лірычнае ўвасабленне героя і падзеі, глыбокі псіхалагізм. У выніку чытачу не толькі шматгранна раскрываецца партрэт Ігната, але і ствараецца паўнаватаснае ўяўленне пра характары людзей, з якімі ў складаных ваенных варунках сутыкаецца галоўны герой.

Валока, чуйны і спагадны чалавек, настаўнік па прафесіі, паспеў паўдзельнічаць у фінскай вайне, зведаў цяжкія абарончыя баі і выходзіў з акружэння ў сорок першым годзе, што рэтраспектыўна раскрываецца праз успаміны героя. Аўтар трапна перадае атмасферу чакання: Ігнат, які быў паранены, са шпіталю трапіў у запасны полк, потым выпадкова апынуўся ў ваенным вучылішчы, жадае як хутчэй вярнуцца на фронт. Ён, як і многія іншыя салдаты і афіцэры, з надзеяй чакае пералому ў вайне: «У гэтай паспешлівасці адчувалася атмасфера часу, становішча на франтах. Валока разумее гэта. Як вядома, у выніку нашага наступлення, што пачалося ў пачатку снежня сорок першага года, вораг быў адагнаны ад Масквы, але знаходзіўся ён усё яшчэ недалёка ад яе: каля Ржэва, каля Вязьмы, каля Бранска ды Арла і, сабраўшыся з сіламі, мог зноў рушыць на сталіцу. Трывожна было і на франтах, далёкіх ад Масквы» [188, с. 123]. Стаўшы камандзірам роты ПТР, Валока старанна займаецца баявой падрыхтоўкай, паколькі яго байцам, «вяцкім дзядзькам», як з заміланнем і некаторай іроніяй вызначае герой, трэба навучыцца абыходзіцца з процітанкавымі ружжамі. Значная ўвага надаецца апісанню тылавога побыту, у якім не толькі складанасці, але і прага маладых людзей да рамантычных сустрэч, узаемных пачуццяў. Доўгая падрыхтоўка і дарога на фронт кантрастуюць з рэчаіснасцю на перадавой, дзе структурнае падраздзяленне пратрымалася чатыры дні. Так, «610-му стралковаму палку была пастаўлена задача: прарваць абарону праціўніка ў напрамку Мызін – Азярынскае і, заняўшы гэтыя населеныя пункты, праследаваць праціўніка, прасунуцца ў глыбіню яго абароны на 11 кіламетраў» [188, с. 261]. З уражлівай хуткасцю гінуць байцы і камандзіры, а пастаўленая задача застаецца нявыкананай. Паранены Валока ўжо ў шпіталі даведваецца, што яго рота палегла, калі немцы выкарысталі танкі.

Трагізм сучаснасці, дзе ў любы момант можа абарвацца чалавечае жыццё, адцяняецца лірычнымі ўспамінамі з дзяцінства і юнацтва, якія звязаны з роднай Беларуссю. Радзіма Ігната знаходзіцца пад акупацыяй, і таму герой адчувае моцную духоўную патрэбу штосьці зрабіць дзеля яе вызвалення. Ён жадае трапіць за лінію фронту, дзеля чаго звяртаецца з просьбай у Цэнтральны штаб партызанскага руху на імя Панамарэнкі. У хуткім часе ўзначальвае дыверсійную групу, якая выпраўляецца на заданне 21 лістапада 1942 года. Відавочна рызыкаўная справа, пра якую чытачу амаль нічога не вядома, акрамя таго, што Валока апынецца недалёка ад тых мясцін, дзе настаўнічаў, выступае момантам, на якім пісьменнік шматзначна спыняе аповед пра свайго героя. Пасля вызвалення Беларусі родныя Ігната атрымліваюць пахавальную, дзе ўказваецца названая вышэй дата, і чытач па логіцы падзей здагадваецца, што Валока, выконваючы гэта

заданне, загінуў. Мастацкі аповед працягваецца ад імя Язэпа Сапегі, аднавяскоўца Ігната, які ў рамане выконвае ролю непрадузятага назіральніка. Язэп выпадкова бачыць павешанай Ларысу Корбут, са слоў паліцая дведваецца, што яна была звязана з партызанамі. Чытачу гэта геранія вядомая з успамінаў Ігната: да вайны маладыя людзі разам вучыліся і настаўнічалі, Ігнат быў закаханы ў Ларысу. У выніку лагічна супастаўляецца сувязь Ларысы з партызанамі і высадка дыверсійнай групы Ігната. Чытач дапускае верагоднасць, што Ларыса проста дапамагала Ігнату, якога добра ведала, за што паплацілася жыццём.

Аўтар звяртаецца да шматзначнага абагульнення, якое заяўлена на ідэйным узроўні, а раскрываецца ў фінале твора. На дакалгасным надзеле Валокаў расла груша, якая іншасказальна ўвасабляе гэты род. Груша ссечана, і стары Платон, бацька Ігната, без сыноў і зяцёў будзе новую хату замест спаленай карнікамі. Старэйшы сын Іван загінуў у партызанах, два зяці загінулі на фронце: «Чатырох сваіх памочнікаў мог бы мець Платон будаваць хату. Ніводнага не стала. Аднаму яму прыйшлося бегаць, гнуцца ды круціцца» [188, с. 408]. Пра Ігната, якім больш за іншых ганарыўся, бацька не ведае, што той загінуў не так і далёка ад родных мясцін. Такім чынам, застаецца голае поле, дзе трэба нанова пачынаць жыццё тым, хто ацалеў, а такіх зусім небагата. Платон звязвае свае спадзяванні з унукамі. Як бачым, лёс аднаго героя вырастае да сімвалічнага вобраза, за якім прачытваецца лёс цэлага пакалення. Ваенныя страты асэнсоўваюцца ў кантэксте роду, сям'і, у чым бачыцца значнае мастацкае наватарства беларускага празаіка.

Такім чынам, Аркадзь Марціновіч шырока выкарыстоўвае лірычнае пісьмо, дамінантнай у абодвух раманах выступае суб'ектыўная інтэрпрэтацыя падзей ад імя героя, за якім хаваецца аўтар. Варта адзначыць і высокае майстэрства пісьменніка пры стварэнні псіхалагічных партрэтаў, пры выяўленні асацыятыўных сувязяў, пры звароце да мастацкай іншасказальнасці. У рамане «Не шукай слядоў сваіх» з вышыні часу героем асэнсоўваецца яго ваенная маладосць. У рамане «Груша на Голым Полі» эстэтычна даследуецца духоўны свет асобы, якая становіцца ўдзельнікам ваеннай рэчаіснасці, але думае пра мірны час, і гэта з'яўляецца адметным для ваеннай прозы вызначанага перыяду.

Як вядома, этычны змест падзеі выступаў прадметам мастацкай увагі ў беларускай літаратуры першай паловы 1980-х гадоў. Да такога роду творчага даследавання звяртаецца Іван Пташнікаў, Васіль Быкаў, у спадчыне якіх прадстаўлены адметныя ўзоры рамана. Пісьменнікі асэнсоўваюць актуальныя праблемы ў шырокім грамадскім кантэксте, звяртаюцца да аксіялагічнай інтэрпрэтацыі ваеннай тэмы. На ідэйна-мастацкім узроўні ўвасабляюць жаночыя вобразы, дзякуючы якім кожны з мастакоў слова рэпрэзентуе адметную філасофскую канцэпцыю. Творчасць Івана Пташнікава і Васіля Быкава дазваляе прасачыць дынаміку рамана. Пісьменніцкае наватарства раскрываецца і на ўзроўні суб'ектнай арганізацыі, шмат у чым вызначальнай для мастацкай формы, паказальнай для ідэйнага зместу.

У прыватнасці, пра Васіля Быкава ў айчынным літаратуразнаўстве слушна зазначаецца, што пісьменнік найбольш поўна паказаў вайну праз маральны вопыт радавога салдата. Мастак слова не толькі стварыў багатую галерэю вобразаў чалавека са зброяй у руках, але і звярнуўся да асэнсавання мірных жыхароў, вяскоўцаў, якія апынуліся ў надзвычайных ваенных умовах. Гэта і стала прадметам мастацкай увагі ў творы «Знак бяды» (1982), што традыцыйна вызначаецца як аповесць, ілюструе як мастацкія дасягненні аўтара, так і выступае значным набыткам беларускай прозы вызначанага перыяду. Дз. Я. Бугаёў слушна акрэслівае



пашырэнне тэматычнага дыяпазону: «Знак бяды» ўвогуле можна назваць «творам не толькі пра вайну, але і пра даваеннае жыццё беларускага сялянства» [45, с. 174], што ў цэлым дае падставы для ўдакладнення жанравага вызначэння. Ускладненай тэматыцы адпавядае сюжэтная будова, якая дазваляе ахапіць значны часавы перыяд, хоць сэнсавазнакавае даваеннае мінулае і рэпрэзентуецца праз успаміны галоўнай гераіні. Рэальны мастацкі час падкрэслена лаканічны: чытач можа з лёгкасцю пералічыць дні, на працягу якіх адбываецца трагедыя, а пасля яе застаецца толькі напамін пра людскую бяду – рэшткі хутаранскай сядзібы, вобраз якой сімвалічна глыбокі, надзелены пазачасавым значэннем. У лепшых традыцыях лірычнай прозы перадаецца, што знак даўняй бяды ляжыць «на скупых рэштках сядзібы, зарасніках дзядоўніку і крапівы, якія буйна раскашавалі ў спакоі, на самазадаволенай непрыступнасці калючай шыпшыны і нават мізэрнай, з пакручастым голлем дзічцы» [50, с. 6]. Такім чынам дынаміка часу заяўляе па-сапраўднаму раманныя хранатапічныя характарыстыкі, гуманістычную філасофскую канцэпцыю, якую доказна абгрунтоўвае аўтар.

У творы раскрываецца шматузроўневая канфліктная сітуацыя, што дазваляе прасачыць развіццё трагедыі, скіроўвае чытача на ўсведамленне яе маральнага зместу. Калі напачатку паказваюцца героі, якія спадзяюцца ацалець падчас ваеннага ліхалецця, дзеля чаго згодныя падпарадкавацца сіле, то ў працэсе развіцця мастацкай падзейнасці выяўляецца, што фізічнае выжыванне яшчэ не самы галоўны прыярытэт, які можа быць заяўлены асобай. Крытыкамі неаднаразова адзначалася, што пісьменнік па-мастацку даследуе, якім чынам і ў якіх умовах герой здольны адстойваць сваю чалавечнасць, а ў якіх умовах гэта становіцца больш важным, чым захаваць уласнае жыццё. Для раскрыцця нетыповай, звышскладанай сітуацыі выбраны героі, якіх Дз. Я. Бугаёў слушна называе тыпова быкаўскімі, героі, у лёсе якіх найбольш паслядоўна і наглядна прасочваецца народны лёс [45]. Думаецца, тыпізацыя выступае ў гэтым творы адметным, сэнсаўтваральным прыёмам, што дазваляе праз шэраг лакальных эпізодаў перадаць значны, змястоўна поўны малюнак, уласцівы не столькі аповесці, колькі раману.

На першым узроўні канфлікт раскрываецца праз маральнае супрацьстаянне Сцепаніды і Петрака Багацькаў немцам, размешчаным для часовага жылля на іх сядзібе. Галоўныя героі перадаюць чытачу сваю маральную ўпэўненасць у тым, што не змогуць па-чалавечы ўжыцца з ворагамі. Пісьменнік паслядоўна паказвае, як упершыню ў жыцці Сцепаніда перажывае прыніжэнне, якое не зможа дараваць, як страчвае Бабоўку, як адбываецца забойства нямога падлетка Яначкі. Апошняе выступае своеасаблівай кропкай невяртання да мірнага жыцця, калі застаецца мажлівай толькі барацьба, чаго б яна не каштавала. З ворагам нельга дамовіцца, дарэмна спадзявацца на літасць, сцвярджае мастак слова і лаканічна, але псіхалагічна значна раскрывае вобраз нямецкага афіцэра. Аўтар адлюстроўвае як характэрную рысу тое, што Петраку ніяк не ўдаецца разгледзець яго вочы «пад шырокім казырком-катыпам». Паказальна, што нават не названа імя афіцэра, тады як сярод салдат ёсць, напрыклад, у нейкай меры спачувальны Карла. Нямецкі камандзір бярэцца за зброю без усялякіх пачуццяў: «У цёмных вачах афіцэра бліснула гняўлівая строгасць, хоць цвёрды чарнявы твар заставаўся ранейшы – спакойна-няўрымслівы, але рука пацягнулася на живот, дзе злева ад спражкі грувасцілася тоўстая скураная кабура. Рука гэта з блішчастым вузкім пярсцёнкам на пальцы нетаропка расшпіліла язычок кабуры і ашчаперыла чорную рукаць пісталета з тонкім даўгаватым ствалом» [50, с. 59]. Такім чынам эпізадычны ў раманнай сітуацыі вобраз тыпізуецца, раскрываецца з дапамогай

іншасказальных сродкаў. Чытач можа праводзіць асацыятыўныя паралелі паміж нямецкім афіцэрам і варонай, якую раней беспаспяхова імкнулася адагнаць ад сядзібы Сцепаніда, каб адвесці накліканую бяду.

З вялікім маральным болем адлюстроўвае Васіль Быкаў другі, паглыблены, узровень канфлікту, які датычаць супрацьстаяння Багацькаў і паліцаяў, што значыць зацятае змаганне са сваімі. Нікога не дзівіць жорсткасць ворагаў-захопнікаў, але шмат у чым іх пераўзыходзяць Гуж, Каландзёнак, Недасека, і ў гэтым яшчэ дзевяццата пераканацца Сцепанідзе і Петраку. Крытыкай справядліва зазначалася, што пісьменнік паглыблена даследуе тэму здрадніцтва, якое разумее як адмаўленне ад выпрацаванай духоўным вопытам народа маральна-этычнай традыцыі. Паказальна, што ў «Знаку бяды» ўвасабляюцца розныя тыпы здраднікаў, абумоўленыя не столькі ваеннай рэчаіснасцю, колькі грамадска-сацыяльнымі працэсамі папярэдніх дзесяцігоддзяў. Так, Гуж, які ўзначальвае мясцовую паліцыю, бачыць сваёй мэтай не службу немцам, а найперш асабістую помсту за раскулачванне сваёй сям'і. Каландзёнак яшчэ падлеткам прыглядаўся да жорсткіх праяў калектывізацыі і ўсвядоміў, што любой уладзе патрэбны той, хто забывае пра сумленне. Шукае матэрыяльных выгодаў Недасека, як рабіў гэта і ў савецкі час, дзеля чаго без ваганняў гатовы выканаць усё, што загадаюць. Галоўным героям дзевяццата на ўласным вопыце спасцігнуць, што дамовіцца і пагадзіцца з такімі аднавяскоўцамі не атрымаецца.

Думаецца, не будзе перабольшваннем удакладніць, што галоўны ідэйна-мастацкі акцэнт прыпадае на вобраз Сцепаніды, які тыпалагічна блізкі пташнікаўскай Алімпіядзе. Абедзве гераіні трапляюць у падобныя складаныя сітуацыі, дзе актыўна праяўляюць сябе. Пісьменнікі паказваюць моцныя характары, на раскрыццё якіх паспяхова працуе нават такі сродак, як ідэалізацыя. Невыпадкова Сцепаніда і Алімпіяда выступаюць выразнікамі аўтарскай думкі, акаляючая рэчаіснасць рэпрэзентуецца праз іх індывідуальнае ўспрыманне. Быкаўская гераіня вызначаецца схільнасцю да валявых рашэнняў, што прыкметна адцяняецца памяркоўнасцю і мяккасцю яе мужа Петрака. Тады як апошні частуе паліцаяў, гоніць для іх самагонку, Сцепаніда крадзе ў немцаў вінтоўку, як лагічны працяг гэта ўчынку ўспрымаюцца яе захады з перахоўваннем бомбы. Апавед пра Петрака завяршаецца апісаннем гвалтоўнага захопу і чытач можа толькі здагадацца пра далейшы лёс героя, верагодна, што трагічны: «Пятрок знік, прапаў з гэтага свету, як і для яго прапалі гэты хутар, роў, Сцепаніда, іхнія дзеці Фенька і Федзя – прапаў цэлы свет. І засталіся, можа, успаміны, калі яшчэ было каму ўспомніць, ягонія жыццёвыя пакуты, дробныя і вялікія клопаты» [50, с. 218]. Апавед пра Сцепаніду даведзены да паказу глыбока сімвалічнага малюнка: згарэў хутар, дзе загінула гераіня, аднак бомба на ўзгорку чакае сваёй пары. І паліцаем застаецца яе баяцца, як і выбуху народнага гневу, што праз нейкі час немінуча абрынецца на здраднікаў.

Такім чынам, праз пакуты і страты сярод мірных вяскоўцаў рэпрэзентуе Васіль Быкаў пачатковы, найбольш складаны перыяд Вялікай Айчыннай вайны, для мастацкага асэнсавання якога выкарыстаны паглыблены псіхалагізм, тыпізацыя, іншасказанне, лірычнае пісьмо. Пісьменнік асацыятыўна супастаўляе час калектывізацыі, даваенных рэпрэсій і ваенны перыяд, асэнсоўвае іх агульныя сацыяльныя працэсы ў маральна-этычных каардынатах, што абумоўлівае паспраўднаму раманную глыбіню філасофскай канцэпцыі твора. Думаецца, справядліва зазначыў Дз. Я. Бугаёў, што эпічнае дыханне ў гэтым мастацкім палатне адчуваецца асабліва моцна [45]. У цэлым твор ілюструе эстэтычную

тэндэнцыю да трансфармацыі мастацкай формы, калі сэнсавая ёмістасць, адпаведная раманнаму ўзору, раскрываецца ў маштабе аповесці. Відавочна, аказала ўплыў творчая практыка аўтара, які найчасцей звяртаўся менавіта да так званых сярэдняга жанру.

Раман Івана Пташнікава «Алімпіяда (воблакі шасцідзiesiąтых)» (1984) выступае цэнтральным у творчай спадчыне аўтара, выразна ілюструе дынаміку змястоўнай формы і з'яўляецца яркім наватарскім узорам у літаратуры вызначанага перыяду. На ідэйна-мастацкім узроўні акцэнтуюцца вобраз галоўнай гераіні – Алімпіяды Падаяк, пры гэтым суб'ектыўнае ўспрыманне рэчаіснасці рэпрэзентуюцца праз асобны свет шэрагу герояў, сярод якіх Таня, Ратнікаў, Фірага і некаторыя іншыя. У творы з адметнымі рысамі лірычнага пісьма аўтарская ўвага скіравана на асэнсаванне грамадскай атмасферы часу ў разнастайных яе праявах, што заяўлена ўжо ў назве рамана.

Нельга не пагадзіцца з доказным меркаваннем С. А. Андраюка, што вобраз Алімпіяды Падаяк у найбольшай меры раскрывае аўтарскае стаўленне да жыцця, «выпраменьвае тое маральнае цяпло, якім сагрэта ўся эмацыянальная атмасфера ў рамане» [15, с. 434]. Думаецца, ідэйнай устаноўкай твора прадвызначана тое, што гераіня выступае скразным вобразам, які звязвае мінулае і сучаснасць, яе адносіны да іншых герояў абумоўліваюць аўтарскую маральна-этычную ацэнку апошніх. Так, «калі іншыя вобразы пададзены ва ўсёй іх складанасці і супярэчнасці, з падкрэсліваннем, магчыма, дзесьці і свядомым, негатыўных момантаў у іх паводзінах, узаемадачынэннях, учынках, а найбольш у выказваннях, то Алімпіяда пазбаўлена гэтага поўнасцю. У ёй засяроджаны ў асабліва сканцэнтраваным выглядзе і ў форме надзвычай чыстай і непасрэднай духоўныя якасці, уласцівыя характару народнаму ў яго ідэальным увасабленні» [15, с. 468]. Крытыка своечасова звярнула ўвагу на аўтабіяграфічную аснову і зазначыла, што пісьменнік ідэалізуе вобраз маці, а гэта заканамерная псіхалагічная з'ява. Думаецца, пісьменнік мэтаскіравана звяртаецца да эстэтычнай стратэгіі, якая дазваляе засяродзіць увагу на маральным змесце падзей з акаляючай рэчаіснасці.

У рамане «Алімпіяда (воблакі шасцідзiesiąтых)» пісьменнік імкнецца да шырокага ахопу рэчаіснасці, закранае значны шэраг грамадскіх праблем, кожную з якіх рэпрэзентуе выбраны герой. Даследчыкі справядліва звярталі ўвагу на тое, што цяжка вылучыць канкрэтную праблематыку, на асэнсаванні якой найбольш засяроджаны аўтар. У выніку кожнаму з персанажаў мастак слова перадае некаторую меру аўтарскага аўтарытэту, праз жыццёвыя перыпетыі прасочвае тыповыя з'явы рэчаіснасці, раскрывае філасофскую канцэпцыю. Найбольш выразна прадстаўлены голас аўтара пры адлюстраванні вобраза Міфодзі, з дапамогай якога асэнсоўваецца ўжо сучасная ваенная небяспека, што пагражае з такой цяжкасцю пабудаванаму мірнаму ладу. Невыпадкова Міфодзя – ваенны, пасля яго кароткай пабыўкі маці з газет здагадваецца, што сын знаходзіцца на Кубе. Сучаснасць героя кантрастуе з ваенным мінулым, якое для маладога чалавека з'яўляецца гісторыяй, што ўключаецца ў агульнабыццёвы кантэкст: «Ён стаяў на высокім беразе, глядзеў, як унізе сярод ніцых лоз блішчыць ад сонца і неба рака, і здавалася, чуў, як яна на вачах зносіць у вечнасць і заставу, і партызанскія акопы, і кожны міг, пражыты ўсім жывым на зямлі» [233, с. 509]. У чуйным бачанні Міфодзі свет малой радзімы поўніцца чалавечымі слядамі, жыццямі людзей: «А колькі іх хадзіла, ездзіла, садзіла і рэзала лес, ваявала і памірала на гэтай зямлі да цябе і да твайго бацькі... <...> Зямля нарадзіла, зямля і забрала» [233, с. 507–508]. Герой усведамляе сябе часткай вялікага жыцця, выступае выразнікам аўтарскай думкі пра яго сілу і невычэрпнасць. Разам

з тым Іван Пташнікаў уводзіць цэлы шэраг персанажаў, для якіх падзеі Вялікай Айчыннай вайны сталі неад’емнай і трагічнай часткай мінулага, дзе жыццё неаднойчы страчвалася. Так, «“воблакі шасцідзiesiąтых” усё яшчэ нясуць у сабе дым і полымя саракавых. Вайна жыве ў лёсе ўсіх старэйшых герояў рамана. Алімпіяда, Харбін, Корань... Найбольш трагічна-балючае водгулле вайны нясе ў сабе вобраз Сцяпанаўны» [15, с. 464]. Письменнік такім чынам раскрывае суб’ектыўнае бачанне падзей з розных пунктаў погляду, што стварае мастацкі эффект «шматгалосся», прымушае чытача прадумана фарміраваць адносіны да герояў і падзей.

Падчас напісання рамана крытыкай выказвалася думка, што тэма Вялікай Айчыннай вайны, якой ужо прысвечана значная колькасць твораў у розных жанрах, не будзе да канца вычарпанай, пакуль не прадстаўлена мастацкага асэнсавання жанчыны ў надзвычайных абставінах. Успаміны галоўнай гераіні прачытваюцца як «сюжэт у сюжэце», з якіх раскрываецца даваенная і ваенная падзейнасць, што выступае адзіным сэнсавым цэлым. Аўтар паказвае рэчаіснасць да ўз’яднання Заходняй і Усходняй Беларусі, пры гэтым невыпадкова тое, што Алімпіяда і яе сям’я жыве каля самай мяжы. Дзякуючы смеласці галоўнай гераіні быў затраманы злачынца, а ў выніку выкрыты бацька і сын Кукаевы. Малодшы Кукаеў ужо ў час ваеннай акупацыі становіцца паліцаем, маральным антыподам і галоўным ворагам Алімпіяды, з якім яна змагаецца, ратуючы параненых лётчыкаў, хоць і рызыкуе сабою і блізкімі. Такую рысу ў характары гераіні, як здольнасць да самаахвярнасці, письменнік у значнай меры тыпізуе, паказвае і ў мірны час праз адносіны да працы. Для Алімпіяды найвышэйшай каштоўнасцю выступае жыццё, і чытач прымае яе светапогляд. У святле духоўнасці галоўнай гераіні выглядаюць дарэмнымі і нават недарэчнымі дзеянні партызан, пра якія письменнік апавядае нейтральна, у выніку пакідае чытачу мажлівасць самому расставіць эмацыйныя акцэнтны. Партызаны агітуюць вясцоўцаў, прастрэльваюць бідоны з малаком, каб тое не дасталося немцам, але не адгукаюцца на маленне Алімпіяды вызваліць захопленых лётчыкаў. Такім чынам Іван Пташнікаў паказвае грамадскую сітуацыю праз асобныя характэрныя дэталі.

Письменнік па-мастацку даследуе этычны змест чалавечых учынкаў, асэнсоўвае іх на пазачасавым узроўні. Маральны канфлікт, звязаны з ваенным мінулым, вырашаецца ў аўтарскай сучаснасці. Характар гераіні выяўляюць адносіны да былога паліцая, Далідчыка-Мамкі, які не столькі просіць, колькі патрабуе захаваць у таямніцы яго ўдзел мінулых падзеяў. Сам герой не прычыніўся да забойстваў, у небяспечнай сітуацыі нават імкнуўся абараніць Алімпіяду, пры гэтым за сваю здраду Далідчык нямала адпакутваў у зняволенні. Здавалася б, мяккая і спагадная гераіня, якая ці не кожнаму выказвае сваё спачуванне, можа яго прабачыць. Тым не менш, Іван Пташнікаў паказальна адлюстроўвае, што гэтага не адбываецца, і чытач паступова разумее: Алімпіяда нават не дапускае такой мажлівасці. Кожны раз з’яўленне былога паліцая выклікае моцныя эмацыйныя ўражанні і прымушае пакутваць. Яго вобраз атаясамліваецца са стратамі, раскрываецца аўтарам шляхам акцэнтавання балюча-хваравітых уражанняў Сцяпанаўны, якая, убачыўшы Далідчыка, адчайна просіць «не пускаць вайну». Гэты эпізадычны персанаж адцяняе ўнутраны стан галоўнай гераіні. У паказе знешне зусім не падобных Алімпіяды і Сцяпанаўны раскрываецца нешта агульнае, што і выступае тыповым, у новым святле рэпрэзентуе надзвычайныя абставіны ваеннага часу, якія ў любым сваім праяўленні жахлівыя для жанчыны і маці.

Для супастаўлення маральнага кодэксу людзей розных узростаў у рамане ўвасабляюцца героі малодшага пакалення, адносна якіх Алімпіяда выступае ўзорам чалавечых паводзін, што яшчэ павінен быць усвядомлены. Як трапна зазначае С. А. Андраюк, у рамане адлюстроўваецца жыццё як выключна складаная праява, жыццё, дзе «побач з чалавечай прыгажосцю, працавітасцю, сумленнасцю, чуласцю зусім, здаецца, нармальна існуе п'янства, подласць, гультайства, безадказнасць» [15, с. 425]. Думаецца, паказальным творчым дасягненнем мастака слова можна лічыць тое, што ён не пазбаўляе аўтарскай сімпатыі герояў, якім уласцівыя нейкія заганы. Напрыклад, здольны на глыбокія шчырыя пачуцці малаадказны, схільны да выпіўкі Фірага, які рос сіратою і ў нейкай меры адчувае сябе сіратою ў жыцці, што ў цэлым выяўляе тып чалавечых паводзін у сучаснай аўтару рэчаіснасці. Паказаны як упэўнены і надзейны чалавек працаўнік Ратнікаў, якому не хапае душэўнай чуласці, герой малаздольны да спагады і прабачэння. Цікава, што аўтар дазваляе чытачу правесці асацыятыўныя паралелі паміж гэтым персанажам і яго машынай, што істотна паглыбляе псіхалагічны партрэт асобы: «Ваенны “газон”, спісаны з вайскавай часці, цягнуў, як звер. Грузоны аж праз борт, ён рваў на трэцяй па тарфяных мяккіх разорах на Дроздцы ля камбайнаў; звінеў, як струна, на роўнай старасвецкай яшчэ дарозе за вёскай на загуменні; поўз, здавалася, быў не на колах, а на лапках, як яшчарка, на грэблі па ямах і ад маста на гару, дай толькі роўненька газу і не тузай, каб не закашляўся...» [233, с. 44]. Забытаную гісторыю распавядае пра сябе Корань, «Фінагент, Лайдак, як хочаш мяне заві. І ніякі стратэгічны запас без мяне не пройдзе» [233, с. 123], паводле самакрытычнага прызнання героя. Ён здаецца бязвольным не толькі з-за сваёй схільнасці да выпіўкі, але і з-за таго, што не можа разабрацца ў жыццёвай сітуацыі. Нялёгка складваюцца адносіны з жонкай, якую ніяк не рашаецца кінуць, тады як бязбацькавічам расце ягоны сын Валерка. Чытач не столькі асуджае, колькі спачувае гэтай асобе, не пазбаўленай духоўнай чуласці.

Як бачым, Іван Пташнікаў дынамічна спалучае розныя апавядальныя стратэгіі: стварае шматгеройны раман, але пры гэтым вылучае вобраз галоўнай гераіні, праз суб'ектыўна афарбаваную інтэрпрэтацыю рэчаіснасці, дзе дамінуе не столькі паказ падзей, колькі ўвага да духоўнага свету асобы, рэпрэзентуе шырокаахопны малюнак часу. Мастак слова звяртаецца да паглыбленага псіхалагізму, ужывае тыпізацыю, выкарыстоўвае прыёмы лірычнага пісьма для шматграннага паказу грамадскай атмасферы. Ускладненая суб'ектная арганізацыя прадвызначае сюжэтны рух, выяўляе адметныя хранатапічныя каардынаты. Такім чынам, нельга адназначна пагадзіцца з традыцыйным меркаваннем некаторых крытыкаў, што талент пісьменніка падкрэслена эпічны. Эстэтычныя мажлівасці лірычнай формы рамана істотна трансфармуюць эпічную аснову, выяўляюць новыя мастацкія дасягненні ў развіцці змястоўнай формы і пісьменніцкае наватарства.

Упершыню апублікаваны як аповесць у часопіснай перыёдыцы раман «Кар'ер» (1986) Васіля Быкава, які адпавядае характарыстыкам лірычнай мастацкай формы з паглыбленым філасофскім зместам. У айчынай крытыцы даваліся розныя ацэнкі галоўнаму герою твора Паўлу Агееву. Найперш у ім бачыўся звычайны чалавек у складаных абставінах, што не змог засцерагчыся ад памылак. Разам з тым выказваліся некаторыя меркаванні наконт пасіўнай, недзеяздольнай асобы, якая хаваецца за іншых, і гэта дае падставы для маральных абвінавачванняў. Васіль Быкаў паказаў складаны чалавечы лёс, для раскрыцця якога кантрасна супастаўляюцца два часавыя перыяды: аўтарская сучаснасць і ваеннае мінулае, якое прыпадае на сумна вядомыя падзеі 1941 года.

Суб'ектыўна афарбаванае ўзнаўленне акаляючай рэчаіснасці ў абодвух часах дазваляе перадаць галоўнаму герою значную меру аўтарскага аўтарытэту. Слушнай бачыцца метафарычная думка наконт таго, што Агееў раскопчае кар'ер уласнай памяці. Можна дадаць, не толькі ўспамінае, але і пераацэньвае свае ранейшыя ўчынкi з вышыні назапашанага жыццёвага вопыту, ужо праз сорок гадоў пасля ваеннай трагедыі. У творы раскрываецца дзве іпастасі вобраза – гэта Агееў-цяперашні, які імкнецца па-чалавечы разабрацца ў мінулым, чуйна рэагуе на праблемныя з'явы аўтарскай сучаснасці, і Агееў-ранейшы, які, знянацку аказаўшыся ў ваеннай калатнечы, імкнецца спасцігнуць найперш уласны вайсковы абавязак.

У найвышэйшай ступені справядліва зазначае Дз. Я. Бугаёў, што ў Васіля Быкава пераважае трагедыйнае бачанне вайны, што майстра слова «непазбежна павінен быў грунтоўна зацікавіцца пакручастымі, поўнымі самых складаных і нечаканых паваротаў лёсамі падпольшчыкаў» [45, с. 189]. Звужэнне праблемага поля некалькі супярэчыць паўнаватаснай ацэнцы гэтага адметнага мастацкага палатна. Раман «Кар'ер» у айчынным літаратуразнаўстве традыцыйна разглядаецца як твор, прысвечаны падпольшчыкам, побач з ваеннымі і «партызанскімі» аповесцямі аўтара, а ўчынкi галоўнага героя інтэрпрэтуюцца найперш з пункту погляду патрабаванняў да падпольнай дзейнасці. У гэтым выпадку выглядаюць слушнымі папрокі ў тым, што Агееў, даверыўшы несці тол Марыі, зрабіў сур'ёзную памылку, а таму адназначна вінаваты ў яе смерці, як і смерці сваіх таварышаў па барацьбе. Тым не менш, думаецца, што Васіль Быкаў раскрыў цэласнае мастацкае бачанне самага складанага, пачатковага перыяду вайны, паказаўшы шмат у чым тыповага героя. Акружэнец з-за цяжкага збегу абставін, паранены, што абмяжоўвае яго мажлівасці, напрыклад, дагнаць фронт, Агееў як ніколі рашуча настроены. Ён прагне хоць як-небудзь прычыніцца да барацьбы, а таму вымушана далучаецца да падполля. Не віною, а бядою героя становяцца нявопытнасць і неспрактыкаванасць, атмасфера адчужанасці і падазронасці, якая з'яўляецца спадчынай даваеннага часу, добрая арганізацыя ў паліцыі і СД. Агееў ставіцца да сябе сумленна і патрабавальна, прызнае сябе вінаватым і праносіць гэта адчуванне праз усё жыццё. Як слушна зазначае Л. В. Алейнік, дзякуючы шчаслівай выпадковасці Агееў застаецца жывым, каб жыць і адчуваць невыносны боль, зноў і зноў пакутліва асэнсоўваючы мінулае [217]. Думаецца, такі нетыповы момант – чалавек выжыў пасля расстрэлу – патрэбны для таго, каб сцвердзіць трагічныя ўспаміны ў якасці ідэйнай дамінанты. Такім чынам сэнсавы акцэнт пераносіцца на пасляваенную рэчаіснасць, дзе быкаўскі герой вымярае маральнасць сучаснага яму грамадства ў тым ліку праз чалавечае даследаванне памяці пра вайну. Як вядома, мірнае жыццё, уладкаванае і дабрабытнае, накладвае свой адбітак на грамадскую пераацэнку ваенных падзей, што асабліва актуальна для новага пакалення, для якога ваенны час становіцца ўжо гісторыяй.

Пісьменнік выходзіць за межы аповесці, калі адлюстроўвае стаўленне з боку іншых да ваеннага мінулага галоўнага героя. Напрыклад, не разумее Агеева яго сын, у якога бацькавы ўзнагароды не выклікаюць пашаны. Сімвалічна, што Аркадзь адмаўляецца дапамагчы раскопчаць кар'ер, значыць, не ідзе насустрач таму, каб даведацца праўду і зразумець бацьку, якому гэта патрэбна: «Канечне, у душы ён разлічваў на дапамогу сына, мабыць, для таго і выклікаў яго тэлеграмай, але ў той вечар так яму і не сказаў нічога: думаў, здагадаецца сам. Аднак сын не здагадаўся, раніцай адразу ж пачаў збірацца ў дарогу» [51, с. 442]. Сынава духоўная нячуласць выразна праяўляецца і тады, калі пра сваё ваеннае

мінулае распавядае Сямён Сямёнаў, да якога Агееў ставіцца з глыбокай павагай. Калі Аркадзь даведваецца, што Сямёнаў ваяваў у разведцы, тут жа падхоплівае: «Разведчык – цяпер герой! Разведчыкаў паважаюць. Шцірліц і так далей» [51, с. 397], чым выяўляе сваё няведанне элементарных рэчаў. Павышаючы голас, Агееў тлумачыць сыну, што вайсковы разведчык, гэта болей, чым Шцірліц. Калі ўяўленне пра вайну сфарміравалася найперш пад уплывам кінематографа, а не дзякуючы ўспамінам жывых сведкаў і ўдзельнікаў, не дзіўна, што нават паміж бацькам і сынам узнікаюць непаразуменні, якія пагражаюць нармальным узаемаадносінам. Думаецца, на асэнсаванні гэтай праблемы і засяроджваецца Васіль Быкаў, які супастаўляе, так бы мовіць, вайну Агеева і вайну Сямёнава, адлюстроўвае і іншыя тыповыя вобразы ўдзельнікаў Вялікай Айчыннай.

Побач з кар’ерам, вобраз якога паступова вырастае ў сімвалічнае ўвасабленне няпростай ваеннай памяці, з’яўляецца не толькі па-чалавечы чуйны Сямёнаў, які адразу здагадваецца пра пакуты Агеева, але і Еўсцігнеў, Скараход, Прахарэнка, Жалудкоў, Хаміч. У кожнага з герояў адметны ваенны лёс, з якім, пераканальна сцвярджае аўтар, цесна ўзаемазвязаны і чалавечыя якасці. Напрыклад, былы штабнік, падпалкоўнік Еўсцігнеў складае акт за самавольнае раскопванне кар’ера, а пра свой удзел у ваенных падзеях успамінае: «Колькі мне весці належала? Улік асабовага складу па пяці формах. Перамяшчэнне і перастаноўкі. Журнал беззваротных страт. Страявыя ведамасці. Загады! А матэрыял для ўзнагарод?» [51, с. 500]. Скараход, які ў мірны час дапрацаваўся да рэдактара газеты, быў ваенным журналістам, супрацоўнічаў з газетай паветранай арміі і, хоць сам лётчыкам не быў, пісаў пра ўсё, у тым ліку пра лётчыкаў. Самараскрыццё характару адбываецца праз зададзенае героем пытанне: «Не, знаеш, Жалудкоў, калі шэсць раненняў, дык гэта колькі ж месяцаў ты ад перадавой сачкануў?» [51, с. 502]. Паказальна, што сам Агееў не спяшаецца з ацэнкай ваеннага мінулага, і пісьменнік давярае чытачу самому падзяліць герояў на тых, хто ваяваў лёгка і хто ваяваў па-сапраўднаму, таму што іначай было нельга. Сапраўднымі героямі можна назваць пехацінца, камандзіра кулямётнай роты Жалудкова, танкіста Прахарэнку, партызана Хаміча. Аўтар перадае суб’ектыўна афарбаваныя эпізодычныя ўспаміны кожнага з іх, у выніку чаго ствараецца па-сапраўднаму шматгранны малюнак ваеннай рэчаіснасці. Перад галоўным героем паўстае ў цэлым агульнабыццёвая задача: не толькі прыгадаць, але і параўнаць уласны боль з пакутамі іншых, дзеля чаго патрэбна знайсці пэўны крытэрыў для вымярэння, што даводзіцца рабіць і чытачу. Урэшце галоўнаму герою трэба вызначыць уласнае месца сярод тых, хто так па-рознаму ваяваў, і невыпадкова, што сам Агееў праяўляе сціпласць, разумеючы, што ягоны ваенны лёс, які шмат у чым прадвызначыў далейшае жыццё, усё ж не самы цяжкі.

Такім чынам, раман «Кар’ер» раскрывае асэнсаванне пісьменнікам сваёй сучаснасці, дзе галоўнай праблемай з’яўляецца тое, што адбываецца змена маральных імператываў, вывераных ваенным часам. Пры ўсёй сваёй яркай індывідуальнасці Агееў застаецца шмат у чым тыповым, так бы мовіць, «сярэднім», што адцяняецца паказам шматпакутнага ваеннага шляху Сямёнава. Чытач асацыятыўна здагадваецца, што гэты герой памірае найперш з-за ўспамінаў, якія па-чалавечы немажліва пераадолець, як на ўзроўні філасофскай канцэпцыі і сцвярджае аўтар. Васіль Быкаў раскрывае маральны канфлікт паміж рознымі тыпамі ўдзельнікаў вайны, актуалізуе праблему памяці і разумення ваеннай трагедыі ў сучасным яму грамадстве, якая будзе толькі абвастрацца ў пазнейшы час. У выніку

ваенная тэма праз «спалучаснасць» з сучаснасцю атрымлівае наватарскую інтэрпрэтацыю, якая заяўлена ў сапраўдным раманным маштабе.

Аўтабіяграфічнай асновай вызначаецца раман Міколы Аўрамчыка «У падземеллі» (1986), што ў цэлым працягвае брылёўскую традыцыю. Пісьменнік, які прадстаўляе франтавое пакаленне, удала выкарыстоўвае біяграфічны матэрыял, стварае аднагеройны раман з моцным лірычным пачаткам, дзе па-мастацку асэнсоўвае ступень неабходнасці для чалавека волі і Радзімы, раскрывае адметныя духоўныя памкненні ў надзвычайных умовах фізічнага выжывання. Як справядліва сцвярджае Л. М. Гарэлік, раман, напісаны ў гады хрушчоўскай «адлігі», і тэматычна блізкая аповесць «Палон» з цяжкасцю прабівалі дарогу да чытача: «Лагерная проза М. Аўрамчыка засведчыла трагічны зрэд часу ў гісторыі цэлых народаў і ў жыцці кожнага, удзельніка або сведкі тагачасных грамадскіх катаклізмаў» [64, с. 203]. Нельга не пагадзіцца з даследчыцай і ў тым, што ў творы кантрасна і надзвычай глыбока выяўляюцца «трагізм, пачварнасць, брыдота – з аднаго боку і гуманнасць, мужнасць, самаахварнасць – з другога» [64, с. 203]. Мастацкае дзеянне раскрываецца ў абмежаваных хранатапічных каардынатах: згодна з ідэянай задумай паказваецца падземелле – шахты Рура, дзе працуюць савецкія ваеннапалонныя. Аповед вядзецца ад трэцяй асобы, мастацкая стратэгія выяўляе выразна суб'ектыўную інтэрпрэтацыю акаляючай рэчаіснасці, эмацыйна блізкую першай асобе. У «цэнтраімклівай» сістэме персанажаў вылучаецца беларускі юнак Янка, вачыма якога чытач сузірае жыццё ў зняволенні і барацьбу за выжыванне.

Мікола Аўрамчык канцэнтруе ўвагу на характары галоўнага героя і акаляючай яго грамадскай атмасферы, у чым прасочваецца тыпалагічная блізкасць з раманам «Птушкі і гнёзды». Як і Алесь Руневіч, Янка Лагун марыць вырвацца з палону, вярнуцца на родную зямлю, аднак для гэтага цяжка знайсці мажлівасць: «Немцы ўжо ведаюць, на што здатныя палонныя з кляймо "SU". Ад іх можна ўсяго чакаць» [25, с. 159], а таму іх надзвычай пільна вартуюць, імкнуцца фізічна знясіліць, падавіць волю. Янка, раней не знаёмы з шахцёрскай справай, працуе ў забоі і бачыць, колькі здараецца няшчасных выпадкаў і наколькі гэта небяспечна для непрафісіяналаў. Героя гняце не толькі знаходжанне ў падземеллі, з якім асацыюецца фашысцкі палон у цэлым, але і адчуванне безвыходнасці. Гэта штурхае на ўчынкi, адчайныя і незразумелыя з пункту гледжання звычайнага чалавека, які беражэ ўласнае жыццё, і заканамерныя з пункту гледжання палонных, асуджаных на трагічны зыход. Так, адзінаццаць шахцёраў змовіліся працаваць, не ўмацоўваючы «столь», чым правакуюць абвал, які, на шчасце, не здараецца: «І хаця, канечне, ніхто з удзельнікаў учынку не задумваўся над тым, у імя чаго ён ахвяраваў сабою, але ўсё-такі яны, як згаварыўшыся, дружна ўрэзалі адзінаццаць звонкіх аплявух па мордзе самаўпэўненага, фанабэрыстага ворага. Гэта быў дзёрзкі выклік, кінуты жменькаю фізічна знясіленых, але моцных духам і воляю людзей» [25, с. 159]. Пісьменнік раскрывае псіхалагічнае абгрунтаванне такому дзеянню, пры гэтым паказвае мысленне героя як шмат у чым тыповае, не прасочваецца актыўнай дынамікі характару, як, напрыклад, у творы Янкі Брыля. Галоўны герой Аўрамчыка блізкі Руневічу чуйным успрыманням свету, высокай духоўнай годнасцю, што адпавядае спецыфіцы лірычнага рамана. Мастак слова акцэнтуюе ўвагу на атмасферы варожасці, якая ўзнікае паміж зняволенымі і паліцаямі (тыя самыя зняволеныя, якія перайшлі на службу да немцаў), што асабліва яскрава перадаецца праз успрыманне сапраўднага інтэлігента. Так, калі Янка выяўляе сваё веданне нямецкай мовы, яго б'е паліцай, а канваір называе свіннёй, якая размаўляе па-чалавечы.



У мікраасяроддзі рамана з ліку іншых персанажаў вылучаецца ваеннапалонны Вадзім, з якім пасябраваў Янка і нават распрацоўваў план уцёкаў. Смелы і вынаходлівы, Вадзім не дарэчна гіне, у выніку чаго раскрываецца думка пра малую каштоўнасць чалавечага жыцця ва ўмовах ваеннага палону. З вялікай аўтарскай сімпатыяй паказаны нямецкі шахцёр Швэрмер, які ня мала клапаціцца пра беларускага хлопца, і ў таго нават абуджаецца прага да жыцця. Эпізодычна прадстаўлены вобразы шахцёраў – француз Гільро, чэх Франца і некаторых іншых. Галоўны герой звяртаецца да асэнсавання іх станоўчых якасцяў, у выніку чаго выказваецца ідэя інтэрнацыянальнай салідарнасці рабочых. Вобразы паліцыяў-збядняў паказаны пераважна ў негатыўных маральна-этычных характарыстыках. Адзіным выключэннем з’яўляецца Аляксей, які ў выніку выкарыстоўвае сваё становішча дзеля ўцёкаў, здзяйсняе тое, пра што марыць Янка. З некаторай сацыялагічнай зададзенасцю і публіцыстычным пафасам згадваюцца падзеі сусветнага ўзроўню, якія не пакідаюць раўнадушнымі зняволеных: «Цяпер, калі савецкія войскі пераможна рухаліся на захад, Янку не хацелася гінуць... Хлопец крыўдаваў на сваю долю і злаваў на марудлівых амерыканцаў і англічан. Чаму яны гэтак павольна прасоўваюцца наперад?» [25, с. 292].

Асэнсаванне нямецкай рэчаіснасці раскрываецца на філасофскім узроўні, што выступае своеасаблівым вынікам перажыванняў галоўнага героя, у чым угадваецца таксама грамадская пазіцыя аўтара. Скразным вобразам, які вырастае да ўзроўню сімвалічнага ўвасаблення Германіі, у рамане становіцца зняволеная невядомая жанчына, відавочна, немка, якую выпадкова ўбачылі палонныя. Янка прыгадвае «прыгожы жаночы твар, абязвечаны паласою выстрыжаных праз галаву – ад ілба да патыліцы – валасоў» [25, с. 293], што прыводзіць чытача да думкі пра духоўную абязвечанасць тагачаснага нямецкага грамадства. Мікола Аўрамчык спалучае лірычнае пісьмо з апавядальнасцю, у псіхалагічных адносінах дасканала малюе вобраз галоўнага героя, які выступае шмат у чым тыповым. З іншага боку, не да канца раскрытымі застаюцца персанажы з мікраасяроддзя рамана, якія ўплываюць на паводзіны і ўчынкі галоўнага героя – аўтарскага адзінадумцу. У творы рэпрэзентуецца адна сюжэтная лінія з асобнымі рэтраспектыўнымі элементамі, выкарыстоўваюцца сродкі публіцыстычнага ўздзеяння на чытача.

### 3.3 ПОЛІПРАБЛЕМНАСЦЬ ЯК ЭСТЭТЫЧНАЯ НОРМА БЕЛАРУСКАГА РАМАНА

Агульнавядома, што першая палова 1960-х гадоў стала этапам творчага росту беларускай прозы, у прыватнасці, рамана, які «прышоў да сваёй ідэйна-мастацкай сталасці» [102, с. 347]. У другой палове 60-х гадоў, працягвае П. К. Дзюбайла, у беларускай літаратуры ішло далейшае замацаванне ўжо дасягнутых поспехаў, далейшае пашырэнне ідэйна-тэматычнага дыяпазону, хоць і не з’явілася этапных твораў, думаецца, з апошнім нельга поўнасцю пагадзіцца. Акрэсліваючы агульныя характарыстыкі прозы, створанай у перыяд 1966–1985 гадоў, С. А. Андраюк зазначае, што працягваецца паслякультаўскае літаратурнае абнаўленне, аднак ужо становіцца недастаткова праўдзівага адлюстравання жыцця на аснове адзінкавых фактаў, мастацкага асваення новага жыццёвага матэрыялу, шчырага і адкрытага выяўлення эмоцый пісьменніка. Так, «праўда жыцця, адлюстраваная ў літаратуры і ўзятая як сістэма фактаў у іх шырокім гістарычна-часавым ахопе, у іх гістарычна-сацыяльнай абумоўленасці, і шчырасць, праўда аўтарскіх адносін да яе, увасобленая не толькі ў эмацыянальнай атмасферы, але і ва ўсёй мастацкай сістэме твора, становяцца

вызначальнай якасцю буйных праязных твораў» [18, с. 14–15]. Мастацкае асэнсаванне сістэмы фактаў у гістарычна-сацыяльных узаемасувязях абумоўлівае пісьменніцкі зварот да серыі ці цыклу раманаў, і гэта становіцца распаўсюджанай эстэтычнай з’явай у прозе вызначанага літаратурнага перыяду.

Разглядае літаратурнае наватарства раманнай серыі Вячаслава Адамчыка В. А. Каваленка, які слушна зазначае, што гэтыя творы не столькі аб разгортванні партызанскай барацьбы, колькі пра асэнсаванне народнага жыцця ў надзвычайных умовах, у выніку чаго раскрываецца аўтарская канцэпцыя народнай гісторыі [121]. Т. І. Шамякіна акцэнтуюе ўвагу на сацыяльным фоне ў творах Івана Чыгрынава, сацыяльнай матывацыі характараў, справядліва зазначае пра паглыбленне гістарызму ў беларускай літаратуры 1970-х гадоў, а таксама пісьменніцкае імкненне да адлюстравання чалавечай асобы [293]. Як доказна сцвярджае Л. Д. Сінькова, раманы Вячаслава Адамчыка, Івана Чыгрынава раскрываюць шляхі фарміравання эпічнай традыцыі ў беларускай літаратуры, але разам з тым сэнсава знакавымі для кожнай раманнай серыі выступаюць менавіта заключныя творы, якія паказальна ілюструюць і такую эстэтычную тэндэнцыю, як інтэлектуалізацыя беларускай прозы [152]. В. Ю. Бароўка даследуе этнаграфічна-бытавы змест раманаў пісьменнікаў, пераканаўча разглядае мастацкі этнаграфізм як важны сэнсаўтваральны элемент аповеду [28]. І. В. Саверчанка вывучае алегарычны ўзровень раманнай серыі Івана Чыгрынава, звяртаецца да інтэрпрэтацыі філасофскага зместу твораў [254].

Раман Вячаслава Адамчыка «Чужая бацькаўшчына» (1977) стаў пачаткам тэатралогіі пра жыццё людзей у Заходняй Беларусі, заяўленая тэма атрымала працяг у творах «Год нулявы» (1982), «І скажа той, хто народзіцца» (1985), «Голас крыві брата твайго» (1990). Звяртае ўвагу, што раманы звязваюцца больш інерцыяй формы, чым арганічнасцю свайго адзінства Л. Д. Сінькова, якая пры гэтым падкрэслівае, што серыя зрабілася ці не класічнай эпопеяй савецкага часу пасля выхаду заключнага твора. Створаны ў традыцыях эпосу раман «Чужая бацькаўшчына», які ўмоўна можна назваць «патрыярхальным» [152]. Думаецца, што ў аснове раманнай серыі Вячаслава Адамчыка – эпічная канцэпцыя адлюстравання рэчаіснасці, аднак наўрад ці слушным будзе называць серыю раманаў эпопеяй, хоць такога роду азначэнні і сустракаюцца ў некаторых даследаваннях. Аўтарам пастаўлена маштабная задача, якую можна назваць тыпалагічна блізкай той, што была заяўлена Іванам Мележам у «Палескай хроніцы»: майстры слова шматгранна адлюстроўваюць акаляючую рэчаіснасць у гістарычна-сацыяльнай абумоўленасці, асэнсоўваюць узаемадзеянне з гэтай рэчаіснасцю прадстаўнікоў найперш сялянскага асяроддзя. Іван Мележ і Вячаслаў Адамчык працуюць у рэчышчы сацыяльна-бытавой прозы, звяртаюцца да значных філасофскіх абагульненняў, выкарыстоўваюць мастацкі этнаграфізм як сэнсаўтваральны прыём.

Слушна зазначае П. К. Дзюбайла, што мележаўскі раман «Людзі на балоце» вызначаецца падзейнасцю, пры гэтым пісьменнік знайшоў дакладную меру ў паказе абставін і характараў. У выніку «традыцыйны сямейны раман-хроніка выйшаў за свае жанравыя рамкі. Ствараецца якасна новая жанравая разнавіднасць, якой не ўласцівы ні знешні манументалізм, ні традыцыйная вузкасць, замкнутасць» [102, с. 399]. Бясспрэчна, што гэты творчы прыклад выяўляе новыя мажлівасці жанру ў беларускай літаратуры, аўтар здолеў пераўзысці характэрныя для таго часу так званыя і «раманы падзей», і «раманы характараў». Невыпадкова Дз. Я. Бугаёў ацэньвае раманы «Людзі на балоце», «Подых навалніцы» як «вяршыннае дасягненне пісьменніка і ўсёй тагачаснай савецкай літаратуры» [46, с. 173–174]. Разам з тым

раманная сітуацыя ў творах Івана Мележа выступае больш акрэсленай і выразнай, чым у Вячаслава Адамчыка. Письменнікі стварылі шматгеройныя раманы з падзейнай асновай, аднак у іх вобразнай сістэме мала тыпалагічна блізкага. Аўтар «Палескай хронікі» стварае па-мастацку глыбокія вобразы не толькі галоўных герояў, але і паўнаважарнага, дэталёва распрацаванага вобразы другога ўзроўню, якія не столькі адцяняюць памкненні і ўчынкi галоўных, колькі выконваюць самастойную эстэтычную функцыю. Вячаслаў Адамчык канцэнтруе галоўную ўвагу на прадстаўніках сям'і Корсакаў, пры гэтым паказвае значную колькасць іншых персанажаў, малафункцыянальных у ідэйна-мастацкіх адносінах, якія фактычна выступаюць «фонавымі».

Аўтар выкарыстоўвае найперш хранікальны прынцып паказу гісторыі адной сям'і, пра якую В. А. Каваленка слушна зазначае: «Заўсёды знаходзяцца людзі, хоць іх і няшмат, асабліва ў вёсцы, якія хоць на паўкрока выпярэджаюць сваё роднае і блізкае ім асяроддзе. <...> Яны, Корсакі, ужо асобы, а не шэрая маса, а толькі асобы вызначаюць народ» [121, с. 534]. Так, дбайным гаспадаром паказаны Улас Корсак, і гэта традыцыйны вобраз у беларускай вясковай прозе. Як бацька Корсак не разумее і папракае Міцю, які «не трымаецца свайго вугла» і «шукае гуза», і ў вобразе якога паказаны тыповы інтэлігент, што выступае носьбітам спрадвечнага сялянскага імкнення да адукацыі і навукі. У вобразе Міці паўнаважарна разгортваюцца некаторыя рысы, уласцівыя Сцяпану Глушаку з «Палескай хронікі», хоць істотныя карэктывы ўносяць рэаліі заходнебеларускай рэчаіснасці.

Вячаслаў Адамчык шырока выкарыстоўвае «суб'ектыўнае» пісьмо, імкнецца раскрыць акаляючую рэчаіснасць праз індывідуальнае бачанне, створанае ва ўяўленні выбраных герояў – бацькі і сына Корсакаў, Імполь, Алесі, Хрысці. Мастацкі псіхалагізм аўтара выяўляецца ў спецыфічнай суб'ектнай арганізацыі твора, калі ў персанажны раман уводзіцца «Я»-апавядальная сітуацыя. І хоць пісьменнік фармальна працягвае весці гаворку ад трэцяй асобы, раскрываецца малюнак, створаны ва ўяўленні «Я»-вобраза: «Бацьку свайго Імполь не помніў. Расказвала маці, што бацька быў рослы, кучаравы – ён, Імполь, і крошкі па ім падабраў. <...> Імполь быццам у сне помніцца вагон, шырокія дашчаныя нары – іхняя сям'я варочалася дадому. Яму тады браўся трэці год. Далей ужо ведаў з таго, што расказвала маці, калі ён падрас» [7, с. 36–37]. Імполь уваходзіць у сям'ю Корсакаў, але ён «больш практычна-сябелюбівы, слізкі, чым яны (Алеся справядліва называе яго «мяньком»), менш у ім народнай душэўнай станістасці» [121, с. 536]. У беларускай крытыцы і літаратуразнаўстве неадназначна ацэньваўся вобраз Алесі, які шмат у чым выступае наватарскім. Несумненна, прыцягвае ўвагу чытача маральна-этычная дылема: ці можа чалавек, які ўчыніў забойства, скарыстаць гэта, каб знайсці асабістае шчасце. У заключным рамане тэтралогіі паказваецца трагічная смерць Уласа Корсака: ён спалены разам з людзьмі, якіх спрабаваў выратаваць. Даведаўшыся пра няшчасце, Алеся ўпэўніваецца, што яе грэх вярнуўся да бацькі, пакараўшы такім чынам і яе саму. У нейкай меры з гераічнай кантрастуе Хрысця, якая паказваецца нязменна спагаднай і спачувальнай да людзей.

Каларытныя вобразы галоўных герояў раскрываюцца ў багатым этнаграфічным кантэксте, дзякуючы якому асэнсоўваецца спрадвечнае сялянскае жыццё, яго этыка і філасофія, што ў беларускай сацыяльна-бытавой прозе стала ўжо эстэтычнай традыцыяй. Так, асноўным месцам дзеяння ў тэтралогіі выступае «вёска Верасава, жыхары якой больш спадзяюцца на векавы народны вопыт, чым на дзяржаву, вераць у прыкметы, у існаванне нячыстай сілы, чараўнікоў, бо свет,

дзе шмат невытлумачальнага, для большасці з іх абмежаваны вузкім колам бытавых клопатаў» [28, с. 136]. Разам з тым мастацкі этнаграфізм дазваляе Вячаславу Адамчыку кантрасна паказаць сацыяльныя змены, што тым ці іншым чынам закранаюць вясковае грамадства.

У рамане «І скажа той, хто народзіцца» падзеі Другой сусветнай вайны выступаюць фонам, які адцяняе сялянскі побыт, такім чынам пісьменнікам паказваецца кантрасны ўнасць адвечнага ладу жыцця і трагічных грамадскіх зрухаў. У выніку ўз'яднання Беларусі ў Верасава прыходзяць істотныя сацыяльныя змены: некаторых надзяляюць зямлёй, арганізуюць вясковы камітэт, асобныя вяскоўцы адчуваюць сябе іначай. Напрыклад, Ладак Чабоцька «ўжо адзін і нават з радасцю разносіў павесткі, наказваў верасаўцам прыйсці на сход, збіраў грошы на газеты і самапросам, нібы так і належыць, зухавата падцінаючы губу, лез на покуць і далікатна з-за вушэй абгладжваў на патыліцу рэдзенькія валасы і распростаў плечы» [9, с. 316]. Імполь служыць у рабочай гвардыі, якая найперш ловіць асаднікаў і былых паліцыянтаў, з цягам часу адчувае прыкрасць, хоць па характары і з'яўляецца прыстасаванцам, не вызначаецца высокай маральна-этычнай патрабавальнасцю. Найцяжэй прыходзіцца душэўна чуламу Міцю Корсаку, бо савецкая ўлада, якой ён так узрадаваўся, не мае літасці і да яго, што пераканаўча паказваецца праз гісторыю з Вайтовічавай Янінай. Сэнсава шматзначным малюнкам, у якім угадваецца аўтарскае прадчуванне вялікай бяды, завяршаецца раман: у хаце высланай Янінінай сям'і адбываецца сход, верасаўцы скачуць пад гармонік, а «з незачыненых знадворку сяней цягнула холадам, у хату клубкамі віўся густы сівер. Верасаўцы, з затоеным дзівам жажнуўшыся, адступіліся і паціснуліся назад» [9, с. 319]. За расчыненымі дзвярыма вяскоўцы ўбачылі Жэніка Рэпку, які ў хуткім часе будзе партызанскім камандзірам, гэта пакажуць падзеі ў рамане «Голас крыві брата твайго», і прынясе шмат гора аднавяскоўцам. Так, як сказаў Ваўчок, «на новы круг жыццё пайшло», і гэта вяртае да пачатку рамана, дзе аўтар па-філасофску прызнаецца, што «на неспазнаны круг жыцця свайго ступіў чалавек. Але хто пражыў яго – той адышоў, і раскажа той, хто народзіцца» [9, с. 3]. Такім чынам, аўтарская канцэпцыя рэчаіснасці, якая імпліцытна выяўляецца ў рамане «І скажа той, хто народзіцца», па-мастацку шматгранна рэпрэзентуецца ў заключным творы.

Раман «Голас крыві брата твайго» мажліва адносіць да ваеннай прозы, паколькі пісьменнікам раскрываецца перыяд Вялікай Айчыннай вайны. Тым не менш, ваенныя падзеі фактычна не паказваюцца, партызанская дзейнасць прасочваецца ў значнай меры ўмоўна, па-ранейшаму шырока выкарыстоўваецца этнаграфічны матэрыял. Вячаслаў Адамчык ужо не столькі ў сацыяльна-бытавым, колькі сацыяльна-псіхалагічным рэчышчы асэнсоўвае жыццё верасаўцаў у час вялікай народнай трагеды: «Трэці год Верасава чакала немінучай бяды. Аблажыўшы свет цяжкай градавай хмарай, яна хадзіла зводдаль: трэці год з усіх бакоў гарэлі блізкія і далёкія вёскі. Не было канца вайне, не было канца і чалавечаму гору» [8, с. 3]. Каб ратавацца ад бяды, верасаўцы вырашаюць паставіць каля вёскі крыжы, праваслаўны і каталіцкі. На адным з новых крыжоў павешаны Марцін Ваўчок, які прымусова дапамагаў партызанам пілаваць тэлеграфныя слупы і які злоўлены ахоўнікамі так званага новага парадку. Такім чынам этнаграфічны змест дазваляе кантрасна выявіць рэаліі ваеннага часу для мірных жыхароў: законы агульначалавечай маралі пазбаўляюцца свайго сэнсу, спрадвечная сялянская мудрасць болей не здольная ўратаваць жыццё. Пісьменнік паслядоўна імкнецца прасачыць, што на акупаванай тэрыторыі сяляне, якія так ці

іначай дапамагаюць партызанам, становяцца ахвярамі сваёй дапамогі, гэта пацвярджае і трагічны лёс Хрысці.

Вячаслаў Адамчык асэнсоўвае партызанскую дзейнасць на прыкладзе ўчынкаў Жэніка Рэпкі, з якім кантрастуюць іншыя героі. Сам Жэнік успрымае гэты занятак як забаўку, у якую гуляе, не шкадуючы жыцця сваіх таварышаў. Да Рэпкі зняважліва ставіцца Улас Корсак, які выганяе яго з хаты. Жэніка справядліва папракае Алеся, якая дапамагла яго маці, а той замест падзякі абяцае забіць Міцю. Ды і сам Міця, патрапіўшы да Жэніка Рэпкі, хоць і ўсведамляе сябе вінаватым, але не хавае сваёй пагарды. З усіх скразных герояў раманнай серыі чуйна ўспрымае свет Міця Корсак, які патэнцыйна здольны да значнага духоўнага росту, але з-за неспрыяльных знешніх абставін гэтага не адбываецца. У рамане Івана Мележа непазбежна раскрываецца развіццё характару, які і выступае ідэйным цэнтрам. Мастацкі псіхалагізм у творах Вячаслава Адамчыка ўзмацняе ступень суб'ектыўнага ўзнаўлення рэчаіснасці, што ўласціва найперш «Я»-раману. Такім чынам, раманная серыя «Чужая бацькаўшчына», «Год нулявы», «І скажа той, хто народзіцца», «Голас крыві брата твайго» раскрывае адносна блізкае пісьменніку мінулае, вызначаецца канкрэтна акрэсленым хранатопам: Верасава і Дварчаны з восені 1938 па лета 1944 года.

Па-мастацку канкрэтна вызначаецца час і месца дзеяння ў раманнай серыі «Плач перапёлкі» (1972), «Апраўданне крыві» (1977), «Свае і чужынцы» (1983), «Вяртанне да віны» (1992), «Не ўсе мы згінем» (1996) Івана Чыгрынава, якая прысвечана шматграннаму асэнсаванню жыцця мірнага насельніцтва ў цяжкіх умовах акупацыі. Калі супастаўляць цыкл раманаў І. Чыгрынава з творамі першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, у прыватнасці, «Векапомнымі днямі» Міхася Лынькова, то звяртае ўвагу істотнае пашырэнне тэматыкі і праблематыкі. У М. Лынькова паказана партызанская дзейнасць з пачатку яе фарміравання і да вызвалення Беларусі. І. Чыгрынаў паказвае партызанскую барацьбу толькі як адну з плыняў інтэрпрэтацыі мінулай рэчаіснасці. Як вядома, М. Лынькоў адмовіўся ад першапачатковага аўтарскага вызначэння жанру як эпапеі, паколькі, слухна абгрунтоўвае Дз. Я. Бугаёў, эпапеі не атрымалася, што разумее і сам творца. Так, «мастак стварыў аб'ёмны панарамны раман, які на эпапею не цягне з-за таго, што ў ім не стае вялікай глыбіні ў адлюстраванні сапраўднага народнага жыцця ў яго нескажонай ідэалагічнай зададзенасцю праўдзівасці» [48, с. 163]. У айчынным літаратуразнаўстве прыроду таленту Івана Чыгрынава традыцыйна вызначаюць як эпічную, доўгі час за раманнай серыяй замацоўвалася азначэнне эпапеі. Разам з тым Т. І. Шамякіна, якая характарызуе першыя два раманы, звяртае ўвагу на «рух да сінтэзу» на аснове розных прынцыпаў тыпізацыі – лакальнай і машабнай, а своеаблівасць стылю пісьменніка бачыць у звароце да паэтыкі панарамнага рамана і лакальнай аповесці [293].

Адданымі савецкай уладзе пры любых абставінах застаюцца два галоўныя героі падзейнай, шматгеройнай раманнай серыі – Чубар і Зазыба, якія не сумняваюцца ў тым, што трэба змагацца з ворагам, аднак не прыходзяць да адзінага меркавання пры вызначэнні шляхоў барацьбы. Канфлікт паміж героямі не пазбаўлены ўмоўнасці, хоць і відавочна пісьменніцкае імкненне паказаць яго псіхалагічна глыбокім. Узаемастанункі Чубара і Зазыбы неаднаразова станавіліся прадметам літаратуразнаўчага аналізу. Так, пра вобраз скразнага героя раманнай серыі, Дзяніса Зазыбу, які надзелены шматлікімі станоўчымі якасцямі, Т. І. Шамякіна зазначае, што «гэта буйным планам намаляваны тып барацьбіта, кіраўніка, некаторыя рысы якога родняць яго з мележаўскім Апейкам» [293,

с. 115], Чубар характарызуецца як жорсткі, прамалінейны, патрабавальны да людзей, а ўвогуле «чалавек складаны». А. А. Марціновіч называе Зазыбу «чалавекам абачлівым, прагматыкам, які ў кожным канкрэтным выпадку вывярае свае паводзіны» [194, с. 68], Чубар жа схільны да актыўнага дзеяння, не прывык ісці на кампрамісы, арыентуецца на ўказанні і распараджэнні.

Паколькі Зазыба ад пачатку вызначыўся са сваёй светапогляднай, жыццёвай пазіцыяй, яго вобраз можна назваць статычным. Думаецца, Дзяніс не столькі кіраўнік, колькі звычайны селянін, якога варта назваць удумлівым, надзеленым жыццёвай мудрасцю, што і абумоўлівае яго лідарства ў верамейкаўцаў. Неадназначна характарызуюць героя яго ўзаемаадносіны з сынам. Калі Чубара Дзяніс Зазыба цярпліва і настойліва, можна сказаць, пабацькоўску, пераконвае, то з Масеем ён строгі і прынцыповы, не хоча нават слухаць сынавых тлумачэнняў, хоць і перакананы ў невінаватасці апошняга. Духоўнае развіццё перажывае Чубар, які вучыцца дзейнічаць па абставінах, выяўляць не жорсткасць, а літасць да тых, хто побач. Зрэшты, на працягу першых двух раманаў, у якіх яшчэ не паказана партызанскай дзейнасці, учынкі героя сведчаць, што значных светапоглядных змен не адбываецца. Герой блукае па ваколіцах, як становіцца вядома пазней, не з'яўляецца на месца збору партызанскага атрада, што мала падобна на такога акуратнага службіста, спрачаецца з Зазыбам, які кажа, што той, хто з роднай зямлі ўцякае, ворага не перамагае. Чубар патрабуе спаліць жыта, не думаючы пра тое, што будуць есці людзі, якія застануцца. Разам з тым герой шкадуе ласяня, ідзе яго шукаць і ратаваць, у чым бачыцца яго здольнасць да літасці. У рамане лось і ласяня асацыятыўна супастаўляюцца з людзьмі, а таму цалкам мажліва, што спагада Чубара ў далейшым будзе датычыць людзей. Такім чынам, канфлікт паміж героямі нагадвае распаўсюджаны ў савецкай прозе канфлікт паміж ідэальным і проста станоўчым героем, хоць Зазыба не зусім ідэальны з-за гісторыі з сынам. Праўда, за дарослага сына бацька адказваць і не абавязаны, а Чубару, у якога сур'ёзныя намеры і памкненні, трэба пераадолець маральна-этычныя загану, уласцівыя многім кіраўнікам савецкага часу. Вынік духоўнага развіцця паказаны ў рамане «Вяртанне да віны», аднак герой, які неўзабаве гераічна гіне, не паспеў выявіцца псіхалагічна глыбока.

Алегарычная назва першага рамана выяўляе схільнасць аўтара да іншасказальнасці, раскрывае асацыятыўную інтэрпрэтацыю падзей. Плач перапёлкі прымушае чуйнага Зазыбу задумацца: «Калі птушкі так плачуць са свайго гора, то як жа тады павінны галасіць людзі, у якіх гора наогул бывае незраўнана больш, а цяпер дык і зусім цераз край?» [286, с. 33]. Адказ на гэта пытанне імкнецца адшукаць аўтар разам са сваімі героямі. Тыпалагічна блізкі прыём ужыты ў рамане «Векапомныя дні» Міхася Лынькова, дзе сімвалічным выступае злавеснае куганне савы, падобнае на плач дзіцяці, яно вясчуче бяду. Іван Чыгрынаў у рамане «Апраўданне крыві» заглыбляе сімваліка-алегарычны змест, які дамінуе над падзейным адлюстраваннем рэчаіснасці: «Не чапайце нашых крыніц – гучыць як перасцярога. І глыбокі сэнс набывае тое, што лось быў застрэлены акурат тады, калі спяшаўся да вады. І гэтаксама характэрна, што верамейкаўцы сабраліся паблізу ад самай крыніцы» [194, с. 88]. Аўтар сканцэнтраваны на раскрыцці сітуацыі, якую, калі сыходзіць толькі з прынцыпу падзейнага развіцця, можна назваць штучна створанай: так, у вёсцы знік нямецкі салдат, верамейцаўцам пагражае расправа, але, калі становіцца вядомай праўда (выпадкова ўтапіўся ў глыбокай студні), небяспека мінае. Па-іншаму

раскрываецца гэтая сітуацыя ў іншасказальным, алегарычным вытлумачэнні: захопнікі самі асуджаны на страты, і няхай нямецкая армія пакуль што моцная, але яе лёс ужо прадвызначаны, як і тое, што на беларускай зямлі пральцеца шмат крыві. Думаецца, сэнсавым цэнтрам рамана выступаюць падзеі, звязаныя з крыніцай. Важны і заключны эпизод, дзе Чубар ратуе ласяня ад знямоглага ваўка: апошні выступае сімвалічным увасабленнем захопнікаў, іх наканаванай будучыні. Невыпадкава ўжо падрослае ласяня ўбачыць Масей, які чуйна ўгледзіць у ягоных вачах «і сябе, і лес, і неба над ім. <...> То былі чалавечыя вочы, са смуткам і даверлівасцю, з чаканнем чагосьці такога, што было незразумела пакуль чалавеку» [286, с. 753].

Безумоўна, І. Чыгрынаў па-мастацку даследуе, якім чынам на духоўным узроўні выпявае прызнанне неабходнасці барацьбы. Дамінантным эстэтычным прынцыпам у трэцім рамане выступае падзейнае апісанне, пры гэтым аўтар імкнецца быць аб'ектыўным і ў паказе партызанскіх кіраўнікоў. І. Чыгрынаў адлюстроўвае, у чым бачыць недахопы свайго атрада Мітрафан Нарчук, які пакутуе з-за таго, што яго сям'я, як і сем'і многіх мясцовых партызан, апынулася ў небяспецы, і гэты стрымлівае дзейнасць атрада. Як бачым, пісьменнік у нейкай меры кантрастуе, у прыватнасці, з М. Лыньковым, які вобразы асоб, што ўзначальвалі партызанскі рух, «прыхарошваў, маляваў беззаганнымі» [48, с. 162].

У рэчышчы суб'ектыўнага бачання, якое ўласціва індывідуальнаму ўспрымання рэчаіснасці выбраным героем, паказваюцца ваенныя і вясковыя падзеі ў раманах «Вяртанне да віны», «Не ўсе мы згінем». Нельга не пагадзіцца, што пісьменнік асэнсоўвае паняцце віны, якое ўскладняецца ваеннымі рэаліямі, дзе «дзеінічаюць свае законы, што найчасцей ніяк не стасуюцца з маральнымі атрыбутамі, а іх, акурат, і прытрымліваюцца тыя верамейкаўцы, каго можна назваць сапраўдным сумленнем вёскі» [194, с. 132]. У параўнанні з двума першымі раманамі пенталогіі ў заключных творах пісьменнік па-іншаму раскрывае раманную сітуацыю: у прыватнасці, у «Вяртанні да віны» канфлікт пераносіцца ў духоўны свет галоўных герояў, Дзяніс Зазыба і Чубар знаходзяць паразуменне, узмацняецца мастацкая роля вобраза Масаея. У рамане «Не ўсе мы згінем» канфлікт раскрываецца праз узаемаадносіны бацькі і сына, якія аказаліся ў розных ідэалагічных лагерах. Пры гэтым І. Чыгрынаў «слушна адмяжоўваў калабарацыяністаў, здраднікаў і адступнікаў ад тых, хто ва ўмовах акупацыі спрабаваў развіваць нацыянальную культуру» [254, с. 171]. У рамане М. Лынькова пэўная аднабаковасць прасочваецца ў паказе калабарантаў з так званых нацыяналістычнага асяроддзя: «Яны падаюцца як хціва-карыслівыя, безумоўна подлыя ворагі беларускага народа» [48, с. 162]. Тэматычная блізкасць з творами В. Адамчыка выяўляецца ў тым, што аўтар паказаў, як вяскоўцы пакутуюць не толькі ад немцаў, але і ад партызан, у прыватнасці, ад чужых, якія не толькі абіраюць, але могуць і забіць, так, напрыклад, гэты здарылася з маці Масаея, Марфай. Такім чынам, у выніку філасофскага асэнсавання паняццяў сваіх і чужынцаў І. Чыгрынаў даводзіць, што сваім выступае той, хто прытрымліваецца адвечных маральных правіл, чужынцам – той, хто іх парушае.

У заключным рамане пісьменнік закранае шэраг наватарскіх тэматычных аспектаў, якія ў беларускай літаратуры найчасцей абміналіся ўвагай. Напрыклад, з паступовым вызваленнем тэрыторыі былыя партызаны прызываюцца ў войска, і іх, дрэнна ўзброеных і падрыхтаваных, кідаюць на самыя складаныя ўчасткі фронту. Як і ў пачатку вайны, недахоп тэхнікі камандаванне імкнецца кампенсаваць людзьмі, мала лічыцца са стратамі. Мастак слова імкнецца па-

філасофску заглыбіць, падаць як цэласнае і завершанае бачанне рэчаіснасці, увасобленае ў папярэдніх творах. І. Чыгрынаў у нейкай меры пераасэнсоўвае скразны вобраз раманнай серыі – вобраз Дзяніса Зазыбы, акцэнтуючы ўвагу на ўсвядомленым перакананні, якое выказваецца яго сынам: «Як штосьці далёкае-далёкае, амаль несапраўднае, вярнула памяць яму Верамейкі, матчыну магілу і няўрымслівага бацьку з яго непраходзячай наіўнасцю. Трагічны лёс трагічнай сям’і!» [286, с. 987]. Такім чынам галоўныя героі ўвасабляюць той лёс, які напаткаў многія сем’і пасля Вялікай Айчыннай вайны, аўтар імкнецца асэнсаваць гэта як грамадскі вынік. Па-мастацку карэктуюцца і хранатоп, які ў заключным рамане ўжо не абмежаваны паказам Верамеек і Бабінавічаў, прасочваецца значнае падарожжа героя, якое заканчваецца ў Мінску. Партызанскі парад, які бачыць Зазыба, – гэта ўрачыстае мерапрыемства, аднак пісьменнік дазваляе сабе іранізаваць услед за сваім героем: «І доўга смяяўся з таго, як паперадзе парадуюць па бруку капытамі казёл» [286, с. 991].

Суб’ектыўнае ўзнаўленне рэчаіснасці І. Чыгрынавым актуалізуе спецыфічныя рысы, уласцівыя «Я»-раману. Для раскрыцця асобы героя пісьменнік найчасцей звяртаецца да ўнутраных разважанняў, разгорнутых псіхалагічных партрэтаў. Калі ў рамане «Свае і чужынцы» дамінуе «цэнтрабежная» сістэма арганізацыі вобразаў, то ў іншых раманах серыі аўтар актыўна выкарыстоўвае эстэтычныя мажлівасці «цэнтраімклівай» будовы. Традыцыйная мастацкая апавядальнасць спалучаецца з дакументальна-храналагічным выкладам падзей, які заяўлены ў серыі, пачынаючы з рамана «Свае і чужынцы». У двух апошніх раманах узмацняецца эсэісцкае разважанне, выкарыстоўваюцца элементы эсэісцкага стылю.

«Цэнтрабежнай» арганізацыяй вобразаў вызначаецца шматгеройны раман-трылогія «Вялікі Лес» (1976–1982) Барыса Сачанкі, у якім аўтарская заўвага сканцэнтравана найперш вакол падзей перадваеннага і ваеннага часу ў аднайменнай палескай вёсцы. Пісьменнік асэнсоўвае грамадскія пераўтварэнні праз вобразы Дарошкаў, увасабляе прадстаўнікоў гэтай сям’і як тыповых герояў часу. Напрыклад, руплівы селянін-гаспадар Мікалай Дарошка, у параўнанні з Дзянісам Зазыбам – перакананы аднаасобнік. Пры тым мастак слова выкарыстоўвае побытавы фон для паказу станаўлення партызанскай барацьбы, звужае тэматыка-праблемнае кола ў параўнанні з І. Чыгрынавым і В. Адамчыкам. Акаляючая рэчаіснасць малюецца пісьменнікам некалькі ідэалізавана, шмат у чым працягваецца эстэтычная традыцыя беларускай літаратуры першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, якая вынікае ўжо з творчай мэты трылогіі: раскрыць масавасць народнага подзвігу. Калі кіраўнікі і арганізатары вызваленчага руху паказваюцца як выключна станоўчыя героі, то здраднікі і прыстасаванцы малююцца як выключна адмоўныя. Вобразы ў рамане адрозніваюцца статычнасцю, не выключэнне – і маладыя героі, хоць ў літаратуры вызначанага перыяду асоба маладога чалавека традыцыйна паказвалася ў працэсе духоўнага станаўлення. Тым не менш, вобразам Косціка, Тасі надаецца значная ідэйна-мастацкая роля, аўтар імкнецца прасачыць псіхалогію мыслення персанажаў. Б. Сачанка не прасочвае цэласнага развіцця падзей, паказвае арганізацыю і першыя крокі партызанскага змагання, эпізадычна – дзейнасць мінскага падполля, у эпілогу згадвае пра вызваленне Вялікага Лесу. Лёс жа многіх герояў застаецца да канца нявырашаным і для чытача невядомым.

Такім чынам, раманныя серыі ў творчасці Вячаслава Адамчыка, Івана Чыгрынава ілюструюць апрабацыю новых эстэтычных мажлівасцяў жанру.



Захоўваючы фармальныя прыкметы эпічнага палатна, мастакі слова звяртаюцца да суб'ектыўнай інтэрпрэтацыі, узнаўлення «Я»-апавядальнай сітуацыі, выкарыстання розных прыёмаў сімволіка-алегарычнага пісьма, этнаграфічнага матэрыялу і этнаграфічнага кантэксту. Заяўлены шырокі праблемна-тэматычны спектр раскрываецца ў лакальна акрэсленых хранатапічных каардынатах, невыпадкова ў цэнтры ўвагі выступае найперш гісторыя адной сям'і, актыўна ўжываецца тыпізацыя, якой падначалена стварэнне індывідуальных характараў. Письменнікі імкнуцца раскрыць храналогію падзей не столькі праз «цэнтрабежную», колькі «цэнтраімклівую» вобразную арганізацыю, што кантрастуе з эстэтычнай традыцыяй першага пасляваеннага дзесяцігоддзя. Мастацкі псіхалагізм выкарыстоўваецца для раскрыцця статычных вобразаў, хоць аўтары стараюцца паказаць дынаміку характараў, але не рэалізуюць у поўнай меры пастаўленай творчай мэты. У заключных раманах аўтарамі падагульняецца канцэптуальнае бачанне рэчаіснасці: В. Адамчык рэпрэзентуе інтэлектуальнае асэнсаванне мінулага, І. Чыгрынаў – яго філасофскія, маральна-этычныя каардынаты.

Адметным наватарскім пошукам, паслядоўнай лірызацыяй формы, ускладненнем тэматыкі і праблематыкі вызначаецца раман у беларускім прыгожым пісьменстве 1980-х гадоў, што абумоўлена ў тым ліку пазалітаратурнымі фактарамі. Крэатарскім падыходам вызначаецца творчая манера Віктара Карамазава і Віктара Казько, якія паслядоўна звяртаюцца да мастацкага асэнсавання надзвычай актуальнай экалагічнай тэмы. Так, класічны раман імкнецца адлюстравать жыццё ў яго цэласнасці, разнастайнасці і адначасова раскрыць характар галоўнага героя. Выпрацоўцы навукова выверанай тыпалогіі жанру перашкаджае непасрэдна эпічнасць прозы, якая дасягае ў раманным тэксце найбольшай ступені выяўлення і супярэчыць вылучэнню аднаго тэматычнага імператыва.

Адметнасць асэнсавання экалагічнай тэмы ў беларускім рамানে вызначае перыяду заключаецца ў тым, што прыродазнаўчая праблематыка ўключаецца ў складаны аксіялагічны кантэкст, звязваецца з маральна-этычнай традыцыяй. Так, асэнсаванне чалавечых адносін да прыроднага свету, заяўленае Іванам Пташнікавым у рамана «Мсціжы», знаходзіць яскравае ўвасабленне ў творчасці Віктара Карамазава. Письменнік на канцэптуальным узроўні супастаўляе беражлівае стаўленне і прагматычнае карыстанне ў рамана «Пушча» (1979), які А. С. Яскевіч слухна называе ўнікальным творам пра беларускі лес. Даследчык, параўноўваючы раман беларускага аўтара са знакамітым «Рускім лесам» Л. Ляонава, доказна даводзіць, што Віктар Карамазаў не толькі стварыў арыгінальныя нацыянальныя вобразы, але і творча адгукнуўся на грамадскія запатрабаванні часу, калі ўзнікла неабходнасць «выпрацоўкі экалагічнай філасофіі, урэшце, стварэння новай этыкі ўзаемаадносін чалавека з прыродай. У маштабе гэтай не толькі мастацкай, але і філасофскай, навуковай задачы і мусіць ацэньвацца раман “Пушча” як першы ўдалы вопыт буйнаэпічнага асваення прыродаахоўнай праблематыкі ў нацыянальнай літаратуры» [309, с. 579]. Думаецца, не будзе перабольшваннем дадаць, што экалагічная філасофія паказваецца майстром слова ў святле духоўных спадчыны, народнай этыкі і маралі, арыгінальна звязваецца з традыцыяй роду і сям'і. Гэта дазваляе актуалізаваць сувязь часоў, пераемнасць мінулага і сучаснага, невыпадкова аўтар праз сваіх герояў мэтаскіравана сцвярджае думку пра тое, што спляжыць лес хутка і лёгка, а каб лесу вырасці, патрэбны значны час і беражлівае стаўленне некалькіх пакаленняў.

У рамане «Пушча» мастацкае дзеянне раскрывае глухі лясны куток на Магілёўшчыне, у цэнтры ўвагі – маляўнічая вёсачка Лісань, амаль пакінутая жыхарамі. Паказваецца аўтарская сучаснасць – 70-я гады ХХ стагоддзя, якая дэталёва рэпрэзентуецца праз дзейнасць лясгаса, рэтраспектыўна ў твор уключаюцца не толькі ўспаміны розных персанажаў пра падзеі Вялікай Айчыннай вайны, але і згадкі пра больш аддаленыя перыяды, якія сталі ўжо гісторыяй. Віктар Карамзаў выбірае форму аповеду ад трэцяй асобы, якая ў цэлым адпавядае «Я»-апавядальнай стратэгіі. Суб'ектыўная форма ўзнаўлення рэчаіснасці ад імя выбранага героя актуалізуе лірычнае пісьмо, у выніку чаго запатрабаваны і сродкі стварэння псіхалагічнага партрэта персанажа. Пры гэтым раман цяжка назваць аднагеройным, паколькі ў працэсе развіцця канфлікту выяўляюцца два галоўныя «палюсы прыцягнення» і адпаведна два ўмоўныя лагеры герояў, што прадвызначае адметнасць вобразнай сістэмы. Так, у творы відавочна вылучаецца з ліку іншых ляснічы Валашка, які паказаны таленавітым тэхнікам-вынаходнікам, сумленным і мудрым чалавекам, які карыстаецца даверам у вясковай грамадзе. Лінія паводзін Валашкі выяўляе беражлівыя адносіны да ляснога багацця, што вымяраецца самім героем не столькі ў матэрыяльных каштоўнасцях, колькі духоўных, у чым імкнецца пераканаць іншых: «Што вам лес? Царква – святое. Там грэх падумаць, каб нешта ўзяць. А тут: пляж, валачы! І доказ адзін: спакон веку гэтак чалавек з лесам робіць, хто ў пушчы не злодзей – той дома не гаспадар. А можа, наша пушча і ёсць найсвяцейшы сабор?! Цэрквы знікаюць – людзі вечна жывуць. А знікнуць лясы?.. Як тады людзям?..» [135, с. 219]. З гэтым выключна станоўчым персанажам кантрастуе дырэктар лясгаса Зімавец, які дбае найперш пра выкананне планавага паказчыкаў, пра свой аўтарытэт у вачах начальства, і здольны на непрыгожыя ўчынкi ва ўзаемаадносінах з людзьмі. З-за кар'ерных разлікаў ён страціў асабістае шчасце, што выдатна выяўляе лінія ўзаемаадносін Зімаўца і Насці. Розніца ў светапоглядах прыводзіць да таго, што страчана і ранейшае сяброўства з Валашкам, супрацьстаянне герояў паступова перарастае ў дынамічны канфлікт.

У так званае «поле прыцягнення» Міхаля Валашкі ўвоходзяць персанажы, якіх можна назваць блізкімі лепшым пташнікаўскім героям. Каларытны вобраз дзеда Гароха, які ўвасабляе такія рысы нацыянальнага характару беларуса, як працавітасць, зычлівасць, вернасць малой радзіме, і разам з тым выступае сімвалічна шматзначным. Трагічнае прадчуванне вымірання вёскі бачыцца ў тым, калі дзед Гарох абыходзіць пакінутыя лісаньскімі гаспадарамі хаты, каб давесці іх да ладу. Дзед Гарох, нечым падобны да Андрэя Вялічкі, выступае жывым увасабленнем памяці, якой не хапае маладому пакаленню, каб пераняць духоўную традыцыю продкаў, а разам з ёю – беражлівае стаўленне да ўсяго жывога. Так, герой «памятаў, як у васемнаццатым, у пятроўку, самую галадоўку, калі выдалася засуха і надта гарэла пушча, лісанцы вынеслі ікону Георгія Пабеданосца, хадзілі з ёю вакол Святога дуба і Белай крыніцы, вымольвалі ў неба дажджу» [135, с. 33]. Па даўняй традыцыі, калі паміраў нехта з пушчанцаў і не мог дачакацца святара, то спавядаўся Святому дубу, пра што нагадвае і стары Кулаш, які выступае ў творы непрадузятым назіральнікам і адначасова надзелены найвышэйшым маральным аўтарытэтам. Знішчаць старадаўнія дубы – гэта маральнае злачынства, – гучыць прысуд Кулаша найперш Зімаўцу, які спакусіўся добрым заробкам і не ведае, што пад Святым дубам сканала яго прабабка. Такім чынам, па-філасофску даводзіць аўтар, той, хто не ведае гісторыі свайго роду, гатовы лёгка нішчыць лясы, якія не толькі з'яўляюцца памяткамі мінулага, але і своеасабліва ўмацоўваюць сувязь паміж пакаленнямі.

Спазнае гісторыю свайго роду Андрэй, малады чалавек, спецыяліст-таксатар, які збіраецца працаваць у родных мясцінах. Андрэй сябруе з Валошкам і горнецца да яго болей, чым да стрыечнага брата Зімаўца, такім чынам адбываецца выбар не столькі паміж названымі героямі, колькі іх светапогляднымі пазіцыямі. Беражліва ставіцца да ўсяго жывога ляснік Макар, які хавае ад высокапастаўленых чыноўнікаў-паляўнічых двух ласёў. Не ўсе героі разумеюць яго ўчынак, пісьменнік прапануе сфарміраваць уласныя адносіны да гэтага ўчынку і чытачу. Пры гэтым аўтарам імпліцытна выказваецца меркаванне, што той з персанажаў, хто разумее, у нейкай меры пацвярджае сваю чалавечую годнасць. Кантрастуе з Макарам ляснік Рысеў, які неахайна ставіцца да сваіх прафесійных абавязкаў, больш таго, у ім, заўзятым паляўнічым, жыве прага знішчаць усё жывое. Гэты герой уваходзіць у «поле прыцягнення» Зімаўца, як і прадстаўнікі адміністрацыі лясгаса, якія працуюць з паперамі і не бачаць леса на ўласныя вочы, няздольныя адчуваць яго харавство, а значыць, і беражліва адносіцца.

На сэнсаўтваральным узроўні раскрываецца пісьменнікам сімволіка-іншасказальная вобразнасць. Віктарам Карамазавым створаны адметны вобраз алянухі Пані, мацёрага і мацёрай, якія ўвходзяць у сістэму персанажаў рамана як паўнаватасныя героі, надзеленыя індывідуальнымі рысамі. Мастацкая антрапаморфнасць набывае сімвалічнае гучанне: «Па-над зубчастай лясной грываю палала сонца – на Андрэя і Алёнку, на Міну, на Юрася і Дзімку яно глядзела да болю пякучым, вялізным і чырвоным вокам самой алянухі Пані» [135, с. 156]. Сімвалічная вобразнасць дамінуе ў фінале рамана: у самы небяспечны момант нябога Мураўка б'е ў зван, кліча людзей, як на пажар, ратаваць ад згубы старыя дубы. Да гэтага закліку на ўзроўні шырокага абагульнення далучаецца і голас аўтара, у якім чуецца трывога за ўсё жывое на зямлі.

Такім чынам, раман «Пушча» вызначаецца арганічным спалучэннем эпічнай шматгеройнасці і лірычнага «шматгалосся», мастацкага псіхалагізму, аўтар не столькі апісвае дзеянне, колькі раскрывае ўнутраны свет персанажа. Арганізацыя вобразнай сістэмы, заснаваная на прынцыпе бінарных апазіцый, адкрывае мажлівасці для выбару светапогляднай канцэпцыі. Пісьменнік раскрывае змест розных узаемаадносін з прыродным асяроддзем, пры гэтым не навязвае сваю думку чытачу. У нейкай меры аўтарам ідэалізуецца Міхаль Валошка, характар якога пераважна статычны. Увасоблены найперш змрочнымі фарбамі Васіль Зімавец не пазбаўлены духоўнага руху, для героя, які па-новаму адкрывае для сябе ўласны род, застаецца надзея на лепшае. Іншасказальнасць заглыбляе філасофскі змест твора, у якім прыродаахоўная праблематыка асэнсоўваецца ў кантэксце маральна-этычнай нацыянальнай традыцыі.

П. В. Васючэнка слушна падкрэслівае, што першы раман Віктара Казько «Неруш» (1981) нясе элементы новага светаадчування – трывогі за будучыню, прадбачання катастроф. Так, «у асобных, надзвычай драматычных эпізодах твора праглядаюцца апакаліптычныя матывы, што дае падставу сцвярджаць пра новую з'яву ў беларускай раманістыцы – набліжэнне да жанру рамана-антыўтопіі, надзеленага футуралагічнай, папэраджальнай і прагнастычнай функцыямі» [53, с. 742]. У цэлым твор вылучаецца істотнай мастацкай іншасказальнасцю, паступовым раскрыццём сюжэта, раманае дзеянне драматызуецца, вобразы герояў набываюць сімвалічныя рысы. У прыватнасці, сімвалічны пачатак рамана: Мацвей, які бачыць чараду буслоў або, як іх называюць на Палессі, антонаў-лелькаў, атаясамлівае іх са сваімі аднавяскоўцамі, сваёй сям'ёй. Буслы ў апошні год выгадавалі толькі па адным буслянці, паколькі людзьмі быў знішчаны

іх адвечны дом – балоты. Письменнік звяртаецца да актуальнай у 80-я гады мінулага стагоддзя экалагічнай тэмы – увасабляе Палессе, яго непаўторную прыроду, знітаванага з прыродай адметнага чалавека – палешука, які заўсёды вызначаўся сваім характарам. Віктар Казько малюе мастацкі патрэт палешука як негаваркога ціхмянага чалавека, чым працягвае літаратурную традыцыю Івана Мележа. Разам з тым письменнік па-мастацку падкрэслівае, што палеская зямля мае сваю гістрыю – і гэта найперш змаганне з чужынцамі: татарамі, шведамі, а ў апошнюю вайну – з немцамі. Калі забітых ворагаў падняць з зямлі, паставіць адзін да аднаго, то ім не хапіла б месца на Белай Русі. Такім чынам, даводзіць аўтар, паляшук як ніхто іншы любіць сваю зямлю і гатовы яе бараніць да апошняга. Вобразы палешукоў розных пакаленняў і раскрывае ў сваім рамане Віктар Казько.

Письменнік стварае псіхалагічна пераканаўчыя партрэты герояў, праз унутраныя маналогі раскрывае матывацыю той ці іншай асобы. Улюбёны ў палескія балоты стары Махахей, шчыры і сумленны працаўнік, які ўсё жыццё вызнае народную філасофію: усё жывое на зямлі – радня чалавеку. Праз яго ўспрыманне свету письменнік асэнсоўвае меліярацыю не толькі як знішчальную прыродную з’яву, але і як пачатак знішчэння чалавекам самога сябе. Так, асушэнне балот у ваколіцах палескай вёскі Княжбор мае трагічныя наступствы, якія не адразу ўсведамляюцца героямі рамана. Адным з першых сутыкаецца з гэтым Махахей, калі ён, заўзяты палескі рыбак, не можа паймаць у адзіным ацалелым каля вёскі возеры ніводнай рыбіны. Пазней герой убачыць, як людзі, намагаючыся здабыць як болей, губляюць чалавечае аблічча: «І людзі былі ўжо распалены сутаргавай безразважнасцю пагоні, палявання, бы пугамі, сцябалі ваду, і ляшчоў, і сябе, азарт свой. <...> А тыя, у каго рукі задубелі ўжо зусім і не здольныя былі ўхапіць і ўтрымаць жывое і слізкае цела рыбіны, здабывалі гэтую рыбіну зубамі. Зубамі працаваў здаравіла, каля якога спыніўся Махахей, малады хлопец з рукамі каваля ці механізатара <...> І хлопец толькі падцягваў да пелькі ляшча, падцягваў, шчэрыў зубы, падаў перад ім на колэнцы і, баючыся, што не ўтрымае рыбы, дапамагаў сабе зубамі» [128, с. 260]. Як далей пераканаўча паказвае письменнік, для тых, хто не беражэ жывое, вартасці пазбаўляецца і чалавечае жыццё.

Імкнецца вызначыць маральныя прырытэты, разабрацца ва ўласным жыцці і Мацвей Роўда, паляшук, карані якога ў той жа вёсцы Княжбор, а цяпер прадстаўнік улады, што праводзіць меліярацыю. Письменнік акцэнтуюе сваю ўвагу на гэтым вобразе, паслядоўна прасочвае яго ўзаемадзеянне з іншымі героямі. Мацвей адчувае маральны ўплыў свайго дзеда Дзям’яна, палешука, які ваяваў у грамадзянскую вайну і Першую сусветную вайну, партызаніў у Вялікую Айчынную, мудрага і спагадлівага чалавека. Дзед Дзям’ян выходзіў унука, які рана застаўся без бацькоў, перадаў яму чуйнае стаўленне да акаляючага свету. Пры тым Мацвей перакананы, што павінен палепшыць жыццё аднавяскоўцаў, і гэта не мажліва зрабіць без тэхнічных пераўтварэнняў, у ліку якіх – меліярацыйная работа. Гэтаму вучыць старэйшы таварыш і ў нейкай меры жыццёвы настаўнік Роўды – Шахрай, які зневажальна адносіцца да прыроднага асяроддзя палескіх балот, ставіцца да зямлі найперш як крыніцы матэрыяльнага ўзбагачэння. Узаемастасункі галоўнага героя з гэтымі палярнымі вобразами прадвызначаюць дваіснасць яго светапогляду, што абумоўлівае ўнутраны канфлікт і драматызацыю раманага дзеяння. Як вядома, вобраз галоўнага героя адпавядае асноўным прынцыпам сюжэтна-кампазіцыйнай будовы твора. Раман «Неруш» адрозніваецца двухпланавым сюжэтам: гэта тагачаснае вясковае грамадства і «ўтапічная» прастора са спыненым часам, што рэпрэзентуецца міфалагічнымі вобразами Галоскі-галасніцы, Жалезнага Чалавека, перакуленым

светам, які прыходзіць да Мацвея ў снах. Як слушна падкрэслівае П. В. Васючэнка, «існаванне гэтых вобразаў падаецца амаль як рэальнае, прынамсі, аўтар рупіўся пра плаўны, амаль нябачны пераход апавядальнай плыні ад прыземленай бытаапісальнасці да фантазмагорыі і міфалагізму. Міфалогія Палесся складае частку раманнага хранатопу, дапаўняе тую “неруш”, якая складае пракавечныя асновы быцця рэгіёну» [53, с. 740].

Так, знішчаныя княжборцамі векавечныя дубы растуць у перакуленым свеце, акно ў які ўяўляецца дрыгвяністай Чортавай прорвай. Як папярэджанне пра трагічныя наступствы, з’яўляецца ў начным Княжборы Жалезны Чалавек, што палохае чуйных палешукоў. Жалезны Чалавек сімвалічна ўвасабляе памяць і сумленне, адказнасць за ўсе ўчынкi, ён папракае Мацвея Роўду: «Ты ўзяў зямлю ў першароднасці і квецені і без смецця і паскудства. Чыстымі былі туманы, вольнымі птушкі, пладзіліся жывёлы твае, пладаносілі дрэвы, яшчэ Княжбор дастаўся табе ў першароднасці і першастворанасці лясоў, рэк і крыніц, верхавых і нізавых балот, але ты кінуўся, улёг перарабляць яго, муляла вока табе першастворанасць, крануў ты неруш, крануў і сябе. І цяпер ужо тваё ўласнае дзіця, машына, створаная табой жа, і шкодзіць табе ж. Хутка ты сам сабе будзеш шкодзіць, ужо шкодзіш, ужо лішні сам сабе, імкнешся пераступіць і цераз сябе. Але я табе не дазваляю, не даю. І тваё шчасце, што ў цябе ёсць я, што пакуль яшчэ існую» [128, с. 330]. Віктар Казько невыпадкова называе Жалезнага Чалавека дваініком Мацвея: паляшук Роўда павінен быў стаць захавальнікам Палесся, але ненаўмысна распачаў знішчэнне – злачынства супраць прыроды і людзей. Няўмелая меліярацыя прыводзіць да таго, што асушаныя тарфянікі пагражаюць пажарамі, новая ўрадлівая глеба хутка вынішчаецца эрозіяй, а вёску Княжбор захлынае паводка. Сімвалічны малюнак у фінале рамана – паказана пылавая бура, незнаёмая раней з’ява для аднавяскоўцаў Мацвея, якая ўвасабляе маральны прысуд галоўнаму герою за тое, што быў лес, была вада, а стала пекла. Адчуваючы сваю віну, Роўда ратуе бусла, з якім іншасказальна параўноўваецца і сам герой: бусел выгнаны з чарады за тое, што быў нядужым, Мацвея аднавяскоўцы праклінаюць за тое, што не змог зберагчы сваю зямлю. Такім чынам, мастацкі хранатоп рамана эпизадычна раскрывае мінулае, выяўляе рэаліі аўтарскай сучаснасці, аднак разам з тым прагнастычна апелюе да будучыні: пісьменнік паказвае як пачатак экалагічнай катастрофы працэс самазнішчэння чалавека і асэнсоўвае прычыну – страту духоўнай традыцыі.

Мажлівасці раманнага жанру дазваляюць асэнсаваць праблему асоба – грамадства ў выразным канфлікце, пры гэтым Віктар Казько адмаўляецца ад ролі каментатара, дазваляе чытачу самому ацэньваць герояў. Адносіны пісьменніка да падзей выяўляюцца найперш праз эмацыйную афарбоўку, якая падначальвае і логіку мастацкага выкладу. Аўтар у нейкай меры пакутуе і змагаецца разам з галоўным героем, што на ідэйна-мастацкім узроўні акцэнтуюе найперш суб’ектыўнае асэнсаванне трагедыі героя, грамадскай праблемы і надае твору філасофскую заглыбленасць.

У рэчышчы эстэтычнай традыцыі лірычнай прозы створана мастацкае палатно Віктара Казько «Хроніка дзетдомаўскага саду» (1986), у якім П. В. Васючэнка слушна бачыць набліжэнне да жанравай разнавіднасці філасофскага рамана. Пісьменнік, які адлюстроўвае асобу ў кантэксце гісторыі, «вольна распараджаецца мастацкім хранатопам, сумяшчае розныя часавыя пласты, эксперыментуе з прасторавымі асацыяцыямі» [53, с. 743]. У творы няпроста вылучыць праблемна-тэматычную дамінанту, паколькі гістарычная

пераемнасць бачыцца шырокім мастацкім фонам, на якім завострана асэнсоўваецца як экалагічная тэма, так і аксіялагічнае паняцце родавай повязі, духоўнай спадчыны, што спрадвеку знітоўвала беларускае вясковае грамадства. Віктар Казько рэпрэзентуе канцэптуальнае бачанне нацыянальнай рэчаіснасці, на што справядліва звярталі ўвагу даследчыкі: калі ў рамане «Неруш» паймаў мастацкі паказана рэальная трагедыя – руйнаванне нацыянальнай светабудовы, то ў «Хроніцы дзетдомаўскага саду» выяўлена канцэпцыя адраджэння самасвядомасці беларуса [110].

У «Хроніцы дзетдомаўскага саду» пісьменнік вымярае жыццёвы вопыт у розных маральна-этычных каардынатах, дзеля чаго ўвасабляе двух герояў-антаганістаў, Мар'яна Знаўца і Сідара Місцюка, якія прадстаўляюць два «палюсы прыцягнення», пад уздзеяннем якіх аказваюць іншыя героі і мусяць рабіць той ці іншы выбар. Адлюстроўваючы тыповы раманы канфлікт, аўтар выкарыстоўвае розныя формы прысутнасці ў творы, аднак найперш выступае аб'ектыўным назіральнікам, які дазваляе чытачу самому зрабіць выснову. Так, з вышыні часу пераасэнсоўвае ўласнае мінулае і пачатак жыцця – дзяцінства, у якім істотная роля належыць дырэктару дзіцячага дома. У гэтым выпадку ўжываецца «Я»-апаздальная стратэгія, якая кантрастуе з персанажнай сітуацыяй: пісьменнік адлюстроўвае вобраз самога сябе ў маленстве. У мінулым герою давалося непасрэдна сутыкнуцца з дабрынёй Мар'яна і чэрствасцю Сідара. У выніку ў нейкай меры выяўляецца аўтарская сімпатыя, якая падаецца чытачу на ўзроўні прыватнага меркавання і не прадвызначае вырашальнай ацэнкі.

Як слушна зазначае Дз. Я. Бугаёў, у гэтым сустрэкаюцца прамыя аўтарскія звароты да чытача і нават робяцца спробы ўвесці яго ў творчую лабараторыю [42], у чым бачыцца значнае наватарства мастака слова. Разам з тым традыцыйнае для творчай манеры Віктара Казько эмацыянальнае ўздзеянне дасягаецца праз іншасказальнасць, вобразную сімволіку, якая неаднаразова выступала прадметам аналізу ў крытыцы і літаратуразнаўчых працах. У сучаснай навуцы паглыблена даследуецца міфатворчасць пісьменніка, што «з'яўляецца эстэтыка-філасофскім увасабленнем фальклорна-міфалагічнага вопыту ў беларускай літаратуры» [110, с. 3]. У цэлым не будзе перабольшваннем сказаць, што творца праз асацыятыўныя паралелі імкнецца ўключыць чытача ў працэс актыўнага ўспрымання мастацкага тэксту.

На ідэйна-мастацкім узроўні заяўлены шматзначны вобраз саду, які «можа атаясамлівацца з індывідуальным выбарам, воляй распараджацца ўласным лёсам» [53, с. 745]. Думаецца, вобраз саду варта разглядаць не толькі ў кантэксце індывідуальнага лёсу Мар'яна Знаўца і Сідара Місцюка, але і адметнага шляху грамадскага развіцця беларусаў, што ілюструе пераемнасць мінулага і сучаснага. Сад выступае ўвасабленнем светлых спадзяванняў не адных гадаванцаў дзіцячага дома. Знакава, што напачатку яго садзіць пагранічнік Трубецкі, як сам пра сябе кажа, чалавек савецкі, які і выступае прадстаўніком савецкай улады: «І сад садзілі пад музыку, пад духавы аркестр, капалі ямкі, ставілі і прыкопвалі саджанцы, палівалі зямлю. І было бясконцае сонца, шмат чырвоных фарбаў, смеху і радасці» [129, с. 39]. Гэта ўтапічны вобраз савецкага грамадства, аднак такім чынам быў створаны свет, у які паверылі многія вяскоўцы, які знайшоў сваіх спадкаемцаў і абаронцаў, у прыватнасці, Мар'яна. Невыпадкова, што герой паходзіць з сям'і з моцнымі духоўнымі каранямі: яго дзед называе сябе родзічам зубра Сноўдалы, чакаць якога наказвае і Мар'яну. У той жа час Знавец шануе не столькі крэўнае, а значыць, нацыянальна адметнае, колькі створанае савецкім ладам, дбае найперш

пра агульнаграмадскі, а не сямейны дабрабыт. Менавіта герой аднаўляе вынішчаны па нямецкім загадзе, хоць і рукамі Сідара, сад, з'яўляецца настаўнікам і выхавацелем дзяцей, у тым ліку і аўтара. Як шчыра апошні прызнаецца чытачу, «і мне цяпер здаецца, што ён такі пасадзіў мяне. І не толькі мяне, усіх нас, хто быў на закладцы дзетдомаўскага нашага саду, хто потым дапамагаў яму расці. Мы самі раслі ў тым садзе» [129, с. 419], што трэба ўспрымаць як прызнанне факта жыцця ў савецкім грамадстве. Чарговае вынішчэнне саду падаецца як вялікі сацыяльны зрух, што вырашальна ўплывае на жыццё людзей. Ініцыятыўным выканаўцам выступае непрымірымы да савецкай улады Місцюк, які ўвасабляе прыстасавальніцтва, карыслівасць, няхай і працавітасць, знакава, што менавіта ён становіцца гаспадаром на зямлі, дзе раней рос сад. Як перакананы аўтар, не па маральнаму праву, але выступае пераможцам у супрацьстаянні з Мар'янам, удала багацее. Партрэты галоўных герояў створаны як светлымі, так і цёмнымі фарбамі. Так, Мар'ян па-свойму несправядлівы і нават жорсткі ў адносінах да жонкі і старэйшай дачкі. Пры гэтым вобразы абодвух герояў шмат у чым сімвалічныя: калі Мар'ян увасабляе духоўны пачатак, то Сідар – матэрыяльны, і галоўная праблема бачыцца ў іх раз'яднанасці.

У выніку з вёскай адбываюцца незваротныя працэсы, якія выяўляюць трагедыю ў нацыянальным маштабе. Маладое пакаленне, якое нарадзілася і вырасла ў вёсцы, ад'язджае і не вяртаецца. Жыць і берагчы сваю зямлю застаецца хворы Уладзік, якога нават не ўзялі ў армію. Побач з ім знаходзяцца персанажы, што ўвасабляюць найперш сацыяльныя тыпы: Іванчык-дэзерцірчык, Вовік-алкаголік, Лукаш-страннік, дзед Калістрат, які ўзначальвае мясцовых баптыстаў. Гэта Уладзік паказвае Іванчыку, якая прыгожая яго родная зямля, беражліва ставіцца, імкнецца абараніць усё жывое. Нацыянальназнакавым сімвалам выступае зубр Сноўдала, які бяжыць з мінулага ў будучыню, размаўляе з дубам на вечныя тэмы. Апошні дзякуючы мастацкаму антрапамарфізму з'яўляецца не проста адным з герояў, а выразнікам аўтарскай экалагічнай філасофіі: «У кожнага з нас, хто жыве на зямлі, у дрэў і звяроў, людзей, адзіны лёс. Упала дрэва – упаў і чалавек, на аднаго зверу на зямлі стала меней, зрабіўся меншы на аднаго чалавека і свет» [129, с. 316]. Менавіта чуйны Уладзік, духоўна блізкі Мар'яну, бачыць зубра Сноўдалу, разам з ім памірае, у чым бачыцца страта апошняй надзеі. Так, «ссыхаюць стогадовыя дубы, мялее рэчка, знікаюць бабры, пачынаецца нашэсце на вёску мышэй і пацукоў, гінуць пчолы, на лес накідваюцца пажары. Згушчэнне, канцэнтрацыя змрочных фарбаў надаюць фіналу рысы Апакаліпсіса» [53, с. 745]. Асобныя даследчыкі заўважаюць у гэтым амаль прарочае прадказанне Чарнобыльскай трагедыі: як вядома, аўтар працаваў над творам на працягу 1981–1985 гадоў. Думаецца, апакаліптычны фінал варта ўсё ж расчытваць у кантэксце філасофскай канцэпцыі: пісьменнік паказвае трагічнае будучае беларусаў, якое стане цалкам верагодным вынікам неўпарадкаванай сучаснасці.

Такім чынам, Віктар Казько прасочвае хроніку жыцця беларускага грамадства, для чаго выбірае галоўныя падзеі, якія атрымліваюць маральна-этычнае асэнсаванне з розных пунктаў гледжання. Шматгеройны раман, у якім падзейнасць раскрываецца дзякуючы прыёмам лірычнага пісьма, іншасказальнасці і сімвалікі, рэпрэзентуе філасофскую канцэпцыю аўтара. У творы адлюстравана спалучанасць мінулага, сучаснага і будучага, на ідэйна-мастацкім узроўні раскрываецца прагнастычная функцыя.

Так, і ў рамане «Пушча» Віктара Карамазава, і ў рамане «Хроніка дзетдомаўскага саду» Віктара Казько, якія тыпалагічна блізкія паводле

«двухпалярнай» вобразнай структуры, вызначаюцца істотнай лірызацыяй мастацкай формы, складанымі хранатапічнымі каардынатамі, экалагічная праблематыка рэпрэзентуецца ў аксіялагічным кантэксце. Калі ў «Нерушы» Віктар Казько папракае галоўнага героя за карыслівыя адносіны да навакольнага свету, імкнецца выхаваць беражлівае чалавечае стаўленне, заяўляе гэту думку на ўзроўні маральнага імператыву, то ў вышэйназваных творах абодвы аўтары дэмактарычна камунікуюць з чытачом, імкнуцца ўключыць яго ў працэс актыўнага ўспрымання, пры гэтым пакідаюць мажлівасць самастойна рабіць ацэнкі і высновы. Віктар Карамзаў і Віктар Казько паслядоўна звязваюць здольнасць чалавека беражліва ставіцца да прыроды з духоўнай спадчынай беларусаў, выпрацоўваюць канцэпцыю нацыянальнай філасофіі, якая грунтуецца на асэнсаванні розных часоў: вопыту мінулага, праблем аўтарскай сучаснасці і прадбачання будучыні, якая нязменна хвалюе мастакоў слова.

У першай кнізе рамана «Бежанцы» (1990) Віктар Карамзаў асэнсоўвае трагічныя праявы гістарычнага лёсу беларусаў, калі бежанства станавілася заканамернай, хоць і вымушанай з'явай. Дамінантна рэпрэзентаваная сацыяльная праблематыка асэнсоўваецца пісьменнікам неад'емна ад экалагічнай, што выяўляе адметнасць творчай манеры мастака слова. Як трапна звяртае ўвагу Дз. І. Дудзінская, раман «Пушча» «абазначыў чатырохадзінства катэгорый – Чалавек – Прырода – Побыт – Лёс, – праз якія адбываецца разгортванне карамазаўскай мастацкай філасофіі. Менавіта ў гэтым творы Прырода ў вобразе Пушчы паўстае яшчэ экалагічна не згвалтаваная і займае ўвесь лёс герояў рамана, таму яе ролевая функцыя адбываецца ў поўным аб'ёме. Побыт шчыльна звязаны з нерукатворным асяроддзем, ён – не гарадскі і не зрушаны вайной, бежанствам ці чарнобыльскай бядой» [111, с. 13]. У рамане «Бежанцы», як далей працягвае даследчыца, парушаецца гарманічнае чатырохадзінства, чалавечая асоба адкрываецца ў новых суадносінах у тым ліку з прыродным светам. Так, пісьменнік звяртаецца да сямейнай гісторыі, прасочвае лёсы прадстаўнікоў розных пакаленняў Падабедаў, шырока выкарыстоўвае хранікальны выклад падзей, у выніку чаго ў творы выяўлены шэраг характэрных рыс сямейнага рамана. У цэнтры ўвагі аўтара – бежанства ў пачатку Вялікай Айчыннай вайны, якое асацыятыўна супастаўляецца з аналагічнымі з'явамі, што суправаджалі многія грамадскія працэсы. Адметнасць мастацкай стратэгіі заключаецца ў звароце да дзіцячых успамінаў, якія раскрываюцца праз «Я»-апаздальную сітуацыю, асэнсэўваюцца з вышыні часу ўжо дарослым аўтарам, вобраз якога таксама заяўлены ў рамане. Дзіцячы свет, дзе ўсё ўспрымаецца непасрэдна, нават дрэннае бачыцца ў светлых фарбах, у значнай меры кантрастуе з духоўнымі перажываннямі іншага персанажа – Захара Падабеда, бацькі маленькага цікаўнага Ваські. Менавіта старэйшаму герою перададзена значная мера аўтарскага аўтарытэту, праз перыпетыі яго лёсу прасочваюцца сацыяльныя зрухі, тыповыя для многіх беларусаў таго часу.

З успамінаў ужо амаль шасцідзесяцігадовага Захара раскрываецца рэчаіснасць мінулага. Коротка ўзгадваецца жыццёвая гісторыя яго бацькі, які зведаў нямала вандроўніцтва – шукаў зямлю ў далёкай Сібіры, дзе і загінуў. Пісьменнік пазбягае непасрэднага адлюстравання падзей, аднак акцэнт у іх значную ролю ў жыцці герояў. Дэталёва паказваецца лёс выхадца з беднай сялянскай сям'і, якому давялося пабыць жабраком, у няпростых сацыяльных умовах хлопец прабіваў дарогу да адукацыі, набыў настаўніцкую прафесію. Яго не абмінула ліхалецце Першай сусветнай, а ўжо ў мірны час за атрыманы георгіеўскі



крыж савецкая ўлада ставіліся да Захара падазрона, хоць Падабед нямала дзеля яе працаваў, у тым ліку сутыкаўся з небяспекай – прымаў удзел ў ліквідацыі бандаў. Усвядоміўшы высокую вартасць чалавечых пакут, Захар выяўляе сябе разважлівым і памяркоўным у лепшых традыцыях нацыянальнага характару беларуса. Праз маральную ацэнку героем рэтраспектыўна падаецца грамадская атмасфера трыццатых гадоў, поўная недаверу. Так, пра гэту дакументальна сведчаць пакінутыя ў паспешлівай эвакуацыі лісты: «Колькі тут было людскога болю ці крывадушнай жорсткасці, у залежнасці ад таго, скардзіўся чалавек ці даносіў, шукаў праўды ці закапваў праўду ў яму, сеяў дабро ці зло, спадзяваўся на закон ці на беззаконне. З паперак дыхала жыццё, кожная сведчыла, як на судзе, пра час. І куды цяпер гэтыя сведчанні? На вецер? <...> Захар не кінуў паперчыны зноў у грязь, а склаў і сунуў ва ўнутраную кішэню пінжака. Пагадзіўшыся, што вайна – суддзя і пракурор, ён не паверыў, што яна будзе за адваката. Вайна можа пакараць, але апраўдаць можа толькі чалавек» [134, с. 62].

Гэта асабліва актуальна ў пачатку вайны, калі ці не кожнаму чалавеку, у тым ліку бежанцу, які апынуўся ў надзвычайных умовах, патрабуецца тая ці іншая дапамога. Вайна ў нейкай меры выпрабоўвае людзей на згуртаванасць, выяўляе іх здольнасці дараваць былыя крыўды, ісці насустрач адно аднаму. У няпростых вандраваннях сустракаюцца Захару і пакрыўджаныя савецкай уладай, напрыклад, тыя, чых бацькоў некалі раскулачылі, мабыць, што і несправядліва. Падабед адчувае і сваю маральную адказнасць, паколькі вясковы настаўнік у тыя часы быў і артыстам, і агітатарам, і міліцыянерам, і ўпаўнаважаным па хлебе, нядоімках, а значыць, прычыняўся да лёсу тых, каго ўлада карала. Такім чынам Віктар Карамазав асэнсоўвае бежанства не толькі як сацыяльную з'яву, але і як адметную спробу духоўных пошукаў, неабходных чалавеку не менш, чым хлеб. Так, бежанцамі паказаны не толькі мірныя жыхары, сярод якіх жанчыны і дзеці, але і вайскоўцы, якія выходзілі з акружэння і панеслі вялікія страты. У бежанстве могуць знаходзіць адно аднаго родзічы, але найчасцей трагічна распадаюцца сем'і, што і здараецца з Падабедамі, калі губляецца маленькі Васька.

Структурна твор падзелены на часткі «круг першы» і «круг другі», пад якімі маюцца на ўвазе кругі жыцця, што не толькі ілюструе прыныцы адзінства зместу і формы, але і заглыбляе філасофскі ўзровень, асацыятыўна заяўляючы ідэю блукання па пакутах. Так, бежанцы трапляюць пад бамбёжку, змагаюцца з голадам і холадам, але галоўнае выпрабаванне ў людскім натоўпе – гэта выпрабаванне на адзіноту, менавіта так можа адчуваць сябе чалавек, хоць і ўвесь час застаецца ў людскім атачэнні. Васька згубіўся не столькі з-за бамбёжкі, колькі з-за людской помстлівасці і жорсткасці, і ўсе яго не па-дзіцячы сур'ёзныя намаганні скіраваныя на тое, каб адшукаць родных, дзеля чаго ён гатовы трываць пакуты: «Нішто не бясконцае – дарога, голад, страх. Усё перакруціцца. Гэтак тата казаў, супакойваючы маму. Як тата, і я кажу» [134, с. 220]. Маленькі вандроўнік чуйна ўспрымае спагаду, вучыцца стрымліваць слёзы і ўпарта рухацца да пастаўленай мэты. Усебакова раскрываючы такую з'яву, як дзіцячае беспрытульнасць ў ваенны час, пісьменнік не даводзіць аповед пра падарожжа юнага героя да лагічнага завяршэння (відавочна, з-за таго, што раман застаўся незавершаным).

З вобразам хлопчыка, які рана зрабіўся вымушаным шукальнікам прытулку, кантрастуе вобраз ужо дарослага героя-апавядальніка, які падсумоўвае здабыты жыццёвы вопыт. Мастацкае асэнсаванне вандроўніка ў творы выступае глыбока сімвалічным: «Сярожа, сыноч, стаіць на той самай дарозе, што ў памяці смыліць-дыміць, лямантуе і курчыцца пад паветранымі ліхадзеямі-крыжакамі.

Убачыў сына, свой працяг, – скалануўся, нібы не я, не толькі я, тым агнём апёкся – увесь свет» [134, с. 27]. Спалучанасць часоў перадаецца праз імпліцытнае згадванне Чарнобыльскай катастрофы, якая толькі што адбылася ў сучаснасці героя-апавядальніка і пакуль што не ўспрымаецца як вялікая бяда, ад якой трэба ратавацца ўцёкамі, гэта значыць зноў станавіцца вандроўнікамі. Аўтар перадае чытачу сваё прадчуванне хуткага бежанства, што яшчэ мае адбыцца. Гэта прадказвае такое ж нечаканае, як і ў сорок першым годзе, з’яўленне ваенных, якія цяпер, відавочна, будуць ліквідатарамі аварыі. Такім чынам як сацыяльная падзея Чарнобыль асацыятыўна супастаўляецца з Вялікай Айчыннай вайною, хоць асэнсоўваецца не столькі рацыянальна, колькі ў святле пакуль што эмацыйнага ўспрымання. Самі ж героі, у тым ліку Васіль Падабед і яго сын, адпачываюць у вёсцы, на зямлі, ужо кранутай знішчальнай радыяцыяй, але трагедыя заключаецца ў тым, што яны самі не ведаюць пра гэта.

Віктар Карамзаў працягвае традыцыю беларускай лірычнай прозы, на сэнсаўтваральным узроўні выкарыстоўвае асацыятыўнае пісьмо і мастацкі псіхалагізм. Гісторыя некалькіх пакаленняў сям’і раскрывае бежанства ў розныя часы як з’яву, найперш абумоўленую складанымі сацыяльнымі працэсамі. Пры гэтым надзвычайныя абставіны спараджаюць зварот да маральна-этычных нормаў, правяраных народнай духоўнай практыкай, на падставе чаго і фарміруецца ацэнка той ці іншай асобы. У рамане «Бежанцы» «Я»-апавядальная сітуацыя скіроўвае чытача на спазнанне грамадскай атмасферы трыццатых гадоў ХХ стагоддзя. У рэчышчы суб’ектыўнага ўспрымання і суб’ектыўнай інтэрпрэтацыі трагедыяных абставін вядзецца духоўнае даследаванне часу, які супастаўляецца не толькі з папярэднім перыядам, але ў нейкай меры і з аўтарскай сучаснасцю. Пісьменнік усебакова даследуе феномен бежанства як тыповую з’яву для беларускай рэчаіснасці, імкнецца акрэсліць нацыянальную адметнасць характару беларуса-бежанца.

### **Заклучэнне**

Узмацненне пісьменніцкай цікавасці да праяў сваёй сучаснасці абумоўлівае наватарскія праблемна-тэматычныя пошукі, якія творча ўвасабляюцца ў нетыповых прыкладах змястоўнай формы. Узрастае значнасць індывідуальнасці творчай манеры аўтара, непаўторнасць пісьменніцкага стылю вырашальна ўплывае на развіццё тыпалагічнай варыяцыі. У цэлым увага да асобы на ідэйна-мастацкім узроўні прадвызначае зварот найперш да маральна-этычнай праблематыкі, узмацненне філасофскай канцэпцыі рамана. Працэс лірызацыі змястоўнай формы выяўляе два асноўныя эстэтычныя вектары жанравай трансфармацыі. Па-першае, у беларускай прозе ствараецца шэраг аднагеройных раманаў з моцным лірычным пачаткам, якія не будзе перабольшваннем назваць лірычнымі раманамі, па-другое, элементы лірычнага пісьма прыўносяцца ў творы з традыцыйнай апорай на эпічнасць. Суадносіны аўтар – герой – чытач паказальна рэпрэзентуюць адметнасць жанравай дынамікі.

Узмацненне лірычнага пачатку найперш трансфармуе вобразную сістэму рамана. Лірычныя творы з «цэнтраімклівай» арганізацыяй персанажаў паказальна сведчаць, што якасна змяняецца ідэйная функцыя вобраза галоўнага героя, за якім угадваецца аўтар, у выніку чаго асоба выступае не проста галоўным аб’ектам, а цэнтрам мастацкага свету. Ад чытача нязмушана патрабуецца выпрацаваць стратэгію адносінаў да героя. Паступовае прыўнясенне асацыятыўнасці, іншасказальнасці дапамагае выявіць аўтарскую волю больш выразна. У творах з традыцыйнай апорай на эпічнасць лірызацыя карэктую

класічную «цэнтрабежную» схему, спрыяе прыцягненню чытацкай ўвагі да выбраных герояў, праз якіх аўтар раскрывае сваю волю, чытач выступае іх адзінадумцам. І першая, і другая эстэтэчная тэндэнцыя ілюструюць актыўную распрацоўку прыёмаў мастацкага псіхалагізму, што паглыбляе філасофскі ўзровень твораў. Адметнасць так звананага «цэнтраімклівага» рамана рэпрэзентуецца на канцэптуальным узроўні, паколькі пісьменнік разумее гуманізм не толькі як светапоглядную, але і эстэтычную катэгорыю.

Узбагачэнне вопыту буйной прозы актуалізуе пісьменніцкую цікавасць не толькі да сваёй сучаснасці, але і іншых тэматычных напрамкаў, у прыватнасці, выбранымі аўтарамі пачынае асэнсоўвацца гістарычнае мінулае. Інтэрпрэтацыя айчыннай спадчыны ў творчасці Уладзіміра Караткевіча вызначаецца выкарыстаннем класічнай шматгеройнай формы з апорай на эпічнасць («Каласы пад сярпом тваім»), выяўлены і мастацкія прыклады пераважна суб'ектыўнага пісьма ў наватарскім спалучэнні са стылізацыяй пад летапіс («Хрыстос прыямліўся ў Гародні»), са зваротам да дэтэктыўнай займальнасці («Чорны замак Альшанскі»). Прасочваецца тэндэнцыя да ўзмацнення «цэнтраімклівай» арганізацыі персанажаў, дзе вылучаецца адметны караткевічаўскі герой: рамантызаваны, некалькі ідэалізаваны носьбіт лепшых патрыятычных і маральна-этычных якасцяў, выразнік аўтарскага светаразумення, які выклікае ўстойлівую сімпатыю ў чытача. Адметнасцю творчай манеры пачынальніка гістарычнай прозы выступае паказ «перакрыжавання» розных тэмпаральных адрэзкаў мінулага, мінулага і аўтарскай сучаснасці, дзейнымі асобамі якіх выступаюць скразныя вобразы, увасабленне гістарычнай спадчыны ў шырокім культурна-грамадскім кантэксце.

Працэс лірызацыі змястоўнай формы перажывае і ваенны раман вызначанага перыяду, дзе тыпалагічныя характарыстыкі выяўляюцца праз індывідуальны аўтарскі стыль, ствараюцца высокамастацкія наватарскія ўзоры актуальнай жанравай формы. Багаты творчы вопыт, назапашаны пісьменнікамі найперш у гэтай тэматычнай разнавіднасці, нязменна значнай і запатрабаванай у беларускай літаратуры, вядзе да паказу новых псіхалагічных ракурсаў. Узрастае псіхалагічнае майстэрства ўвасаблення выбранага героя, суадносіны аўтар – герой – чытач раскрываюць адметныя эстэтычныя мажлівасці. У буйной ваеннай прозе прадстаўлены прыклады адлюстравання псіхалогіі чалавека ў баі, якую найбольш удала раскрывае персанаж, што рэпрэзентуе непасрэдным вопытам мастака слова пра ваенную рэчаіснасць, перадае пісьменніцкі светапогляд. Асоба аўтара супадае з галоўным героем, чытач выступае іх адзінадумцам. Вядзе да выяўлення філасофска-інтэлектуальнай скіраванасці рамана выкарыстанне на сэнсаўтваральным узроўні «Я»-апавядальнай стратэгіі, паказ не толькі франтавай рэчаіснасці, але і тылавога побыту ў кантэксце жыццёвых абставін. Асоба аўтара раскрываецца праз галоўнага героя, а чытач фарміруе да іх свае адносіны. Быкаўскія і пташнікаўскія героі выступаюць выразнікамі пісьменніцкіх філасофскіх канцэпцый пра жыццё ў ваенны час, ад чытача патрабуецца спасціжэнне іх няпростага маральна-этычнага зместу. Мадэль рамана з трансфармаванай эпічнай асновай, спалучэннем паглыбленага псіхалагізму і мастацкай тыпізацыі заяўляе адметныя жанравыя ўласцівасці.

Мастацкае адлюстраванне шырокага праблемнага дыяпазону, значных часавых каардынат, гістарычна-сацыяльных стасункаў абумоўлівае стварэнне раманняй серыі з эпічнай канцэпцыяй паказу рэчаіснасці. Цыклізацыя рамана выяўляе адметныя эстэтычныя характарыстыкі: устаноўка на эпічнасць па-

мастацку рэалізуецца праз увасабленне гісторыі адной сям'і ў кантэксце вялікіх грамадска-сацыяльных зрухаў, актыўны зварот да розных формаў суб'ектыўнай інтэрпрэтацыі. Выбраныя героі выступаюць скразнымі для раманнай серыі і з'яўляюцца выразнікамі аўтарскай ідэйнай канцэпцыі, пры гэтым не падмацоўваюцца пісьменніцкім аўтарытэтам і не атасамліваюцца з асобай мастака слова. Іх характары пазбаўлены яскравай дынамікі, найбольш статычныя, створаны з выкарыстаннем прыёмаў тыпізацыі. На працягу раманнай серыі ідэйна-мастацкая роля выбранага героя можа змяняцца, раманная сітуацыя – удакладняцца з улікам часу напісання канкрэтнага твора. Цыклізацыя рамана адкрывае значныя мажлівасці для выяўлення інтэлектуальна-філасофскага зместу, заяўляе творчую апрабацыю прыёмаў сімволіка-алегарычнага пісьма, плённае выкарыстанне этнаграфічнага матэрыялу.

Паказальным эстэтычным напрамкам развіцця поліпраблемнага рамана выступае асэнсаванне прыродазнаўчай тэматыкі ў складаным аксіялагічным кантэксце. Увасабленне «двухпалярнай» вобразнай сістэмы прадвызначае паказ героя, выразніка аўтарскай ідэйнай канцэпцыі, які імпліцытна падтрымліваецца аўтарскай сімпатыяй, і яго апанента, паміж якімі трэба зрабіць свой выбар чытачу. На сэнсаўтваральным узроўні выкарыстоўваецца мастацкая іншасказальнасць, аўтарская міфа-паэтыка і сімволіка, што абумоўлівае інтэлектуальнае прадстаўленне экалагічнай філасофіі, угрунтаванай на лепшых традыцыях культурнай спадчыны беларусаў. Асоба прадстаўляецца арганічнай часткай прыроднага асяроддзя і, адначасова, неад'емнай ад роду і сям'і, яе маральнае аблічча шмат у чым прадвызначана духоўным вопытам мінулых пакаленняў. У паказе выбраных герояў тыпізацыя падпарадкавана індывідуалізацыі, што дазваляе каларытна ўвасобіць нацыянальны характар беларуса ў яго вызначальных рысах. Асэнсаванне прыродазнаўчай тэматыкі ў аксіялагічным кантэксце дазваляе пісьменнікам не толькі раскрыць актуальныя праблемы сваёй сучаснасці, выявіць сувязі з мінулым, але і рэалізаваць якасна важную прагнастычную функцыю, у цэлым, наватарскую для беларускай буйной прозы.

## РАЗДЗЕЛ 4 БЕЛАРУСКІ РАМАН 1986–2000-Х ГАДОЎ

### 4.1 ГЕНЕЗІС І ДЫНАМІКА «Я»-РАМАНА

Зварот пісьменнікаў да мастацкага даследавання асобы вырашальна ўплывае на эпічную канцэпцыю ўзнаўлення рэчаіснасці, прадвызначае працэс лірызацыі змястоўнай формы. Лірычны раман раскрывае асобу як цэнтр мастацкага свету, рэпрэзентуе як эстэтычную катэгорыю, што патрабуе адпаведных мастацкіх стратэгий. Творчая апрабацыя «Я»-апавядальнай стратэгіі на ўзроўні асобнага прыёму адбываецца ў некаторых узорах беларускага рамана 1966–1985-х гадоў. У наступны перыяд жанравай дынамікі «Я»-апавядальнай стратэгія замацоўваецца на канцэптуальным узроўні, прадвызначае зместавую і фармальную спецыфіку мастацкага твора. Генезіс наватарскага для беларускай літаратуры «Я»-рамана прасочваецца ўжо ў 80-х гадах ХХ стагоддзя.

Дыскусійным застаецца пытанне пра жанравую ацэнку твора Івана Навуменкі «Летуценнік» (1981–1983), які ўслед за аўтарскім вызначэннем даследуецца навукоўцамі як раман. Пісьменнік апісвае рэчаіснасць канца 40-х гадоў ХХ стагоддзя, у якой выразна адчуваецца подых нядаўна мінулага ваеннага часу. Мастацкі аповед вядзецца ад імя галоўнага героя, найчасцей ад трэцяй асобы. Пры гэтым выразна выяўляецца эстэтычная стратэгія «Я»-апавядальнай сітуацыі, дамінуе суб'ектыўная інтэрпрэтацыя рэчаіснасці, актыўна выкарыстоўваецца прыём мастацкага псіхалагізму. У цэнтры ўвагі – духоўны свет асобы, якая паказваецца не столькі ў грамадскіх абставінах, колькі ў адметных побытавых сітуацыях. Думаецца, аўтарскае наватарства заключаецца ў мастацкім даследаванні сямейнага і прыватнага жыцця, якое доўгі час заставалася малаасветленай тэмай у беларускай літаратуры, засланылася, як безапеляцыйна сцвярджала крытыка, больш значным грамадскім складнікам.

Галоўны герой Сяргей Касцюшка – былы франтавік, які працуе журналістам і марыць стаць навукоўцам на літаратуразнаўчай ніве. Аўтар акцэнтуюе ўвагу на тым, што паказвае рэчаіснасць вачыма інтэлігента, якога не будзе перабольшваннем назваць рамантыкам і летуценнікам, захопленым усім асаблівым, выключным: «Даўно ў Касцюшку праявілася схільнасць да летуценнасці. Пачынаючы з ранняга дзяцінства, выдумліваў ён дзівосныя карціны, становішчы, у якія нібыта трапляў, а потым, успамінаючы іх, не мог пэўна сказаць, што было ў сапраўднасці, а што толькі ў ягоных уяўленнях» [210, с. 21]. Тым не менш, як журналіст Касцюшка здольны цвяроза глядзець на свет, хоць у сваіх матэрыялах і паказвае рэчаіснасць прыхарошанай. Так, ухвальна піша пра перадавікоў сельскагаспадарчай вытворчасці, аднак замоўчвае пра тое, што рэдка на калгасным полі працуе адзінокі, маласільны трактар, а найчасцей за схуднелымі коньмі з цяжкасцю ідуць аратыя. У вёсках, дзе лютавалі карнікі, працуюць жанчыны: «Некалькі кабет упрэгшыся ў лямкі, зробленыя са скручаных хустак, сагнуўшыся нібы бурлакі на вядомай карціне, цягнуць плуг. За плугам, сутаргава трымаючыся за ручкі, цягнецца яшчэ адна жанчына» [210, с. 29]. Гэта выступае агульным фонам мастацкага дзеяння, аднак мала датычыць непасрэдна героя, які займаецца найперш інтэлектуальнай працай.

Сяргей захоплены навуковымі пошукамі, самастойна прыходзіць да нетыповага на той час пераканання, што літаратурны твор нельга разглядаць толькі

ў сацыяльным кантэксте. Літаратура – перш за ўсё паэтычнае бачанне свету, таму «важна не толькі тое, пра што расказвае пісьменнік, а і тое, як ён расказвае» [210, с. 130]. Іван Навуменка шмат увагі аддае апісанню побыту ў навуковым асяроддзі, паказвае жыццё маладых вучоных «знутры», чаму прысвечана асобная сюжэтная лінія. І хоць паводле тэкставых памераў гэта сюжэтная лінія значная, усё ж яе нельга назваць галоўнай, паколькі аўтарам не адлюстроўваецца канфліктнай сітуацыі. Няпростыя чалавечыя адносіны, з якіх вынікае значны для героя маральна-этычны канфлікт, увасоблены ў межах больш сціслай сюжэтной лініі, прысвечанай Сяргею і Маргарыце. Асэнсаванне ўзаемаадносін герояў вядзе чытача да пошуку адказу на філасофскае пытанне, якое асацыятыўна задаецца аўтарам: якім бачыць свет летуценнік? Безумоўна, у яго больш чуйнае ўспрыманне акаляючай рэчаіснасці, адпаведна, больш складанае духоўнае жыццё, больш высокія маральныя запатрабаванні. Аўтар разам з чытачом нібы вымярае ступень расчаравання і горычы, якія мусяць пераадолець галоўны герой. У выніку кантрастыўна ілюструецца адрознасць свету, створанага творчым уяўленнем, і не заўсёды прыгожай жыццёвай рэчаіснасці.

Сяргей Касцюшка, які паказаны не толькі чуйным, таленавітым чалавекам, але і асобай з высокім сумленнем, балюча перажывае разлад з жонкай, які завяршаецца разводам. Рэтраспектыўна прасочваецца хвалючая гісторыя кахання, прыгадваючы якую, герой прыходзіць да высновы, што ён закахаўся не ў сапраўдную дзяўчыну, а ў створаны ва ўласным уяўленні вобраз. Рэалістычная жорсткасць нечакана адкрываецца трохі наіўнаму летуценніку: Маргарыта ніколі яго не кахала, выйшла замуж, паколькі была цяжарнай, ужо замужняй сустракаецца з іншымі мужчынамі і не саромецца сваіх паводзін. Расчараванне балюча вярэдзіць Касцюшку: «Сяргею жудасна. Нервы нацяты, думкі блытаюцца, мітусяцца. Дзесяць гадоў ён знаёмы з Маргарытай. Тры гады разам жывуць. Думаў пра адну яе, калі быў у Куйбышаве, у ваенным вучылішчы, на фронце. <...> За ўсё гэта яна зрабіла яго апошнім чалавекам. Насмяялася» [210, с. 70]. Герой не жадае больш нічога ведаць пра Маргарыту і дзеля таго, каб хутчэй пазбыцца невыноснага болю, з галавой хаваецца ў навуковую працу.

Такім чынам, Сяргей Касцюшка перажывае асабістую трагедыю, якая і выступае прадметам мастацкага даследавання, разумеецца пісьменнікам у шырокім сацыяльным кантэксте: «Канфліктны стан, які перажывае летуценнік, ёсць сутыкненне не толькі з канкрэтнымі людзьмі, якія не разумеюць памкненняў героя або якіх цяжка зразумець яму. Гэта сутыкненне з аднастайным, руцінным, вязкім побытам, які так абмяжоўвае прастору для парыванняў, рэалізацыі душэўнай энергіі героя» [54, с. 709]. У цэнтры ўвагі – адлюстраванне ўзаемаадносін асобы з акаляючым асяроддзем, па сутнасці, не паказваецца тыповага для рамана мікраасяроддзя.

Раман «Камень з гары» Уладзіміра Дамашэвіча, які быў напісаны ў 1968–1969 гадах, але пабачыў свет толькі ў 1990 годзе, раскрывае жыццё творчай асобы ў творчым асяроддзі, адметнасць літаратурнага працэсу канца 50-х – пачатку 60-х гадоў ХХ стагоддзя. Скрэзным героем выступае рэдактар і пісьменнік Косця Драгун, «асоба неардынарная, ён належыць ужо да іншай генерацыі творчай інтэлігенцыі, людзей, якія прагнулі свабоды мыслення, свабоды творчай. Як прагнула таго і пакаленне самога пісьменніка» [180, с. 348], слухна зазначае В. І. Локун і называе героя рупарам аўтарскіх ідэй. Больш таго, Драгун многімі рысамі характару нагадвае самога аўтара: як узгадвае У. П. Саламаха, Уладзімір Дамашэвіч, мудры, спагадлівы, справядлівы, заступаўся за многіх аўтараў,

даводзіў, што друкаваць трэба [260]. У творы дамінуе «Я»-апавядальная стратэгія, раскрываецца суб'ектыўная інтэрпрэтацыя рэчаіснасці, што ў значнай меры прадвызначана складанай праблематыкай. Аўтар ці не ўпершыню ў беларускай раманістыцы звяртаецца да асэнсавання адплаты, пакарання за ганебныя ўчынкі, якое здзяйсняе менавіта творчая асоба, як вядома, чуйная не толькі да праў і несправядлівасці, але і да любых чалавечых узаемаадносін.

Уладзімір Дамашэвіч палемічна разважае пра грамадскае прызначэнне літаратуры, залежнасць пісьменніка ад грамадскіх умоў, узаемаабумоўленасць многіх фактараў жыццёвага і творчага лёсу. Невыпадкова Генрых Далідовіч наступным чынам тлумачыць доўгі шлях рамана да чытача: «Мабыць, упершыню ўжо не стрымана, а на ўсю моц у творы паказаныя тыя, хто, як Рымар, яшчэ ў 1930-я не толькі адкрыта шальмаваў лепшыя творы беларускай літаратуры і тайна крэмзаў даносы на іх аўтараў, што стала падставай для зняволення, беззаконнага суду над імі, прысуджэння да высылкі ці да жудасных распраў. Тыя рымары прыціхлі пасля выкрыцця культу асобы, лісліва зазіралі ў вочы ацалелым “падапечным” і працягвалі “мець харч нязводны”. Як і многія следчыя, пракуроры і суддзі, якія зусім не каляліся за сваё беззаконне, і ўлада іх не пераставала падвышаць па службе, узнагароджваць» [90, с. 249].

Пісьменнік імкнецца асэнсаваць грамадскую атмасферу праз пошукі і праблемы, з якімі сутыкаецца творчая інтэлігенцыя, як вядома, найбольш інтэлектуальна развітая частка грамадства. Праца над раманам завяршылася тады, калі скончылася так званая палітычная адліга і пісьменнікам зноў прад'яўляліся цвёрдыя ідэалагічныя патрабаванні. Думаецца, пад уплывам апошніх Уладзімір Дамашэвіч відавочна змясціў на перыферыю сюжэта развіццё канфліктнай лініі героя і антыгероя, чым істотна ўскладніў мастацкае дзеянне і хранатапічныя каардынаты.

З высокай маральнай мерай галоўны герой ставіцца да плёткаў, прыстасавальніцтва, падхалімства, якім, здаецца, зусім не месца ў творчым асяроддзі, але, на жаль, усё гэта з'яўляецца яго рэаліямі. Галоўны герой паслядоўна выказвае аўтарскую думку, што сапраўдны талент шчыры і сумленны, надзелены чалавечай высакароднасцю. Напрыклад, Драгун рэдагуе кнігу маладога празаіка Каралевіча, у якім відавочна ўгадваецца Уладзімір Караткевіч, паказвае яго партрэт пісьменніка і чалавека, што было значным наватарствам для часу напісання твора: «Каралевіч тады здаўся Драгуну развязным, з ненатуральна прыўзнятым настроем і жаданнем парывацца, паказаць сваю эрудыцыю, якою ён, праўда, карыстаўся вельмі трапна і дарэчы. Толькі пазней Драгун зразумеў, што Каралевіч тады быў менавіта такім, якім ён заўсёды бывае: гэта чалавек, які гаворыць усё, што думае, шчыры, як дзіця, і такі ж непасрэдны» [92, с. 87]. Як пісьменнік Каралевіч звяртаецца і да сэрца, і да розуму чытача, што адметна вылучае яго сярод іншых творцаў. Як рэдактар Драгун сімпатызуе і Базылевічу, пратапытам якога выступае Васіль Быкаў. Першая аповесць маладога аўтара друкуецца з цяжкасцю, рэдакцыйны працэс дазваляе прасачыць стаўленне розных супрацоўнікаў выдавецтва. Так, галоўны рэдактар Быліна пры знаёмстве трымаецца холадна, нават не падае рукі, а «праз некалькі год, калі Базылевіч стаў нечакана для многіх адным з лепшых празаікаў, той жа Быліна кланяўся яму і з кітайскай усмешкай паціскаў руку» [92, с. 74].

Пісьменнік паслядоўна асвятляе спецыфіку працы рэдактара, узаемаадносін у рэдакцыйным калектыве, а таксама побытавыя праблемы, з якімі так ці іначэй сутыкаецца творчая асоба. Так, неабходнасць мець уласную

кватэру істотна ўскладняе сямейныя адносіны галоўнага героя. Драгун з цяжкасцю знаходзіць параўменне з жонкай, пісьменнік шматаспектна асэнсоўвае сямейны разлад, у выніку якога галоўны герой сыходзіць з сям'і.

Нязначная аўтарская ўвага надаецца канфлікту героя і антыгероя, які не зусім матываваны псіхалагічна. Так, з першага знаёмства Драгун да Рымара адчувае толькі пагарду, але далей іх лінія ўзаемаадносін не развіваецца. Напрыканцы рамана чытач бачыць, што Драгун спланаваў забойства Рымара і здзейсніў гэта забойства. Застаюцца не раскрытымі тыя псіхалагічныя крокі, якія павінен прайсці чулы, добры, сумленны галоўны герой, перш чым рашыцца на такі ўчынак. Пісьменнік скіроўвае чытача да сімвалічнага прачытвання развязкі: герой, які справядліва карае зло, у нейкай меры ўвасабляе камень, што коціцца з гары, падпарадкоўваючыся найперш уласнай сіле. Гэта зніжае сэнсавое напаўненне вобраза, нават супярэчыць пераканаўча паказанай раней маральна-этычнай характарыстыцы. Такім чынам скразны вобраз-сімвал у рамане на ідэйна-мастацкім узроўні раскрывае найперш аўтарскае стаўленне да грамадскай сітуацыі, увасобленае ў іншасказальнай форме. Напрыканцы рамана пра Рымара зазначаецца, што ён паволі адплываў у Лету, але нічога болей не гаворыцца пра галоўнага героя, які здзейсніў забойства ў нумары гатэля, у чым адчуваецца некаторая незавершанасць мастацкага дзеяння.

Паказальна, што Уладзімір Дамашэвіч не прэтэндуе на вычарпальную ацэнку грамадскага і літаратурнага працэсу, а найперш дапаўняе і ўдакладняе агульнавядомы малюнак, імкнецца вызначыць яго спецыфічныя рысы, асабліва няпростыя для ўсведамлення, што для часу напісання твора было наватарствам. У часопісным скарочаным варыянце прадстаўлены раман Уладзіміра Дамашэвіча «Не праспі сваю долю» (1993), дзе асэнсоўваюцца асобныя падзеі складанага працэсу ўз'яднання Беларусі ў верасні 1939 года. Выяўляе адметнасць творчага мыслення аўтара выбар праблематыкі твора, якая «вылучаецца філасофскай і сацыяльнай значнасцю, заглыбленасцю ў гістарычную свядомасць, асаблівай засяроджанасцю на асобе чалавека, на даследаванні яго духоўнага свету» [180, с. 358]. Дамінантная «Я»-апаўядальная стратэгія дазваляе паглыблена раскрыць светапогляд галоўнага героя, прасачыць механізмы ўздзеяння на чалавечую свядомасць сацыяльных і маральных фактараў, убачыць складанасць асобнага развіцця пад час вядомых гістарычных змен.

Аўтар па-мастацку даследуе надзвычайныя ўмовы, у якіх апынуўся нічым не адметны вясковы юнак – Кастусь Пальцэвіч, зняволены польскімі ўладамі. З-за неспрыяльных сацыяльных умоў галоўны герой не паказаны як творца, але па складзе характару адпавядае гэтаму азначэнню. У турме ён не толькі з нецярпеннем чакае прыходу Чырвонай Арміі, але і паляпшае сваю адукацыю, займаючыся геаметрыяй, пашырае палітычны круггляд, вучыцца аналізаваць і разважаць. Уладзімір Дамашэвіч не паказвае барацьбіта, надзеленага выключнымі валявымі якасцямі, наадварот, Кастусь неаднаразова відавочна разгублены, чакае падтрымкі і спагады ад сваіх таварышаў, можа вагацца і памыляцца. Як бачым, у цэнтры ўвагі псіхалагічны партрэт шмат у чым тыповага персанажа, якім можа выступаць любы вясковы беларус таго часу. Невыпадкова лейтматывам твора з'яўляюцца словы Прафесара, духоўнага настаўніка Пальцэвіча, які заклікае хлопца не праспаць сваю долю. У рамане гэты заклік сэнсавы паглыбляецца і разумецца чытачом як доля для ўсіх беларусаў, якія апынуліся напярэдадні вялікіх гістарычных падзей і мусяць так ці іначэй клапаціцца пра свой лёс.



Кастусю, які чулівы ад прыроды, нялёгка ўзяць у рукі зброю, а самае значнае выпрабаванне – ужыць гэту зброю супраць чалавека, такога падобнага на самога: «Кастусь нібы сам атрымаў удар у грудзі – яму стала раптоўна лёгка, нібы яго пранізали навывёт і выпусцілі кроў: засталася толькі ўпасці... Паміраць, аказваецца, проста... Вось ён ужо мог бы тут ляжаць, рассечаны шабляй улана. Мог... Але – вось ляжыць яго праціўнік» [93, с. 64]. Аўтар паслядоўна прасочвае, што былым вязням, якія толькі што здабылі доўгачаканую свабоду, нялёгка арыентавацца ў агульнай грамадскай сітуацыі. Гэта пацвярджае і дынаміка мастацкага дзеяння, блізкая прыгодніцкаму сюжэту: пагроза смерці змяняецца для галоўнага героя нечаканым вызваленнем, надзея на хуткае вяртанне дадому змяняецца прызначэннем камандзірам заставы, у выніку ваеннай няўдачы Пальцэвіч зноў трапляе за кратамі, дзе зноў чакае смерці і зноў ад яе ўратаваны.

Пісьменнік раскрывае дапытлівасць і некаторую палітычную недасведчанасць свайго героя праз трапную мастацкую дэталі. Напрыклад, Кастусь пытаецца ў чырвонаармейца, які вызваляе яго з таварышамі, ці праўда, што Сталін аддаў пад суд лепшых сваіх маршалаў – Тухачэўскага, Блюхера, Ягоравы: «Камандзір, здавалася, адхіснуўся ад Кастуся, нібы яму стукнулі ў грудзі. Відаць, ён не чакаў такога пытання, і яно яму было непрыемнае, хоць сам Кастусь нічога асаблівага ў ім не знаходзіў» [94, с. 32]. Побач з галоўным героем адлюстраваны некаторыя персанажы, якія ўвасабляюць найперш адметныя сацыяльныя тыпы. Паказаны як аднаасобнік, настроены супраць калгасаў, швагер Васіль, з якім і адбываецца канфлікт: Кастусь не разумее, чаму не ісці ў калгас, калі там добра. Аўтарам не прасочваецца выніковага вырашэння канфліктнай сітуацыі, у выніку чаго раман можа ўспрымацца чытачом як незавершаны. Разам з тым пісьменнік імкнецца такім чынам абазначыць агульнавядомыя сацыяльныя каардынаты, якія рэпрэзентуюць паказальную характарыстыку часу. Як бачым, у раманых «Камень з гары» і «Не праспі сваю долю» паказаны галоўныя героі, якіх збліжае духоўная чуласць, грамадская неабыхавасць, іх унутраны свет адлюстроўвае перажыванні самога аўтара.

Іван Навуменка не адлюстроўвае істотных светапоглядных змен, працэсу духоўнай эвалюцыі, хоць галоўны герой паказаны нязменна заглыбленым у свае перажыванні. Раскрыты прыватны побыт, зроблена арыгінальная спроба асэнсавання асабістага жыцця, сцвярджаецца ідэя яго значнасці для чалавека, што адкрывае новыя праблемна-тэматычныя далягляды для мастацкіх пошукаў. Уладзімір Дамашэвіч рэпрэзентуе псіхалагічны партрэт на ідэйна-мастацкім узроўні, выкарыстоўвае для гэтага не толькі такія класічныя прыёмы, як унутраны маналог, але і прыўносіць істотныя карэктывы ў змястоўную форму рамана. «Я»-апавядальная стратэгія, суб'ектыўная інтэрпрэтацыя рэчаіснасці абумоўліваюць адметнае ўвасабленне грамадскай атмасферы часу, якая паказваецца ў тым ліку праз побытавую сферу, якую раманысты традыцыйна абыходзілі ўвагай. Павышаецца значнасць мастацкай дэталі, што дазваляе пісьменніку быць дакладным, асэнсоўваць не столькі выключную, колькі звычайную асобу, прызнаваць яе вартай паглыбленага раманага даследавання, звяртацца да малавывучанай творчай асобы, прыватныя праблемы якой найчасцей засланыліся грамадскімі інтарэсамі.

Творчыя прыклады са спадчыны Івана Навуменкі, Уладзіміра Дамашэвіча раскрываюць эстэтычную тэндэнцыю так званых лакальных пісьмаў у раманным жанры, якое кантрастуе з традыцыйна прызнаным шырокім ахопам акаляючага свету. У выніку раман паступова губляе сваю вызначальную колькасную

прыкмету – значны памер, адбываецца дынаміка змястоўнай формы. Дамінантная «Я»-апавадальная стратэгія абумоўлівае непрамае адлюстраванне рэчаіснасці, у сваю чаргу апасродкаваная інтэрпрэтацыя дазваляе пісьменніку сканцэнтравана на адлюстраванні асобы, выявіць яе вызначальныя духоўныя складнікі. Такім чынам асоба выступае прадметам філасофскага асэнсавання, невыпадкова абодва аўтары па-мастацку даследуюць творчых людзей у маладым узросце, праз іх светапогляд раскрываюць ў тым ліку грамадскія праблемы.

У літаратурным працэсе апошняга дзесяцігоддзя ХХ стагоддзя значнай выступае не толькі творчая персаналія аўтара, але і актуалізуецца роля чытача. Міларад Павіч, адзін з вядомых прадстаўнікоў сучаснай інтэрактыўнай літаратуры, сцвярджае, што сёння існуе не крызіс рамана як жанру, а крызіс чытання рамана, а таму імкнецца «змяніць спосаб чытання рамана за кошт павелічэння ролі і адказнасці чытача ў працэсе стварэння мастацкага палатна» [218, с. 36]. Як пісьменнік Міларад Павіч дае магчымасць свайму чытачу права вырашаць, якой будзе завязка і развязка рамана, вызначыць, адкуль пачынаецца і дзе заканчваецца чытанне, нават давярае чытачу лёсы галоўных герояў [218]. Такім чынам практык і тэарэтык нелінейнага мастацкага апавадання выкарыстоўвае індывідуальнае чытацкае ўспрыманне, паколькі кожны чытач адметна інтэрпрэтуе тэкст, што і забяспечвае варыянтнасць літаратурнаму твору. У беларускім прыгожым пісьменстве інтэрактыўная літаратура застаецца перспектыўнай творчай сферай, разам з тым некаторыя аўтары скіраваны на тое, каб актуалізаваць чытацкае ўспрыманне, імкнуцца ўключыць чытача ў працэс сутворчасці праз пошук сэнсавых варыянтаў. Наватарскі падыход ілюструюць, у прыватнасці, раманы «Не аднойчы забіты» Уладзіслава Рубанава і «Сцяна» Сакрата Яновіча, тыпалагічную блізкасць якіх выяўляе ўвага аўтараў да лёсу аднаго героя, глыбокі мастацкі псіхалагізм і філасофскае асэнсаванне праблемных з’яў сучаснай пісьменніку рэчаіснасці.

Раман «Не аднойчы забіты» Уладзіслава Рубанава вызначаецца складанай творчай гісторыяй, у прыватнасці, аўтар працаваў над ім як у 1976, так і ў 1986 годзе, скончыў працу ў 1991–1992 гадах, апублікаваны твор у 1994 годзе. Як шчыра прызнаецца пісьменнік ужо ў першым раздзеле, «мне даўно, яшчэ ў часы бязлітаснага панавання сацыялістычнага рэалізму, хацелася напісаць твор, у якім перапляліся б рэальнасць і фантазмагорыя, дакументалістыка і выдумкі, сны і ява, думкі лагічныя і містычныя, поўныя абсурду і парадоксаў. Словам, меркавалася зусім вольная форма выяўлення» [239, с. 5]. Думаецца, раман «Не аднойчы забіты» выступае выніковым творам, падагульняе адметнасць творчай манеры аўтара, у спадчыне якога багата прадстаўлены мініяцюры і апаваданні. Так, «у прозе У. Рубанава крытыка пакуль што вылучае яе сацыяльна-бытавы змест, хоць не меншай увагі заслугоўвае і своеасаблівая, някідкая на фоне адкрытай міфалагізацыі сімволіка і экспрэсія» [236, с. 250]. А. Ул. Рагуля слушна зазначае, што пісьменнік уздымае бытавыя малюнкi і дэталі на ўзровень вобразаў-сімвалаў, не спяшаецца фарсіраваць развіццё канфлікту, больш дбае пра яго «псіхалагічнае забеспячэнне» і дасягае поспеху, працуе ў рэчышчы аналітычных традыцый сур’ёзнай літаратуры [236]. Уладзіслаў Рубанаў надае значную мастацкую ўвагу і структурнай арганізацыі твора: раман падзелены на дзве часткі, кожная з якіх мае па шэсцьдзясят восем раздзелаў.

Мастацкі аповед вядзецца ад трэцяй асобы, якая, па-першае, выступае аб’ектам адлюстравання, па-другое, праз яе індывідуальнае ўспрыманне паказана акаляючая рэчаіснасць. Відавочна, што за асобай галоўнага героя хаваецца вобраз

самога аўтара, які прызнаецца чытачу: «Па кожнай сітуацыі я ствараў некалькі варыянтаў ейнага працягу і з гэтай прычыны перажываў не адзін, а шмат разоў і як бы прапускаў праз сябе не адно жыццё, але й тое, што ў мяне МАГЛО БЫЦЬ... [вылучана аўтарам. – Г. Н.]» [239, с. 5]. Заканамерна, што галоўным героем выступае творца, супрацоўнік часопіса і пісьменнік, які раскрываецца як у свеце фізічным, найбольш падуладным для ўспрымання, так і ў свеце сноў, які створаны думкамі і пачуццямі, а таксама ва ўяўным свеце душ, які названы аўтарам самай высокай ступенню дасканаласці. Галоўны герой з невыпадковым прозвішчам Чуйкевіч канфліктуе з рознымі антыгероямі, якія ўваходзяць у мікраасяроддзе твора, сваімі ўчынкамі раскрываюць спецыфіку грамадскай сітуацыі. Уладзіслаў Рубанаў увасабляе шэраг узаемазвязаных праблемных момантаў. Пры гэтым фізічны свет паказваецца праз сацыяльна-бытавыя аспекты. Шмат перажывае і пакутуе герой з-за абвінавачвання ў плагіяце, якое доўга разглядае пракуратура, хоць відавочнай з'яўляецца яго надуманасць. Акрамя таго, у Чуйкевіча скралі партманет, дзе былі не толькі грошы, але і хатні адрас. Праз нейкі час пачынаюцца пагрозлівыя званкі, патрабаванні грошай, што стварае сітуацыю небяспекі. Міліцыя малаздольная дапамагчы, і для героя гэта заканчваецца трагічна.

Нягледзячы на фармальны зварот да поведы ад трэцяй асобы, аўтар імкнецца паказаць не столькі рэальны свет, колькі малюнак, фарміруе ва ўяўленні «Я»-вобраза, у чым прасочваецца ўплыў эстэтычнай традыцыі мадэрнісцкага рамана. Мастак слова ўвасабляе духоўны свет героя, дзе адбываецца канфлікт найперш з самім сабой, паступова рэалістычнае саступае месца фантазмагарычнаму. Так, Кастусь Чуйкевіч жыве не столькі ў рэальным свеце, які, на думку яго жонкі, увогуле бачыць крыху перакошаным, колькі ў свеце сноў, з якіх сілкуецца яго творчасць. Галоўным антыгероем выступае жанчына Няміла, якая «магла зрабіць з чалавекам што хочаш, але толькі кепскае» [239, с. 7], і якая выбірае ахвярай той аб'ект, што дасягнуў значнага ўзроўню духоўнасці. У працэсе развіцця лагічных і містычных падзей выяўляецца, што аўтарка Субач, якая падала заяву ў пракуратуру, выконвала волю жанчыны Нямілы. Пакрыўджаны і знерваваны Чуйкевіч пазбаўлены мажлівасці пісаць, а творчасць выступае важкім складнікам яго духоўнага жыцця, такім чынам фізічнай смерці папярэдняе духоўнае ўміранне галоўнага героя.

Разам з тым Уладзіслаў Рубанаў паказвае Кастуся не замкнёным у сабе, а чуйным да ўспрымання навакольнага свету. У рамане неаднойчы акцэнтуюцца ўвага на тым, што духоўны свет творцы – гэта і абвостранае пачуццё справядлівасці, якой вызначаецца мера нармальных ўзаемастасункаў паміж людзьмі. Праз успрымання ўласнай праблемы галоўным героем раскрываецца грамадская сітуацыя: «Выклік у Пракуратуру, быццам удар перуна, аглушыў. Так савецкі чалавек рэагуе на цікавасць да яго багіні Феміды. Яго рэдка выклікаюць, каб абараніць, амаль заўсёды – каб абвінаваціць» [239, с. 13]. Следчы пракуратуры Пётр Пятровіч перакананы, што кожны чалавек – маральны злачынец і патрабуе псіхалагічнага пакарання гэтак жа, як і крымінальны забойца. Ён не збіраецца закрываць справу Кастуся Чуйкевіча, паколькі стараннасць у працы ацэніць шэф, «дый сам адказчык, адпакутаваўшы ні за што, па вартасці ацэніць ягоныя прафесійныя навыкі пасля пастановы. Так што ёсць сэнс расцягнуць асалоду» [239, с. 40]. Рэальная сітуацыя атрымлівае фантазмагарычнае вытлумачэнне, калі пісьменнік паказвае, што Пётр Пятровіч узнагароджаны дарагімі падарункамі ад жанчыны Нямілы.

Мастак слова праз успрымання рэчаіснасці галоўным героем прасочвае, як застойнае савецкае грамадства няпэўнымі крокамі рухаецца да абвешчанага партыяй перабудовы. Эпізодычна згадваецца пра вывад савецкіх войск

з Афганістана, грамадскую рэакцыю на гэту падзею. Паказваюцца і сацыяльныя ўмовы, акцэнтуюцца ўвага на тым, што пераважная большасць людзей не верыць, што ў іх жыцці нешта можа змяніцца да лепшага, і для гэтага ёсць гістарычна абумоўленыя прычыны. Напрыклад, бацька Кастуся, які быў спецпаясценцам, пасля Вялікай Айчыннай вайны другі раз абвінавачаны, ужо па ілжывым даносе сваяка, і асуджаны. Такого рода дзяржаўная палітыка спарадзіла страх у грамадстве, пазбаўляла яго мажлівасці нармальнага функцыянавання. Як лаканічна паведамляе аўтар пра свайго галоўнага героя, які яшчэ ў маленстве не разумеў, чаму павінен кагосьці баяцца, «скуль было ведаць яму, горкаму дзіцяці, што страх гэты перадаўся яму генетычна ў спадчыну ад бацькі. Той страх, які пры Сталіне называлі дысцыплінаю. І ад маці – страх голаду, жывёльны страх выжывання» [239, с. 36]. Письменнік сцвярджае, што ў чалавечай прыродзе закладзена патрабаванне праўды і справядлівасці, а без іх не ўратуе і «Малітва супроць злага», да якой у стане адчаю звяртаецца галоўны герой. Адносна супастаўлення яго асобы і асобы аўтара цікавым выступае сяброўскае сведчанне з успамінаў Уладзіміра Саламахі пра Уладзіслава Рубанава: «Ведаю, бачыў, адчуваў не раз, як балюча, з абурэннем, прыхаваным у сваёй душы, ён адносіўся да любой несправядлівасці, асабліва ў пісьменніцкім асяроддзі. Ён быў надзвычай выхаваны. Бацькамі-настаўнікамі. У яго была прыродная прага да справядлівасці. Для яго, які ішоў у літаратуру як мала хто з нас, як у самае светлае і вялікае, нават нейкая маленькая праява непрыстойнасці з боку літаўтарытэтаў – а такімі для яго былі ці не ўсе, каго ён чытаў, – здавалася, рушылі свет» [259, с. 54].

Такім чынам, кропкай адліку для творцы выступае гарманічны, справядлівы свет, які дазваляе паўнаватрасна раскрыць свой талент, і гэта першасная духоўная патрэба прэвалюе над усімі іншымі. Узмацняе філасофскае гучанне рамана прыём увядзення Я-псіхографа, які выступае Голасам, што прамаўляе важкія тэзісы. Над гэтымі тэзісамі пакутліва разважае не толькі Кастусь Чуйкевіч, але і чытач, які атрымлівае мажлівасць суаднесці ўласныя высновы з меркаваннямі галоўнага героя, апошні, нягледзячы на ўсе выпрабаванні, не губляе своеасаблівай прыцягальнасці. Безумоўна, пісьменнік патрабуе ад чытача ўдумлівасці, калі палемічна заяўляе: «Не раб – не чалавек» [239, с. 25], «Літаратура – гэта барацьба аднаго з усім светам» [239, с. 43], «Калі ўсё на твары, мала што ў душы» [239, с. 154], «Ты – гэта крэпасць, напоўненая ворагамі» [239, с. 250], і ў некаторых іншых трапных выслоўях.

І Уладзіслаў Рубанаў, і Сакрат Яновіч паказваюць гарадскую рэчаіснасць на працягу пэўнага адрэзка часу з жыцця свайго героя, выхадца з вёскі, куды той можа ненадоўга вяртацца, што збліжае раманы паводле хранатапічных характарыстак. У рамане «Сцяна» (1977–1993) Сцяпан Сумленевіч, які мае паказальнае гаворачае прозвішча, змагаецца з чалавечай хцівасцю, што ператварылася ўжо ў норму паводзін. У такім грамадстве, даводзіць аўтар, «незвычайна лёгка быць добрым чалавекам» [307, с. 25], для гэтага трэба пагаджацца з агульнапрынятымі ўчынкамі, самому не адрознівацца ад іншых. Як і Уладзіслаў Рубанаў, Сакрат Яновіч паказвае героя, які прыкметна вылучаецца, які насуперак усім імкнецца давесці сваю думку. Чытачу прапануецца ацаніць праўду галоўнага героя і няпісаныя грамадскія законы, пашукаць альтэрнатыўныя варыянты вырашэння ў тым ліку і маральна-этычных праблем. Майстра слова раскрывае раманную сітуацыю, у якой галоўны герой супрацьпастаўлены як свайму мікраасяроддзю, так і шырокаму грамадскаму асяроддзю, паказвае

абвостраны канфлікт, які мае трагічны вынік. Абодва аўтары выкарыстоўваюць навелістычны прынцып структурнай арганізацыі тэксту.

Сцяпан Сумленевіч увасоблены не толькі як аб'ект адлюстравання, але і суб'ект індывідуальнага ўспрымання рэчаіснасці, які выконвае значныя мастацкія функцыі. Ён выступае выразнікам аўтарскай пазіцыі, адзіным персанажам у рамане, які з'яўляецца носьбітам аўтарскай сімпатыі. У выніку апавед ад трэцяй асобы выкарыстоўваецца пераважна на фармальным узроўні, адметнасць псіхалагічнага раскрыцця героя адпавядае спецыфіцы паказу «Я»-вобраза: «Ён адчуваў сябе неспакойна. Першы раз ахапіла яго так моцнае пачуццё неспакою, якою – баяўся таго – было блізкае страху. Не знаходзіў ён выразных прычынаў, якія тлумачылі-б гэтакі стан духу. Вышукоўваў адну прычыну, галоўную» [307, с. 3]. Асацыятыўна мажліва здагадацца, што неспакой героя абумоўлены няпростымі адносінамі з жонкай і сямейнікамі, яшчэ больш няпростымі адносінамі ў працоўным калектыве, якія цесна пераплятаюцца ў працэсе раскрыцця мастацкага дзеяння.

Сакрат Яновіч асэнсоўвае на філасофскім узроўні побытавую сітуацыю, якую паказвае як шмат у чым тыповую. У кааператыве, дзе працуе Сумленевіч, у яго не складваюцца адносіны са старшынёй, хоць той, па словах цесця, свой чалавек. Сцяпан не жадае быць уцягнутым у сумніўныя справы, нават спрабуе ветлівымі і прязнымі адносінамі аб'яднаць вакол сябе людзей, каб пазбавіць свайго начальніка пасады. Сумленевіч нязгодны з махлярскімі метадамі працы, аднак усе яго пратэсты ўспрымаюцца як дзівацтвы. Гэта штурхае галоўнага героя на крайні ўчынак – падпаліць старшынёўскую машыну, каб на суддзе прызнацца ў прычыне і хоць такім чынам прыцягнуць грамадскую ўвагу. Выкрывальны намер не здзейсніўся, больш таго, сапсаваў сямейныя адносіны: Сцяпан прыйшоў у сям'ю прымаком і жончын бацька патрабуе, каб зяць зарабляў болей грошаў, а гэта мажліва зрабіць найперш несумленным шляхам. Як паказвае развіццё падзей, цесць успрымае Сумленевіча не столькі як асобу, колькі як сваю ўласнасць.

Дзеля таго, каб выявіць абсурднасць грамадскай сітуацыі, якая трывала замацавалася ў жыцці, пісьменнік звяртаецца да прыёму фантазмагорыі. Так, галоўны герой стварае ў сваім уяўленні адзін са сходаў кіраўніцтва кааператыву, дзе выступаюць ў якасці выключэння гавораць праўду. Напрыклад, «будуем-жа асабнякі рукамі іх-жа будучых уласнікаў, дабіваючыся мільённых прыбыткаў, звычайна, за нішто, во! Распусьцілі мы будаўніча-рамонтныя брыгады зь інжынерамі, якіх, дзякаваць Богу, чорт на хвасце панёс... Прызнаем лёзунг: "Будуйцеся, людцы, самі!" Канец жартам. Даволі цярпелі мы ад розных патрабаванняў...» [307, с. 73]. Рэальнае і фантастычнае ў фінале рамана спалучаюцца ў адно цэлае. Зацятая барацьба супраць службовых злоўжыванняў прыводзіць да таго, што ў сне Сцяпан Сумленевіч сустракаецца з чортам, які інтэрпрэтуе ранейшыя невялікія правіннасці як значныя і наўмысныя, імкнецца даказаць, што ў героя ніколі не было сумлення. Аднак самым жахлівым выступае прадбачанне Люцыпара, які сцвярджае, што Сцяпан «уяўляў-бы сабою значную каштоўнасць у якасці ілюстратыўнага матэрыялу, калі-б затрымаўся ў сваім развіцці. Аднак-жа, э, слабая надзея на тое: Сумленевіч вырасьце на небагога кар'ерыста, нічога асаблівага» [307, с. 147]. Пры гэтым аўтарам асацыятыўна выяўляецца падабенства Люцыпара і старшыні, а чэрці, якія аддана слугуюць першаму з іх, нагадваюць супрацоўнікаў кааператыву.

У выніку чытач атрымлівае мажлівасць выбраць версію для трактоўкі далейшага лёсу героя: пагадзіцца, што ў карыслівым грамадстве сумленны чалавек мусіць прыняць яго правілы, бо іначай нельга, або пайсці ў след

за аўтарскай версіяй. Сакрат Яновіч прасочвае, як герой трапляе ў турму, дзе не траціць сваіх ранейшых маральна-этычных прынцыпаў, за ўзорныя паводзіны ўмоўна выпушчаны. Выйшаўшы на волю, ён не вяртаецца да сям'і, а купляе маленькую хацінку на ўскаіне Беластоку, дзе «змайстраваў неабходную сабе мэблю й паліцы на кніжкі, на ўсю сыяну» [307, с. 154]. Як бачым, тая сцяна сумлення, якая раней аддзяляла яго ад астатняга грамадства, знаходзіць фізічнае ўвасабленне. У гэтым трагедыя не толькі аднаго чалавека, але і грамадства ў цэлым, якое страчвае сваю духоўнасць, хоць і не спыняе свайго развіцця па сацыяльна-эканамічных паказчыках.

Такім чынам, Уладзіслаў Рубанаў і Сакрат Яновіч на ідэйна-мастацкім узроўні выяўляюць суб'ектыўнае бачанне рэчаіснасці, што ўласціва «Я»-раману. У цэнтры ўвагі абодвух пісьменнікаў знаходзіцца галоўны герой, які выступае не толькі аб'ектам адлюстравання, але і назіральнікам, які ацэньвае грамадскія патрэбы і грамадскія заганы, з'яўляецца носьбітам аўтарскай сімпатыі, што збліжае асобу героя і асобу аўтара. Увасабленне малюнкаў рэчаіснасці, створаных ва ўяўленні «Я»-вобразаў, раскрывае пісьменніцкае разуменне чалавечых узаемаадносін: паколькі прадметам мастацкага асэнсавання выступае сучасная аўтару рэчаіснасць, існуе неабходнасць вызначэння маральна-этычных каардынат, якія б акрэслілі ўзаемадзеянне чалавека і грамадства. Устаноўка на суб'ектыўнасць дазваляе спалучыць інтэрпрэтацыю рэальнага жыцця і яго рэцэпцыю ў фантастычных вобразах, аб'яднаць праўдзівы паказ з вымыслам. Зварот да фантазмагорыі актуалізуе ролю чытача ва ўспрыманні тэксту, у пэўнай меры патрабуе сутворчасці з мастаком слова.

У беларускім рамане на мяжы стагоддзяў вядуцца актыўныя творчыя пошукі, скіраваныя ў тым ліку на выяўленне эстэтычных мажлівасцяў «Я»-апавядальнай стратэгіі. Прыгодніцкія элементы шырока выкарыстоўваюцца ў рамане «Рэвізія» (1987, 1992, 2003) Андрэя Федарэнкі, дзе прыём сну, паралельнага, часам кантрастыўнага, развіцця сюжэта, феномен «раздвойвання» асобы галоўнага героя, пераважна суб'ектыўнае пісьмо выяўляюць адметную эстэтычную спецыфіку «Я»-рамана. Праз светасузіранне галоўнага героя Алеся Трухана ў агульных рысах паказваецца грамадская атмасфера канца 80-х гадоў мінулага стагоддзя, супастаўляецца з 1920-м годам, дзе галоўнай дзеючай асобай выступае той жа герой з крыху змененым прозвішчам Трухановіч.

Даследчыкі неаднаразова звярталі ўвагу на аўтабіяграфічны характар твора, звязвалі творчую рэвізію, якую вядзе пісьменнік, найперш з дзейнасцю літаратурнага аб'яднання «Тутэйшыя». Л. В. Алейнік пераканальна фармулюе прычыну, якая абумовіла зварот мастака слова да рэвізіі як сэнсаўтваральнага прыёму: «Адсутнасць адэкватных ацэнак творчага плёну ў крытыцы, неразуменне або нежаданне разумець ні творчыя імпульсы, ні прынцыпы, якімі кіруецца мастак, ні яго жыццёвую пазіцыю» [11, с. 147–148]. Як слушна працягвае даследчыца, часовая слабасць літаратурнай крытыкі абумовіла актуалізацыю прозы пра мастака слова і яго ролю ў грамадстве, якая і ўзяла на сябе выкананне крытычна-ацэначных функцый. Нельга не пагадзіцца, што ў вобразе аднаго з герояў рамана, Анатоля Ведрыча, выразна бачыцца Анатоль Сыс, а таксама іншыя персанажы, якія ўвасабляюць калі не рэальныя фігуры, то вельмі характэрных, тыповых прадстаўнікоў свайго часу.

Раскрываючы адметнасць творчай манеры Андрэя Федарэнкі на прыкладзе яго апавесцяў, І. М. Шаладонаў невыпадкова бачыць цэнтральнай праблемай твораў пісьменніка выпрабаванне героя ці грамадства. Так, паводзіны герояў

атрымліваюць этычную ацэнку і з боку аўтара, і з боку чытача. Думаецца, і для рамана «Рэвізія» ў цэлым будзе слушным наступнае азначэнне пісьменніцкага стылю: «Аўтар як бы вырывае тую ці іншую падзею з прынцыпова адкрытага гістарычнага працэсу станаўлення свету, пераводзячы яе ў пачуццёва-духоўную прастору цыклічнага часу з яго псіхалагічна-рэфлексійнамі прыёмамі ўспаміну, падання і маральнага павучання» [287, с. 17].

Грамадская атмасфера аўтарскай сучаснасці перадаецца праз асобныя характарыстыкі літаратурнага працэсу, у прыватнасці, акцэнтуюцца ўвага на свабодзе творчага волевыяўлення. Канфлікт старэйшага і малодшага пісьменніцкіх пакаленняў вынікае з-за рознасці поглядаў на выбар мастацкай тэмы, неаднолькавага стаўлення да ўвасаблення нацыянальнага характару. Адзін з лідараў маладога пісьменніцкага руху, паэт Анатоль Ведрыч, папракае старэйшых калег за схільнасць пісаць «палотны, эпапеі, пенталёгіі», у аб'якавасці да любой творчасці, акрамя сваёй уласнай. Герой рашуча прэчыць імкненню кіраваць літаратурным працэсам, хоць яго крытыка адрасавана не столькі канкрэтным асобам, колькі тагачаснаму грамадскаму ладу. Заінтрыгаваны яркай, неардынарнай асобай Ведрыча, як і ўсёй няпростай літаратурнай атмасферай, студэнт Алесь Трухан, які вызначаецца творчымі здольнасцямі, а таксама мае шмат даволі сур'ёзных асабістых праблем. Гэты герой якасна вылучаецца сярод іншых перш за ўсё сваім непадабенствам. Раманная сітуацыя ў творы пабудавана такім чынам, што ўсе астатнія персанажы выразна адцяняюць нейкія адметныя рысы Алеся.

Літаратурным узорам для Трухана, пакуль што патэнцыйнага пісьменніка, выступае Ведрыч, які ў нейкай ступені прэтэндуе на ролю духоўнага аўтарытэта. Іранічны і насмешлівы ў сваіх штодзённых паводзінах, Ведрыч па-шчыраму сур'ёзны ў перакананні, што слова трэба любіць, ашчаджаць, не крыўдзіць, бо крыўды яно не даруе. Ён упэўнена сцвярджае, што «мову губіць зусім не народ, які нібыта не хоча на ёй размаўляць, нават не чыноўнікі, а гэтыя ўсіх масцей трубадуры з пісьменніцкімі кніжачкамі ў кішэнях, для якіх мастацтва хутчэй арыфметыка» [282, с. 302]. Невыпадкава менавіта Ведрычу Алесь дае чытаць рукапіс свайго праяічнага твора, хоць паўнаважнага літаратурнага настаўніцтва не атрымліваецца па незалежных ад герояў прычынах.

Паміж Алесем і Ведрычам адбываецца, як пазней разумее чытач, уяўны дыялог-абмеркаванне твора, гэта, па-сутнасці, самарэфлексія Трухана, які ўсведамляе вартасці і недахопы ўласнага мастацкага палатна пра сябе самога ў 1920-м годзе. Невыпадковым з'яўляецца тое, што гэты твор маладога аўтара няскончаны, і па збегу сацыяльных акалічнасцяў імкнецца ўплываць на яго далейшы сюжэтны ход, дарадзіць штосьці ў мастацкіх адносінах якраз не пісьменнік, а нехта Іван Паўлавіч, які і становіцца першым чытачом Алеся Трухана. Алесь як пісьменнік па-свойму непрадузяты, імкнецца быць верным уласнай задуме. Сюжэтным ходам свайго твора пра сябе ў мінулым ён рашуча абв'яргае чытацкія чаканні Івана Паўлавіча: «У мастацкім творы мне заўсёды цікава, што будзе далей. А ў вас, выбачайце, яшчэ да канца не дачытаўшы, ужо бачу, што скончыцца арыштам і хутчэй за ўсё расстрэлам галоўнага героя...» [282, с. 414–415]. Іван Паўлавіч абгрунтоўвае гэта проста тым, што нельга такога чалавека на свабодзе трымаць, чым выяўляе спецыфіку «ідэалагічнага» светаразумеання, носьбіты якога нямала заяўлялі свае правы на літаратуру ў розныя часы.

Іван Паўлавіч і Анатоль Ведрыч паказаны маральнымі апанентамі, канфлікт якіх развіваецца апасродкавана і заключаецца ў саборніцтве за ўплыў на лад мыслення найперш творчай асобы, а праз яе і грамадства. У гэтым супрацьстаянні

яркім прадстаўнікам пісьменніцтва зусім няпроста змагацца за поспех, што і паказвае пераканаўча Андрэй Федарэнка. Як слушна заўважае Л. В. Алейнік, «супярэчнасці, якія сышліся ў вобразе Анатоля Ведрыча – бунтарства, т.зв. актыўная грамадзянская пазіцыя, талент, імпульсіўнасць, спецыфічная “безадказнасць”, якую дэманструе эпізод з “дзіўным абрабаваннем”, – з’яўляюцца ні чым іншым, як перадумовамі чалавечага і мастакоўскага крызісу героя» [11, с. 146], што, думаецца, можна разумець і ў шырокім значэнні, як агульныя характарыстыкі шмат якіх пісьменнікаў з выбранага часу.

Іншасказальнасць, алузіі і рэмінісцэнцыі, цытацыя з вядомых твораў выяўляюцца на сэнсаўтваральным узроўні рамана і актыўна спараджаюць чытацкія асацыяцыі, што выступае яшчэ адным узроўнем інтэрпрэтацыі мастацкага палатна. Галоўны герой, прататыпам якога выступае сам аўтар, не проста дэманструе свае літаратурныя густы, у прыватнасці, асэнсавана чытае вядомы раман «Ідыёт», што з’яўляецца мастацкім узорам для многіх майстроў слова. Некаторымі паводзінамі і ў нейкай меры светапогляднай пазіцыяй Алесь Трухан асацыятыўна нагадвае героя Фёдара Дастаеўскага. Гэта ўражанне ўзмацняецца і відавочным кантрастам Трухана з Церашковым, якога не будзе перабольшваннем назваць эгаістам і прыстасаванцам, што знаходзіць мажлівасць найлепшым чынам пакарыстацца і жыццёвымі выгодамі, і, па вялікім рахунку, людзьмі.

«Паралельны» сюжэт, дзе праз сузіранне нашым сучаснікам апісваецца рэчаіснасць 1920 года, выступае не столькі фантазмагарычным прыёмам, колькі іншасказальным. Трухан, які вызначаецца добрай начытанасцю і шукае сваёй тэмы ў літаратуры, паглыблена асэнсоўвае вопыт шматлікіх аўтараў-папярэднікаў. Гэта, як даводзіць Андрэй Федарэнка, насамрэч складаны і пакутлівы псіхалагічны працэс, які можа закранаць і падсвядомы ўзровень праніклівай творчай асобы. Трухан-Трухановіч уяўляе сябе на месцы героя вясковай прозы, папулярнага ў беларускай літаратуры, умоўна мадэлюе сітуацыі, якія маглі з ім здарыцца пад уплывам грамадскіх фактараў часу.

Лёс Трухановіча не абмянае Першая сусветная вайна і грамадзянская вайна, пасля вяртання ў родную вёску яму не даюць спакою актыўныя прыхільнікі бальшавіцкага ладу, сярод якіх і родны брат Міканор, з невыпадковым імем мележаўскага героя. Папалечнік апошняга Яшка Калашонак і паходкаю, і паводзінамі апярэджвае «да болю знаёмы вобраз шолахаўскага марачка-“дваццаціпяцітысячніка”, толькі ў беларускай абгортцы» [282, с. 402]. Андрэй Федарэнка выяўляе свае прыярытэты ў літаратуры «метадам ад супрацьлеглага», у прыватнасці, праз вычарпальныя характарыстыкі апошняму герою-тыпу: «У аднолькавай вопратцы, з аднолькавай лексікай, з дурной сваёй энергіяй, з плакатнай бесталковай адвагаю, з нігілістычным наплявацельствам на ўсё і ўсіх, са сваёй разбуральнай, цёмнай жосткасцю...» [282, с. 403]. Мастакоўская мэта Трухана-Трухановіча ў цэлым традыцыйная для айчыннага прыгожага пісьменства: «Апісаць вёску сваю, літаральна кожную хату» [282, с. 389], аднак пры гэтым відавочна, што прыярытэт будзе аддадзены нацыянальна адметнаму індывідуальнаму характару.

Такім чынам, Андрэй Федарэнка прыходзіць да хрэстаматыйнай высновы, што літаратура павінна адлюстроўваць жыццёвую праўду. Трухановіч, які шчасліва пазбягае расстрэлу, не хоча болей жыць жыццём «выбранніка», адчувае духоўную патрэбу зрабіцца як усе. Афарыстычна ёміста пісьменнік фармулюе адметнае разуменне літаратуры як эгаізму, узятага ў рамку стылю. У гэтым выказванні пад эгаізмам маецца на ўвазе важкі прыярытэт у мастацкім свеце



чалавечай асобы. Раман раскрывае складаную творчую лабараторыю, дзе чытачу паказваецца, як ідзе працэс пошуку і выпявання тэмы яшчэ да пачатку напісання твора. «Я»-апавядальная стратэгія ў рамане «Рэвізія» рэпрэзентуецца на стылеўтваральным узроўні, выяўляе асацыятыўныя сувязі, іншасказальны змест. У выніку ствараюцца розныя варыянты інтэрпрэтацыі мастацкага палатна.

Аднагеройны раман Алеся Асіпенкі «Лабірынты страху» (1991) вызначаецца глыбокім псіхалагізмам як на ўзроўні партрэта галоўнага персанажа, так і аўтарскага асэнсавання калектыўных паводзін, грамадскіх узаемаадносін. Твор адрозніваецца складанай структурнай арганізацыяй, пры гэтым сюжэтная лінія пра мінулае больш значная ў ідэйна-мастацкіх адносінах, чым аповед пра сучаснасць героя. Як зазначае В. І. Локун, «наколькі першы пласт, у якім апавядаецца пра дзень сённяшні, напісаны публіцыстычна, месцамі плакатна-інфармацыйна, настолькі рэтраспектыўны пласт вылучаецца вобразнай пластыкай і тонкім лірызмам» [174, с. 288]. Думаецца, стылёвая спецыфіка не столькі выяўляе мастацкія недахопы, колькі ілюструе прынцып адзінства формы і зместу, адметны ў рамане гэтай жанравай разнавіднасці. Ацэньваючы творчы вопыт Алеся Асіпенкі як працяг традыцыі філасофскай прозы, даследчыца слушна звяртае ўвагу на тое, што пісьменнік паспрабаваў разгледзець «гістарычную з'яву сталінізму як пэўную філасофію – філасофію, якая спарадзіла яшчэ і чарнобыльскі генацыд» [174, с. 288]. Мастак слова канцэптуальна скіраваны на духоўнае даследаванне мінулага, пошук і вызначэнне тых чалавечых фактараў, якія і сфарміравалі нормы грамадскіх паводзін у пісьменніцкай сучаснасці. Аўтар асэнсоўвае складанае і актуальнае пытанне: чаму небяспека чарнобыльскай трагедыі хаваецца ад грамадства, калі аварыя ўжо адбылася. Вытлумачэнне злавачынных адносін кіруючых колаў знаходзіцца ў мінулым, якое ў значнай меры абумовіла маральна-этычнае аблічча сённяшняга. Такім чынам сучаснасць сама па сабе мала цікавая чытачу, яна выступае прычынай і кропкай адліку мастацкага звароту ў мінулае, што паслядоўна заяўляецца і на ўзроўні стылёвых сродкаў. На прыкладзе выбранага героя Алесь Асіпенка раскрывае ўласную версію грамадскага працэсу ў псіхалагічных, маральна-этычных, гістарычных каардынатах, што дазваляе вызначыць «Лабірынты страху» як інтэлектуальны раман.

У цэнтры мастацкага дзеяння нетыповыя асоба з гаворчым прозвішчам, што выяўляе нейкую ступень аўтарскай іроніі. Біблейскае імя Серафім акцэнтуюе ўвагу на таленавітасці героя, яго абранасці або патэнцыйнай гатоўнасці стаць носьбітам духоўнай ідэі, павесці за сабой іншых. Паказальна, што менавіта на прыкладзе такога персанажа, які вызначаецца чулівасцю, спагадлівасцю, шчырасцю, чым прыкметна адрозніваецца яшчэ ў маленстве, па-мастацку даследуецца феномен страху. Як прызнаецца Алесь Асіпенка ў адным з інтэрв'ю, яго цікавіць не столькі фізічны страх, а страх як псіхалагічны стан, вытокі якога – у падсвядомасці: «Я імкнуўся прааналізаваць страх як вынік разгубленасці і згубы нармальнага чалавечага супраціўлення, часам згубы свядомай, якая суправаджалася стратай маральных каштоўнасцей. Лабірынты такога страху неабсяжныя» [191, с. 8]. Пісьменнікам прасочваецца светапоглядная дынаміка Серафіма Недасейкі, яго развіццё і выхаванне ў розныя перыяды жыцця, за чым угадваецца не толькі аўтарскае «я», але і зборны вобраз пакалення, якое, калі на метафарычным узроўні разглядаць матывацыю прозвішча, штосьці не дасягла, не дазрабіла і г.д. Псіхалагічны феномен духоўна абяздоленага пакалення мае сур'ёзныя сацыяльныя прычыны, якія разглядаюцца пісьменнікам пачынаючы з сямейнага выхавання.

Як вядома, страх пачынаецца тады, калі з'яўляецца спрыяльная глеба. У рамане паслядоўна прасочваецца, што змяняецца роля сям'і, якой спрадвеку наканавана быць духоўным апірышчам у станаўленні асобы. Так, калі Серафіму спаўняецца чатыры гады, маці выходзіць другі раз замуж. Айчымам становіцца Марк Удоеў, першае ўспрыманне якога эмацыйна дакладнае, паколькі хлопчык па знешнасці прадчувае яго характар: «Чалавек быў нечым страшны: даўгатвары, круталобы, з чорнымі вусамі, гарбатым носам, *вельмі жорсткімі вачамі* [курсіў наш. – Г. Н.] і вялізным гарляком на худой шыі» [23, с. 57]. Напачатку маленькі герой крыўдуе, што айчым адбірае ў яго маці, яе ўвагу, і ў гэтай дзіцячай наіўнасці схаваны глыбокі сэнс. Сапраўды, Удоеў паступова адбірае ў Серафіма здольнасць давяраць, выяўляць спагаду, імкнецца зрабіць з пасынка сваё падабенства. Маленькі хлопчык яшчэ не ўмее адрозніваць дабро і зло, і ўся складанасць заключаецца ў тым, што Удоеў здольны ўвайсці ў давер, падабацца, напрыклад, за тое, што змагаецца з бандытамі. Письменнік раскрывае супрацьпастаўленне асацыятыўна, напрыклад, праз эпізадычныя згадкі пра роднага бацьку Серафіма. З асобных дыялогаў чытач даведваецца, што ён расстраляны, і што да гэтай справы мае непасрэднае дачыненне Удоеў. Трагічнасць сямейнага становішча письменнік давярае асэнсоўваць чытачу, які здаецца філасофскім пытаннем: ці мае забойца маральнае права выхоўваць сына сваёй ахвяры? Успаміны галоўнага героя выразна адлюстроўваюць, што айчым не шкадуе малога пасынка: выкарыстоўвае яго дзеля высочвання сховішча чыкуноўскай банды, не звяртаючы ўвагу на небяспеку.

У літаратурнай крытыцы паслядоўна зазначаецца, што Удоеў мэтаксіравана, хоць і малазаўважна, уплывае на хлопчыка, чым нявечыць яго духоўны свет. Думаецца, гэта ўздзеянне варта разглядаць на сэнсаўтваральным узроўні, ацэньваць ідэйнае наватарства письменніка. Марк Удоеў у рамане сімвалічна ўвасабляе бязлітаснасць, жорсткасць у імя ідэі, непрымірыма супрацьстаіць гуманістычнай канцэпцыі свету. Як вядома, галоўны жыццёвы прынцып гэтага персанажа: вялікая мэта апраўдвае любыя сродкі, а любыя сродкі ён гатовы ўжываць хутка і безаглядна. Не будзе перабольшваннем сказаць, што Удоеў выступае маральным антыподам маленькага Серафіма. Аўтар ненавязліва ілюструе няроўнасць герояў-антаганістаў, у выніку чаго раскрывае вытокі страху, яго псіхалагічныя прадумовы.

У Серафіма надзвычай трывалая павязь са спагадай, дабрынёй і чалавечнасцю. Гэта павязь атрымлівае духоўнае падмацаванне, калі хлопчыка забірае на выхаванне родны дзед. Малы трапляе ў заможную для тых часоў сялянскую сям'ю, якая прытрымліваецца спрадвечных нормаў паводзін. Духоўную надламанасць героя выразна раскрывае выпадак са смалянымі карчамі, якія падманам падгаварыў падпаліць дваюрадны брат Сцёпка. Серафім церпіць яго здзекі, але баіцца прызнацца дарослым. Калі ўрэшце адкрываецца праўда, і дзед з лёгкасцю прабачае гэты ўчынак, тады для героя пачынаецца новае жыццё, актыўнае пазнанне свету, творчасць, вучоба. Аднак сацыяльныя рэаліі не дазваляюць асобе сфарміравацца ў спрыяльных абставінах. Раскулачана дзедава сям'я, і герой робіцца беспрытульнікам, вымушаны красці, хавацца. Як прызнаецца самому сабе, усё больш люцее, адчувае гэту змену да горшага, але не можа нічога зрабіць. Трапляе ў рукі правахоўных органаў, дзе выпадкова сустракае Удоева, які вызваляе пасынка.

Здавалася б, праяўлены клопат павінен пайсці на карысць, абудзіць лепшыя памкненні ў спакутаванай душы. На самай справе хлопец апынуўся ў яшчэ горшым становішчы: зноў патрапіў пад негатыўны ўплыў, у выніку чаго канчаткова акажацца, так бы мовіць, па той бок барыкады ад спагады і чалавечнасці. Серафім

уступае ў камсамол, актыўна выконвае грамадскія даручэнні, але выяўляе сваю маральную аморфнасць. Напрыклад, хоць і з унутранай нязгодай, але ўдзельнічае ў пераадоленні так званага кулацкага сабатажу. Так, калгаснікі ў Бялынавіцкім сельсавеце позняй халоднай вясной не пачалі сяўбу ў запланаваны час, у выніку некалькіх чалавек арыштоўваюць. Паказальны момант, калі Серафім з Удоевым едуць у вёску Бабінічы: «Серафім усё гадаў: сказаць Марку ці змоўчаць, што ў гэтай вёсцы жыў ягоны дзед, што тут яго, мабыць, ведае кожны сабака – не забыўся за тры гады. Рашыў – памаўчу. Авось на яго забыліся» [23, с. 299]. Аднак вяскоўцы маюць трывалую памяць: адзін з іх гаворыць Серафіму, што ніколі б не падумаў, каб той павязе яго ў турму. Маральная трагедыя – у невінаватасці арыштаваных людзей, у тым, што сярод іх таксама дваюрадны брат Серафімавага дзеда, а вынесены канваірам прысуд гучыць як праклён: «Яны не людзі, калі і роднага бацьку могуць за панюх табакі прадаць» [23, с. 301–302]. Гэты ўспаміны выразна праектуюцца на сучаснасць, прадвызначаюць паводзіны ўжо сталага героя, між іншым, уганараванага званнямі і пашанай пісьменніка.

Такім чынам Алесь Асіпенка раскрывае праблему ў аксіялагічным кантэксце. Асоба, якая маўкліва прымала ўдзел у такой ганебнай справе, пазней становіцца творцам, а значыць, прэтэндуе на тое, каб сцвярджаць маральны прыклад, выхоўваць іншых. Ужо сталы Серафім Іванавіч перакананы, што маўчанне – золата, усведамляе сябе прадстаўніком «дужа напужанага» пакалення, пры гэтым бачыць сваю працу ў тым, каб павышаць аўтарытэт улады. Галоўны герой дбае пра пасаду, ужо маючы вядомасць, а значыць, нейкую незалежнасць. Важна, што матывацыя хаваецца не ў кар’ерысцкіх памкненнях: герой успрымае пасаду як гарант сваёй бяспекі, у выніку відавочна, што ім па-ранейшаму кіруе страх. Пісьменнік перадае пачуццё падсвядомай боязі, якая скіроўвае ўчынкі героя, праз супастаўленне Серафіма Іванавіча з яго дваюрадным братам Алегам Максімавым.

Высланы ў маленстве разам з сям’ёю, Алег страціў родных, памяць пра малую радзіму і адчуванне сваяцкіх сувязяў, у чым выяўляецца тыповая сацыяльная з’ява таго часу. Нягледзячы на «кулацкае» паходжанне, здолеў стаць аўтарытэтным вучоным, ён бачыць сваю мэту ў тым, каб займацца навукай, а не служыць уладзе. Гэты вобраз успрымаецца чытачом як лепшы, больш смелы варыянт Серафіма: нездарма апошні, чытаючы братавы нікому не вядомыя мастацкія творы, вымушаны прызнацца, што гэта напісана нібы ім самім, толькі лепш. Грамадскія ўмовы не дазвалялі надрукаваць напісанае, аднак Алег працягваў тварыць, не афішуючы свой аматарскі занятак, а значыць, не страціў здольнасці да маральнага супраціўлення.

Браты аказваюцца зусім побач з месцам чарнобыльскай трагедыі, становяцца яе непасрэднымі сузіральнікамі, яшчэ не ўсведамляючы ўсёй сур’ёзнасці сітуацыі. Алег праяўляе ініцыятыву да дзеяння, пад яго ўплывам імкнецца нешта зрабіць і Серафім, які, карыстаючыся сваім пісьменніцкім аўтарытэтам, спрабуе пагаварыць з вядомым Мікітам Леанідавічам. Гэта гістарычная асоба ў чалавечых адносінах вызначаецца «бессаромнай нахрапістасцю», не церпіць крытыкі, а таму зварот каштуе Серафіму пасады. Разгубленасць, няведанне, што рабіць, затоены страх нажыць непрыемнасці выяўляюць стан галоўнага героя і рэпрэзентуюць грамадскую сітуацыю ў цэлым, што і абумовіла найгоршыя наступствы трагедыі.

Калі Алесь Асіпенка выяўляе спалучанасць розных перыядаў, то Аркадзь Марціновіч рэпрэзентуе мінулае, па-мастацку даследуе грамадскую атмасферу падазронасці даваеннага і пасляваеннага часу ў маральна-этычных каардынатах.

У аднагеройным рамане «Цень крумкачовага крыла» (1991) паказаны тыповы прадстаўнік свайго пакалення, якое мае сялянскія карані, у трыццатыя гады набывала адукацыю, напоўніцу зведала ваеннае ліхалецце. Іван Яворскі добрасумленны, адданы савецкай уладзе чалавек, у пасляваенны час працуе журналістам. Пісьменнік адлюстроўвае першыя гады мірнага жыцця, калі ў сьвядомасці асобы яшчэ жыве свежае ўсведамленне доўгачаканай, здабытай вялікай крывёй перамогі, а таксама цвёрдае спадзяванне, што новае жыццё будзе лёгкім і бесклапотным. Яворскі, які зведаў фінскую вайну і Вялікую Айчынную вайну, быў неаднойчы паранены, страціў усю сваю сям'ю, перакананы, што самы вялікі жах – гэта жах смерці. Здаецца, што ў мірны час, калі не будзе неабходнасці рызыкаваць жыццём, каб выканаць свой абавязак, нішто не перашкодзіць яму самому, як і многім іншым, стаць шчаслівым. Гэтым простым чалавечым чаканням, аплочаным вялікімі пакутамі, не суджана збыцца, як па асабістых прычынах, так і незалежных ад героя, абумоўленых грамадскімі фактарамі.

Шчыры і чуйны па характары, таленавіты, чым падобны на асіпенкаўскага Серафіма, Яворскі шчымліва перажывае з-за таго, што вымушаны хаваць таямніцу. Ён не ўказвае ў анкетах, а таксама нікому не гаворыць, нават блізкім сябрам, што з'яўляецца сынам «ворага народа», гэта, як вядома, было сур'ёзнай плямай у біяграфіі. Галоўны герой, як і чытач, не сумняваецца ў невінаватасці бацькі, які сумленна выконваў даручэнні савецкай улады, хутчэй за ўсё, быў арыштаваны з-за даносу нядобразычліўца. Яворскі падсвядома імкнецца ўцячы ад сваёй бяды, не жадае перажываць несправядлівага ганьбавання – выключэння з камсамолу, у выніку вырашае маўчаць: «Чалавек з цягам часу звыкаецца з усім – з хваробай, з бядой, з нягодамі; звыкся і Яворскі са сваім страхам, толькі страх гэты залез глыбей у нутро яму, нібы схваўся там ад усіх і ад усяго» [193, с. 78–79]. Яворскі паступова аддаляецца ад свайго сябра – Віктара Раманіцкага, у якога асуджаны брат, пра што ўсім вядома. Галоўная прычына – боязь, што такое сяброўства можа кінучь цень на яго самога, прынесці непрыемнасці. Іван і Віктар сустракаюцца пасля вайны, яны ўдвух ацалелі тады, як многія іх таварышы загінулі. Яворскі ў хвіліну шчырасці адкрывае праўду – і траціць сябра, які палічыў такія паводзіны здрадлівымі.

Аркадзь Марціновіч імкнецца ўключыць чытача ў працэс самарэфлексіі галоўнага героя, прадмет якой даволі складаны, паколькі сам Яворскі адчувае сябе часткай існуючай сістэмы. Ужо маральна пасталеўшы, галоўны герой успамінае, што ў маленстве яму вялікую радасць падаравалі кнігі, якія бацька прыносіў пасля раскулачвання заможных гаспадароў. Зведаўшы цану крыві і пакутам, Яворскі задаецца пытаннем: ці меў ён права карыстацца тымі кнігамі. Пытанне тым больш справядлівае, паколькі сам герой у выніку адчувае сябе малакарысным грамадству. Хоць ён і працуе з захапленнем, аднак паказвае рэчаіснасць прыхарошанай, замоўчвае праблемы, гучна рэкламуе нязначныя поспехі, як таго і патрабуюць няпісаныя правілы. Газетная праца вымушае шмат падарожнічаць, што дазваляе раскрыць розныя лакальныя сітуацыі, пра якія нельга было расказаць чытачам, але яны ўспрымаюцца як тыповыя для свайго часу.

Напрыклад, узмоцненымі тэмпамі праводзіцца калектывізацыя ў заходніх раёнах Беларусі, што асвятляе ў тым ліку газета «Голас селяніна», дзе працуе Яворскі. На адзін са сходаў, дзе будуць запісваць у калгас, вяскоўцы не збіраюцца, а дакладней, хаваюцца ў лесе, што яскрава выяўляе як адносіны людзей да гэтай справы, так і ўсведамленне імі сваёй пасіўнай ролі. Яшчэ адзін рэспандэнт, франтавік, узнагароджаны ордэнам Славы, гаворыць журналісту Яворскаму не тое, што той хоча пачуць, а «нязручную» праўду: чаму ў немцаў не было так у сорак пятым, як у нас

у сорак першым. Так, немцы ў сорак першым наступалі, іграючы на губных гармоніках, а нашы ў сорак пятым шмат крыві пралілі, нягледзячы на тое, што ўжо было больш і танкаў, і самалётаў. Паказальным эпізодам, які выяўляе грамадскія настроі, выступае здарэнне ў газеце, што прыносіць шмат душэўных пакут галоўнаму герою: у прозвішчы Сталіна на першай старонцы выпадкова зроблена памылка. Яворскі маральна рыхтуецца да горшага: «Даводзілася чуць яму ад старых газетчыкаў, што ў трыццаць сёмым за падобную памылку давалі пяць ці дзесяць гадоў. Ды і цяпер не гладзяць па галоўцы за памылкі» [193, с. 437]. Цяпер жа, тлумачыць галоўны рэдактар, які сам вельмі баіцца, кожнаму забяспечана суровая вымова, калі толькі не дойдзе да Джанджгавы, бо тады кара можа быць якой заўгодна. Пад такім прозвішчам пададзены сумна вядомы Цанава, які на той час узначальваў дзяржбяспеку ў рэспубліцы.

Яворскі асабіста не кантактуе з Джанджгавам, яго злавесны вобраз складаецца ва ўяўленні галоўнага героя з аповедаў іншых людзей. Так, калі яго чорная машына імчыць па галоўным мінскім праспекце, ад яе збочваюць іншыя машыны. Письменнікам праводзіцца асацыятыўная паралель з крумкачом, які шукае сабе ахвяры. У ценю крумкачовага крыла, інакш кажучы, у вечным страху, прыходзіцца жыць усяму грамадству, у тым ліку Яворскаму, які навучыўся хаваць сваё пачуццё. Фінал рамана сімвалічна шматзначны: Яворскага збівае тая самая чорная машына, за чым угадваецца не столькі няшчасны выпадак, колькі сэнсавая заканамернасць. Затоены страх урэшце знішчае духоўны свет асобы, як сцвярджае аўтар сваёй філасофскай канцэпцыяй – забівае яе саму. Іншасказальны змест у рамане «Цень крумкачовага крыла» акцэнтуюцца на ідэйна-мастацкім узроўні.

Такім чынам, Алесь Асіпенка і Аркадзь Марціновіч па-мастацку ўвасабляюць індывідуальнае бачанне грамадскага ладу, выбіраюць прадметам асэнсавання рэаліі, якія на час напісання твораў патрабавалі чытацкай ацэнкі. Письменнікі звязваюць агульнавядомыя маральна-этычныя імператывы з псіхалагічнымі катэгорыямі, ствараюць патрэт асобы, паслядоўна рэканструюючы яе падсвядомасць, у псіхалагічным рэчышчы вытлумачваюць не толькі матывацыю ўчынкаў, але і вызначальныя грамадскія працэсы. Такі канцэптuallyны падыход раскрывае новую ступень узаемаадносін «чалавек і свет»: ва ўсёй складанасці ўзаемаўплываў, дзе кожны аспект мае сваё значэнне. Змястоўная форма беларускага рамана канца ХХ стагоддзя паказальна ілюструе эмпатычны вектар: мастацкая ўвага акцэнтуюцца на галоўным героі, за якім угадваецца асоба аўтара, і які пры гэтым не суадносіцца з пераважна становаўчымі якасцямі, а надзелены і паказальнымі заганамі. У выніку мастакі слова адлюстроўваюць праблему «знутры», далучаюць чытача да яе актыўнага палемічнага ўспрымання.

Раман «Заходнікі» (1989–1992) Генрыха Далідовіча раскрывае пасляваенны падзеі на прыкладзе заходнебеларускай рэчаіснасці. У цэнтры ўвагі аўтара не столькі працэс аднаўлення спаленай у Вялікую Айчынную вайну вёскі Янкавіны, што паказана як фон мастацкага дзеяння, колькі асэнсаванне грамадска-палітычнага ладу. А. У. Рагуля аргументавана вызначае жанравую разнавіднасць твора як гісторыка-палітычны раман, разглядае яго суб'ектную арганізацыю зыходзячы з прынцыпу кантрастыўнасці, супрацьпастаўляе Кураглядава і падобных яму сумленнай і працавітай сям'і Грыгарцэвічаў [234]. Думаецца, адметнасць твора заключаецца ў тым, што мастацкім цэнтрам выступае антыгерой – Апанас Кураглядаў, праз учынкi і меркаванні якога інтэрпрэтуюцца многія з'явы сацыяльнай рэчаіснасці. Адзначаючы некаторае падабенства з вядомым Самсонам Самасуем Андрэя Мрыя, варта адзначыць, што Генрых

Далідовіч не спыняецца на выкарыстанні іроніі і гратэску для паказу вобраза, а стварае паглыблены псіхалагічны партрэт, у якім ўзбуйняе і маральна-этычныя, і сацыяльныя заганы. Вобраз антыгероя абагульняецца да ўзроўню сацыяльнага тыпу – мясцовага кіраўніка савецкага часу.

Пра свайго галоўнага персанажа пісьменнік апавядае ад трэцяй асобы, аднак пры гэтым чытач даведваецца не столькі пра ўчынкі, колькі пра іх матывацыю, пачуцці і настрой Апанаса. У рамане дамінуе суб'ектыўны апавед, блізкі «Я»-апавядальнай эстэтычнай стратэгіі, дапоўнены сціслымі аўтарскімі заўвагамі. Напачатку пра Кураглядава зазначаецца, што ён прачынаўся звычайна позна і амаль заўсёды з цяжкім, змрочным настроем, выкліканым або ўчарашняй выпіўкай або проста тым, што знаходзіцца «на перавыхаванні» ў вёсцы. Духоўная патрэба Апанаса – кожны дзень накрываць, выліць сваю злосць на іншых, застрашыць нават і тых, хто слугуе і дагаджае яму. Напрыклад, гультаяватага возчыка Мішку, якога прымушае пісаць неспраўдныя даносы на невінаватых Грыгарцэвічаў. Адна з грамадскіх прычын, чаму малаадукаваны Мішка вымушана пагаджаецца, раскрываецца ў трапнай аўтарскай заўвазе: «Не дурны, сэрцам адчуў: не жартуюць з ім. Гэта раней, за панамі, нялёгка было чалавека арыштаваць і судзіць, <...> а цяпер прыедуць, схопяць, запратораць чорт ведае куды, і ніхто тут не пікне» [91, с. 33].

Значным эстэтычным наватарствам выступае тое, што ў мікраасяроддзе антыгероя ўваходзяць не толькі баязліўцы і падхалімы. Выкрывае заганаць існуючага грамадскага ладу эпізядычны персанаж – зямляк Апанаса Сяргееў, першы старшыня калгаса, які глыбока расчараваўся ў сваіх ранейшых перакананнях. Так, сход беднаты Сяргееў называе сходам няўдаліц, гультаёў і зайздроснікаў на чужое дабро, ушчувае Кураглядава за тое, што той не пашкадаваў раскулачыць роднага дзядзьку. Зямляк і аднавясковец, які добра ведаў сям'ю і самога Апанаса ў маленстве, лаканічна зазначае, што апошні ўхіляўся ад чорнай работы, «тачыў зубы на чужое дабро, лез на сходах язакачосіць» [91, с. 69]. Спачатку вяскоўцы пасміхаліся з маладога Кураглядава, а пасля сталі баяцца, таму што ўбачылі, што ён дзеля карысці сабе і бацьку роднага ўтопіць у лыжцы вады. Паказальна, што канструктыўная крытыка адбываецца за сяброўскай чаркай, а значыць, застаецца прыватным меркаваннем Сяргеева, які да таго ж у нейкай меры зайздросціць дабрабыту свайго земляка. Галоўны герой нават не прымушае сябе апраўдвацца, проста канстатуе, што ён лепш «улавіў дыялектыку жыцця».

Вобраз антыгероя паказаны пісьменнікам у развіцці, вынікам выступаюць учынкі, здзейсненыя Кураглядавым ужо ў сталым узросце. Прадстаўнік савецкай мясцовай улады, ён не грэбуе рабаваць крамы, абы гэта можна было спісаць на «лесавікоў». І хоць трапляе пад падазрэнне, аднак пазбягае пакарання: Генрых Далідовіч паслядоўна прасочвае, што савецкая сістэма не столькі шукае, колькі «прызначае» вінаватых. Пісьменнік дазваляе чытачу прасачыць эвалюцыю ад гратэска-шаржыраванага персанажа, якога цяжка ўспрымаць сур'эзна, да злавеснага чалавеканенавісніка, які гатовы знішчыць усіх адрозных ад яго, хто выпадкова аказаўся побач. Невыпадкова Сцяпан Грыгарцэвіч называе таго людоедам, а Кураглядаў у хвіліну шчырасці, калі няма патрэбы гаварыць лозунгамі, раскрывае першапрычыну сваіх дзеянняў: «Я нават з задавальненнем зводжу цябе з гэтага свету. Ты адразу тут мне не спадабаўся, стаў на маім шляху: бач, высокі, прыгожы, дужы, спрытны! Чалавек! Гаспадар! Асоба! Вясковы любімец!» [91, с. 210]. Апанас Кураглядаў выступае антыподам агучаных ім самім намінацый, што на ўзроўні тыпалагічнага абагульнення раскрывае сутнасць той сістэмы, якую герой прадстаўляе. Аўтар дастаткова наглядна ілюструе спецыфіку

чалавечых адносін унутры мясцовых кіруючых колаў, раскрывае стасункі паміж начальнікам і падначаленымі. У гэтай сістэме няма месца героям, духоўна блізкіх Францішку, Сцяпану, Марысі Грыгарцэвічам, сэнсава глыбокія персанажы якіх невыпадкова выведзены на перыферыю вобразнай сістэмы, чым ілюструецца адзінства зместу і формы. Цяжка не пагадзіцца з тым, што «як сімвалы нацыянальнай трагедыі ўспрымаюцца ў фінале “Заходнікаў” вобразы ахвяр злачыннага рэжыму – сейбіта на ніве жыцця Францішка Грыгарцэвіча і каваля дыхтоўнага быцця ў вясковай грамадзе Сцяпана» [234, с. 772].

Генрых Далідовіч на ўзроўні філасофскай канцэпцыі раскрывае нацыянальныя страты, асэнсоўваючы іх у пазачасавым кантэксте. Загублены не толькі жыцці лепшых і невінаватых, але і пад няспынным ціскам такіх кураглядавых не ў лепшы бок змяняецца грамадская свядомасць. Напрыклад, у Янкавінах разам з калгасным ладам фарміруюцца новыя нормы жыцця, прыходзіць новае пакаленне, якому не ўласціва бацькоўская працавітасць, думаецца, што і высокая сумленнасць. Кураглядаў, які напрыканцы жыцця імкнецца выдаць успаміны пра сваю дзейнасць, прэтэндуе на маральны дыктат, што пагражае вынішчыць дарэшты спрадвечныя традыцыі маралі і этыкі.

#### 4.2 «Я»-АПАВЯДАЛЬНАЯ СТРАТЭГІЯ Ў ШМАТГЕРОЙНЫМ РАМАНЕ, РАМАННАЙ СЕРЫІ

Сацыякультурныя фактары напрыканцы ХХ стагоддзя шмат у чым прадвызначаюць зварот да наватарства, эксперыментатарскі падыход мастакоў слова. Абнаўляецца жанрава-стылёвая палітра літаратуры, узмацняецца яе скіраванасць на паказ асобы, свядомасці чалавека. Значны ўплыў эстэтыкі гомацэнтрычнасці адчувае раман, у жанравай прыродзе якога закладзена адлюстраванне ўзаемаадносін асобы і грамадства. Абнаўленне жанру адбываецца праз акцэнтаванне інтэлектуальнага пачатку, павышаецца роля ўмоўнасці, асацыятыўнасці, аўтарскага падтэксту. У літаратурнай практыцы ўсё больш шырока выкарыстоўваюцца адметныя прыёмы постмадэрнісцкага пісьма.

Як слухна звяртае ўвагу М. А. Тычына, у беларускай літаратуры з сярэдзіны 80-х гадоў прыкметна пашыраецца адлюстраванне «эмацыянальнай сферы чалавека, якая раней зводзілася да спрошчаных пачуццяў любові-нянавісці і не ведала ніякіх адценняў» [278, с. 31]. У прыватнасці, літаратура ўжо бярэ на сябе смеласць адкрыта гаварыць пра імкненне асобы да свабоды самавыяўлення. Акрамя таго мастакі слова прад'яўляюць павышаныя патрабаванні да грамадскай актуальнасці ўласных твораў, змяняюць сваё стаўленне да чытача, роля якога істотна ўскладняецца. Чытач выступае не толькі патэнцыйным адрасатам, з якім аўтар спрабуе наладзіць кантакт, але і «тэарэтычным канструктам, элементам структуры твора, што вызначае праграму яго ўспрымання» [147, с. 284]. У выніку пашыраюцца творы з адкрытым фіналам, якія ўключаюць чытача ў творчае супрацоўніцтва. У рамане змяняецца спецыфіка рэпрэзентацыі галоўнага героя, асоба якога знаходзіцца ў цэнтры мастацкага дзеяння. У беларускім рамане вызначанага часу ўзмацняецца тэндэнцыя да ўвасаблення адметнага героя, у вобразе якога заяўлена шмат наватарскага, прадстаўлены і некаторыя рысы абсурднасці, увага аўтара скіравана на эмацыянальную сферу.

У рамане «Доказ ад процілеглага» (1983) Васіль Гігевіч на ідэйна-мастацкім узроўні выкарыстоўвае прыём правакацыі чытача, у выніку чаго скіроўвае да асэнсавання духоўнага свету сучасніка. Шматгеройны твор «у час яго з'яўлення

можно было аднесці да прозы эксперыментальнай» [16, с. 823]. Бессюжэтнае мастацкае дзеянне, якое нагадвае «плынь свядомасці», раскрываецца на працягу дваццаці чатырох гадзін. Супрацоўнікі лабараторыі «нешта робяць, пра штосьці гавораць, спрачаюцца, думаюць, у думках вяртаюцца ў мінулае. <...> Гэтая звычайнасць узятая як бы ў рамкі свету навукова-тэхнічнай рэвалюцыі» [16, с. 824]. Апошняя змяняе не толькі паводзіны, светапогляд асобы, але і надзвычайна ўплывае на духоўнасць усяго грамадства, як паказвае аўтар на тыповых прыкладах, не ў лепшы бок. Письменнік даследуе прычыны і наступствы нелагічнай сацыяльнай з'явы: у выніку навукова-тэхнічнага прагрэсу паляпшаюцца матэрыяльныя ўмовы жыцця, але ў той жа час духоўнае жыццё непапраўна збядняецца. Васіль Гігевіч выбірае для паказу некалькіх звычайных герояў, розных па ўзросту і сацыяльнаму статусу. На працягу аднаго працоўнага дня прасочваюцца іх паводзіны, духоўныя перажыванні, за якія чытачу прапануецца самому вынесці маральна-этычныя ацэнкі.

Каларытнай асобай выступае Раман Барысавіч Алмазаў, выдатны тэхнік, добры псіхалаг, галоўны жыццёвы прынцып якога – дабрабыт і спакой. Усе духоўныя высілкі героя скіраваны на тое, каб нічога не паўплывала на яго настрой, нічога не парушыла заведзенага ладу. Такім чынам Раман Барысавіч падобны на добра адрамантаваны тэхнічны прыбор, бездакорны ў рабоце, але духоўна мёртвы. Калі Раман Барысавіч шчаслівы сямейнік сталага ўзросту, то Эма Міхайлаўна – сярэдніх гадоў, адна гадуе сына. Яна з цяжкасцю знаходзіць паразуменне з падлеткам, крыўдуе, што жыццё не склалася так, як хацела, зайздросціць, лёгка паддаецца эмоцыям. Письменнікам створаны вобраз неглыбокай, трошкі легкадумнай асобы, якая, тым не менш, адчувае сябе адзінокай і няшчаснай. Думае пра тое, каб стварыць уласную сям'ю, яшчэ адзін супрацоўнік лабараторыі, малады чалавек Віталь. Апошні паказаны як заўзяты аматар кароткіх знаёмстваў, якія ні да чаго не абавязваюць. Хлопец, які імкнецца выкрасліць нават з уласных успамінаў вясковую частку сваёй біяграфіі, эгаістычны, ужо духоўна чэрствы, няздольны на спагаду, але шукае спагады сам, нават не усведамляючы апошняга.

У некалькі больш светлых фарбах паказаны сумленны працаўнік Макрыцкі, які, хоць і паводзіць сябе пасіўна, рэфлексуе наконт свайго духоўнага жыцця. Так, герой са здзіўленнем ловіць сябе на тым, што пра хакей думае не меней, чым пра нейтронныя бомбы і крылатыя ракеты, якія пагражаюць бясшэццы ў свеце. «Як дзіўна і незразумела было тое, што пасля добрай, мяккай, найчасцей народнай песні ён тут жа мог слухаць чарговы пашлаваты шлягер» [68, с. 26–27]. Менавіта Макрыцкаму, які чуйна ўспрымае акаляючы свет, аўтар давярае праходзіць выпрабаванне на спагаду да чалавека, хоць і не паказвае выніку, што скіроўвае разважаць і ацэньваць яго духоўны патэнцыял. Яшчэ адным тыповым прыкладам аўтарскага сучасніка выступае Разорчык, працавіты і чуйны да людзей. Шчыры, гатовы абараняць сваю жыццёвую пазіцыю, ён адчувае духоўную повязь з вясковым мінулым. Герой не ў апошнюю чаргу няшчасны з-за таго, што адзінокі ў сваіх меркаваннях, яго не ва ўсім разумеюць нават блізкія. У нейкай меры выконваючы ролю гнанага прарока, ён прадбачыць трагічны варыянт будучыні. Калі ў сучаснасці страта духоўнасці яшчэ для многіх невідавочная, то ў будучым гэты незваротны працэс дасягне свайго апагея. Жахлівае відовішча страты чалавекам чалавечага паказваецца ў рамане праз сэнсаўтваральны прыём фантазмагорыі.

Філасофскі тэзіс, які па-мастацку даказваецца метадам ад процілеглага, сфармуляваны лаканічна: «Гэта чалавеку душа за сябе помсціць. <...> Чалавек



жыве не толькі целам, а і духам. <...> Заганарыўся чалавек сваёю сілаю, наеўшыся ўдосталь, думаць пачаў, што яму ўсё дазволена» [68, с. 138]. Душа, як вынікае з філасофскай канцэпцыі пісьменніка, трымаецца на дабрыні, надзеі і спачуванні. З гэтымі адвечнымі аксіялагічнымі паняццямі кантрастуе іншасказальны вобраз электронна-вылічальнай машыны, у чым выяўляецца лірычны пачатак рамана.

У творы «Мелодыі забытых песень» (1988) Васіль Гігевіч працягвае асэнсаванне праблемы духоўнай пераемнасці, жыццёвага ўкладу гараджаніна і вяскоўца. Нельга не пагадзіцца з тым, што стыхія білінгвізму «расстаўляе аўтарскія акцэнтны» [295, с. 41], руская мова ў дыялогах выступае сродкам стварэння вобразаў. Пісьменнік разглядае жыццёвую гісторыю, на прыкладзе якой паказвае ўчынкі Івана Вескаўца (відавочна гаворчае прозвішча) і карэннай гараджанкі Элеаноры. Калі герой вызначаецца працавітасцю, шчырай зацікаўленасцю навучай, цяплым стаўленнем да побытавых цяжкасцяў, то капрызлівая гераіня жадае штодзённага свята, нязменнай увагі і захаплення. У розных па характарах, супрацьлеглых па светапоглядных пазіцыях герояў не атрымліваецца наладзіць сумеснае сямейнае жыццё. Пажаніўшыся пад уплывам юнацкіх пачуццяў, Іван і Элеанора праз нейкі час разыходзяцца. Гераіня ўспрымае гэту падзею проста, Іван – з цяжкімі пакутамі. Найцяжэй успрымае такую навіну Іванава маці, вясковая жанчына, якой выпаў нялёгкі лёс. Даведаўшыся пра сынаў развод, у яе ўзнікае прыкрае адчуванне, нібы гэта яна сама разводзіцца са сваім чалавекам, з якім пражыла ўсё жыццё. Такім чынам чытачу ненавязліва дэманструецца найвышэйшая мера маральнасці.

Аўтар паслядоўна прасочвае, што горад, які дае працу і адукацыю вясковым, уплывае на людзей не ў лепшы бок. Траціцца сувязь паміж бацькамі і дзецьмі, што ілюструецца праз узаемаадносіны Івана і яго дачкі Анжэлы. Сваркі бацькоў, выхаванне ў няпоўнай сям’і нявечаць духоўны свет дзіцяці: «Штосьці цьмянае і грознае насоўвалася і насоўвалася на іх сям’ю. Відаць, боль ад гэтага цьмянага і грознага, што днямі вісела ў кватэры, і быў самым важным ва ўспамінах пра той час <...> Анжэла адчувала душэўную раздвоенасць: трэба было ладзіць і з бацькам, і з маці, трэба было рабіць выгляд, што глухая і сляпая...» [70, с. 277–278]. Гэта пазней вырашальна ўплывае на паводзіны ўжо дарослага чалавека, які асацыяльным чынам будзе сваё жыццё.

Як бачым, у цэнтры ўвагі не столькі ўзаемаадносіны асобы і грамадства, колькі паказальная гісторыя сямейных стасункаў, у нечым тыповая для пісьменніцкай сучаснасці. Безумоўна, Васіль Гігевіч заяўляе свайго адметнага героя, якога і характарызуе літаратурная крытыка: «Тэхнар, які арыентуецца ў пытаннях анталогіі і любіць музыку, адзінокі, стомлены, адарваны ад вёскі (да горада так і не прырос), патэнцыяльная ахвяра» [295, с. 40]. Падпарадкоўваючы індывідуальнае тыповаму, пісьменнік не ўвасабляе раманага раскрыцця характару. З іншага боку, логіка сюжэтнага развіцця не патрабуе паўнаватарскага канфлікту.

Васіль Гігевіч увасабляе свайго героя і ў навукова-фантастычным рамане, які для беларускай літаратуры вызначанага перыяду выступае наватарскай эстэтычнай з’явай. Як зазначае пра фантастычную прозу пісьменніка Юры Станкевіч, «аповесці-папярэджанні “Карабель” і “Марсіянскае падарожжа” – безумоўна, лепшыя ў беларускай фантастыцы. І хаця некаторыя яго сюжэты другасныя (так, аповесць “Карабель” пабудавана падобна “Пасынкаў Сусвету” Роберта Хайнкайна, а тэму штучнага інтэлекту распрацоўвалі шматлікія фантасты свету, пачынаючы з Айзека Айзімава), тым не менш Васіль Гігевіч здолеў стварыць моцныя і арыгінальныя рэчы» [270, с. 46–47]. У савецкім

літаратуразнаўстве навукова-фантастычны раман вызначаўся як сінтэз жанравых рыс «сацыяльнай утопіі, рамана філасофскага, сатырычнага і псіхалагічнага» [40, с. 359], а таксама як свабодная мастацкая прагностыка. Для рамана гэтай жанравай разнавіднасці важная распрацоўка дынамічнага сюжэта, багатага падзеямі, вострымі сітуацыямі, асоба раскрываецца чытачу найперш «інтэлектуальна-творчым бокам» [262, с. 347], аддаецца перавага яркаму, індывідуальнаму характару.

Раман «Кентаўры» (1993) з'яўляецца творчым водгукам пісьменніка на трагічныя наступствы Чарнобыльскай катастрофы. Як слушна звяртае ўвагу С. А. Андраюк, непасрэднае знаёмства «з навуковымі данымі, з наступствамі неабачлівых навуковых эксперыментаў і практычных укараненняў не да канца правяраных і апрабаваных навуковых ідэй не маглі не паўплываць на агульныя адносіны да сучаснай навукі, на трывожнае бачанне будучыні чалавецтва і чалавека» [16, с. 833]. Навуковая фантастыка Васіля Гігевіча, працягвае даследчык, паказвае як неабмежаваныя навукова-тэхнічныя магчымасці сучаснага грамадства, так і спасціжэнне чалавека, працэс яго ўдасканалення. Нельга не пагадзіцца, што ў абодвух выпадках пісьменніка цікавіць найперш духоўны свет соцыуму і, варта дапоўніць, духоўны свет вучонага-эксперыментатара, які імкнецца перайначыць спрадвечную жыццёвую аснову, дзеля чаго робіць надзвычай смелыя крокі. Думаецца, у гэтым святле па-наватарску асэнсоўваюцца хрэстаматычныя праблемы выбару і адказнасці, пошуку чалавекам спрадвечных ісцін, якія вырашальна ўплываюць на ўсю светапоглядную сістэму.

У рамане «Кентаўры» цэнтральным прадметам аўтарскай увагі выступае найперш вобраз галоўнага героя-навукоўцы. Васіль Гігевіч выбірае форму аповеду ад імя каментатара – між іншым, таксама прадстаўніка навуковай прафесіі, якому блізкія да разумення памкненні і праблемы калегі і якому перададзена значная мера аўтарскага аўтарытэту. Каментатар вядзе прыватнае расследаванне жыцця і дзейнасці біяфізіка Федарчука, не толькі знаёміць з гэтым героем маладасведчанага чытача, але і для сябе адкрывае шмат новага. Дзеля большай ступені аб'ектыўнасці выкарыстаны эпістальны прыём «запісной кніжкі», дзе ўтрымлівацца не толькі спецыфічныя навуковыя запісы, але і разгорнутыя замалёўкі з маленства, юнацтва, сталасці, што дазваляе прасачыць станаўленне і развіццё асобы. Напачатку чытач бачыць вясковага хлопчыка, для якога драўляная школа была тым, чым для яго бацькоў і дзядоў – царква. Ацэньваючы мінулае з вышыні часу, Федарчук прызнаецца, што «быў прыстойным вучнем, вучыўся на пяцёркі і ганарыўся сваім пазнаннем. І, канечне ж, лічыў сябе больш разумным за сваіх малаграмадных бацькоў, якія нічагусенькі не кумекалі ў гэтых навуковых законах» [69, с. 51]. Не толькі сваёй асабістай праблемай, але і праблемай свайго пакалення галоўны герой лічыць тое, што сістэма адукацыі вылепіла з яго прагматыка-матэрыяліста з халоднай логікай.

У выніку прыходзіць час новай маралі, даказанай навуковымі законамі. Здавалася б, гэтыя законы павінны спрыяць як тэхнічнаму развіццю, так і духоўнаму ўдасканаленню грамадства. Аднак новая мараль, успрынятая ў форме лозунгаў «Хапай, як можаш, насалоду пры жыцці, бо пасля смерці нічога няма!», «Мы не можам чакаць літасці ад прыроды, узяць яе ў свае рукі – наша задача!», не мае нічога агульнага з духоўнай традыцыяй, штурхае на прагматычныя, карыслівыя ўчынкi. У рамане паўстае сімвалічна шматзначны вобраз маленькага хлопчыка, пра якога гаворыцца, што ён з пасляваеннай напайгалоднай вёскі, што ў яго пальцы запэцканы чарнілам, і што ён вельмі баіцца. Трагічна, што ўжо

ў такім узросце хлопчык баіцца ўласнай смерці, якая адбудзецца яшчэ надта няхутка, але ж адбудзецца, і гэты жах штурхае на пошукі, ён імкнецца зрабіць адкрыццё, каб паспець пераадолець гэту невырашальную праблему. Варта казаць пра іншасказальнае ўвасабленне дарослага пакалення, якім аказалася адпрэчанай вера ў духоўную несмяротнасць, у выніку чаго згубілася павязь з каранямі. З гэтага пакалення і выйшлі вынаходнікі-эксперыментатары, унутрана падрыхтаваныя змяняць і грамадства, і прыродны свет да непазнавальнасці.

У гэтым творы пісьменнік паказвае сябе яркім наватарам, увасабляе складаную прасторава-часавую арганізацыю, на сэнсаўтваральным узроўні выкарыстоўвае прыём правакацыі чытача. Напрыклад, каментатар зазначае, што стараецца як мага менш выказвацца наконт запісаў Федарчука, якія вызначаюцца суб'ектыўнасцю, паколькі зроблены яшчэ напачатку перабудовы. Чытач разумее з запіснай кніжкі галоўнага героя, што той не прымае многія ідэі гэтага грамадскага часу, з'яўляецца традыцыяналістам і нават кансерватарам у лепшым разуменні гэтага паняцця. Федарчука раздражняюць і злуюць мітынгі нефармалаў, парнаграфічныя з'явы свабоднага мастацтва, якое стала вынікам «плюралістычнага бачання свету», доўгія чэргі ў магазіны, дзе ўзнікаюць сваркі, бывае, што і бойкі. Галоўны герой паказаны разважлівым, удумлівым, засяроджаным на сваёй справе чалавекам, які разам з тым здольны чуйна ўспрымаць акаляючы свет. З такой асобай чытач пачынае суадносіць лепшыя маральна-этычныя якасці, ставіцца з даверам да яе ўчынкаў, з павагай – да навуковай дзейнасці. Узнікае спадзяванне, што і са смелым эксперыентам павінна быць усё як след.

Напачатку мала насцярожвае спецыфічная Федарчукова прагавітасць, якая праяўляецца не ў палітычных патрабаваннях, не ў спажывецкіх інтарэсах, а ў навуцы. Пасля зацвярджэння праекта ў Акадэміі навук герой адчувае сябе сапраўдным пераможцам, пры гэтым перажывае неўласцівыя для такога стану пачуцці: «Я адчуў, што бяссонныя ночы, пакутлівыя дні, праведзеныя за рабочым сталом, у ціхай чытальнай зале бібліятэкі, глухое раздражненне і незадаволенасць на сябе, на сваё бяссілле разабрацца ў ланцугах формул, у лагічна-асацыятыўных сувязях, што нябачнымі ніткамі пранізваюць і яднаюць як жывую, так і мёртвую матэрыю – гэтае бяссілле і незадаволенасць сабою паступова і непрыкметна пералівалася з маёй душы чортведама на каго, здаецца, ці не на горад, які здаваўся змрочным і бяссэнсным, прапітаным людскай чэрствасцю і эгаізмам» [69, с. 25]. Трывожнае прадчуванне, што герой не ведае меры, падрыхтоўвае ўспрыманне кульмінацыі рамана – непасрэдна рэалізацыі эксперымента.

Праз спасціжэнне духоўнага свету асобы пісьменнік раскрывае навукова-фантастычную інтэрпрэтацыю грамадскай рэчаіснасці, мадэлюе яе актуальныя праблемы ў створанай вымыслам рэальнасці. Паслядоўна паказвае развіццё апошняй як верагоднай для чалавечага грамадства, чым заяўляе арыгінальную філасофскую канцэпцыю. Дзеля ажыццяўлення праекта пабудаваны цэлы гарадок, дзе працуюць навукоўцы, якія паводзяць сябе, як і звычайныя людзі: сварацца з жонкамі, вырашаюць побытавыя праблемы і інш. Знакава, што эксперымент не мае ніякага поспеху, пакуль не ўмешваецца звышчалавечая прыродная сіла – маланка. Калі ж на Базе кентаўраў ажывае міф, Федарчук адчувае не радасць, а трывогу, паколькі тыя з'явы, якія ён назірае ў лабараторных умовах, у вялікім маштабе адбываюцца ў рэальным грамадстве. Развіццё кентаўраў паскорана паўтарае эвалюцыю чалавецтва, у прыватнасці, напачатку даследчыкі са шкадобай назіраюць, як кентаўры змагаюцца адзін з адным. Пазней здзіўляюцца, бо кентаўры, якія навучыліся будаваць самалёты, падлятаюць да

ілюмінатараў, за якімі знаходзяцца іх стваральнікі, і ўзіраюцца ў шкло. А яшчэ пазней, калі кентаўры спрабуюць прабіваць ілюмінатары, вымушаны прыняць рашэнне знішчыць сваіх створаных братоў па розуме.

Апошняе рашэнне маральна знішчае самога Федарчука, які задаецца пытаннямі, адрасаванымі чытачу: «Што творым мы на Зямлі сваёй тэхналагічнай дзейнасцю?» [69, с. 157] і «Ці не з'яўляемся мы самымі жажлівымі шкоднікамі на яе агромістым целе?..» [69, с. 157]. З мажлівых адказаў паўстаюць новыя пытанні, якія гучаць як папярэджанне ўсім навукоўцам, якія ўзялі на сябе ролю Бога. Рацыяналіст-Федарчук урэшце сумняваецца: «Няўжо і сапраўды маюцца межы пазнання, за якія чалавеку са спаганенай душою нельга заступаць?» [69, с. 160]. Перад заўчаснай смерцю вучоны разважае над пытаннямі, што ёсць чалавек і ягонае жыццё, што ёсць смерць, што ёсць вечнасць і бессмяроцце і прызнаецца, што ён так нічога і не ўведаў.

Структурна аповед пабудаваны такім чынам, што пісьмовыя запісы пра эксперымент і яго вынікі, заключныя філасофскія разважанні робяцца Федарчуком тады, калі ён ужо прызнаны псіхічна хворым. Як бачым, аўтар не настойвае на сваёй маральнай праваце, не навязвае сваёй думкі чытачу. Федарчук успрымаецца як адзін з многіх вучоных, дзіця свайго часу, які імкнуўся вырашыць праблемы павышанай значнасці, але вынікі яго дзейнасці прынеслі толькі шкоду. Каментатар, захоўваючы знешнюю аб'ектыўнасць, падае вычарпальныя звесткі, дастатковыя для вынясення маральна-этычнай ацэнкі, што ў нейкай ступені дае мажлівасць назваць твор аўктарыяльным раманам. У той жа час трагічны лёс галоўнага героя прымушае чытача задаваць пытанні пра ўплыў навуковага прагрэсу на развіццё грамадства, асэнсоўваць неадназначную ролю навукі, актывізуе ўдумлівы пошук прычын і наступстваў культурна-сацыяльных праблем.

Такім чынам, раманістыка Васіля Гігевіча выяўляе характэрную для прыгожага пісьменства гэтага часу эстэтычную тэндэнцыю. Раман перажывае актуальныя праблемныя пошукі, жанрава-стылёвую трансфармацыю (паказальным прыкладам выступае твор «Мелодыі забытых песень»), узбагачаецца новымі жанравымі разнавіднасцямі (навукова-фантастычны раман). Увага мастака слова скіравана на асобу галоўнага героя, увасабленне якой прадвызначае структурную арганізацыю і сюжэтнае развіццё. Традыцыйны для беларускай літаратуры зварот да вобраза вяскоўца, у прыватнасці, па светапогляду і выхаванню, адбываецца ў кантэксце сучасных аўтару рэалій, што абумоўлівае пераасэнсаванне вядомых маральна-этычных катэгорый. У рамане «Доказ ад процілеглага» не створана ніводнага індывідуальнага характару, аўтар рэпрэзентуе рэчаіснасць у вобразах-тыпах, пераважна адмоўных. У рамане «Кентаўры» паслядоўна прасочваецца маральнае самазнішчэнне галоўнага героя, які шчыра займаецца навуковай дзейнасцю, стваральнай па азначэнню, у чым і выяўляецца абсурднасць.

Калі Генрых Далідовіч адназначна расстаўляе акцэнтны ў паказе ахвяр і катаў, бязвінных і вінаватых, то Таіса Бондар шматгранна, на сімволіка-філасофскім узроўні асвятляе паняцце «ахвяра». Пісьменніца ў рамане «Ахвяры» (1994) асэнсоўвае праблему рэпрэсій, у тым ліку і ў пасляваенны час, як гістарычную і маральную з'яву, тыпалагічна блізка выкарыстоўвае прыём стылізацыі прыватнага дакумента як сведчання пра героя і эпоху. У цэнтры ўвагі – гісторыя сям'і Кондрусяў, якая прасочваецца ў некалькіх часавых зрэзах, што ўскладняе тэмпаральную арганізацыю твора. Апошні вызначаецца як рысамі традыцыйнай сямейнай хронікі, так і філасофскай, спавядальнай прозы. Паколькі мастацкае палатно прысвечана «актуальнай праблеме перабудовы грамадства

ў сярэдзіне 1980-х гадоў, пераацэнцы ранейшых, выпрацаваных у таталітарным грамадстве каштоўнасцей, нарошчвання патэнцыялу свабодалюбства, разнабектарнасці мыслення ва ўмовах абвешчанай партыяй і ўрадам дэмакратызацыі» [203, с. 700]. Таксама, варта дадаць, асэнсаванню чалавечых учынкаў, грамадска-сацыяльных працэсаў ва ўмовах адметнага гістарычнага часу і з пазіцыі агульнабыццёвай чалавечай маралі, з-за чаго, думаецца, твор можна вызначыць і як гісторыка-палітычны раман.

Раўназначная пісьменніцкая ўвага надаецца раскрыццю псіхалагічных партрэтаў братоў Івана і Рыгора Кондрусяў, сыноў Савелія, пракурора ў пасляваенныя гады, дзейнасць якога прыходзіць час асэнсоўваць яго сынам і ўнукам. У адлюстраванні братоў дамінуе прынып кантрастыўнасці, у «сферу прыцягнення» герояў уваходзяць некаторыя іншыя персанажы, якія раскрываюць мікраасяроддзе рамана, а таксама шматзначную аўтарскую сімволіку. Напрыклад, іх сястра Уладзя, жывое ўвасабленне хрысціянскай міласэрнасці, спадчынніца дабрны сваёй маці, і, як імпліцытна выказваецца меркаванне, вінаватая ў яе смерці сваім нараджэннем, што прадвызначае пакутніцтва гераіні. Прадстаўляюць ужо трэцяе пакаленне, на якое ўскладзена нямала спадзяванняў, а найперш духоўнага спасціжэння цяжкай спадчыны, сын Уладзі Вадзім і сын Івана Косця. У шматгеройным рамане шырока выкарыстоўваецца прыём рэтраспекцыі, успамінаў Івана пра сваё маленства, якому ў нейкай меры сімпатызуе пісьменніца, а таксама фантазмагарычны прыём уяўнага дыялогу з Савеліем яго сыноў і ўнука Вадзіма.

Іван Кондрусь паказаны як тыповы «маленькі чалавек»: ён шмат гадоў працуе настаўнікам гісторыі ў школе, якую выкладае згодна з агульнапрынятымі патрабаваннямі савецкага часу, гэта значыць, абмянае так званыя «белыя плямы». Пазбаўлены ўсялякіх амбіцый, жыве сённяшнім днём, не надта шчаслівы і ў сямейным жыцці, паколькі вымушаны мірыцца са здрадамі жонкі і непавагай сына. Здавалася б, такі герой далёкі ад усвядомленага асэнсавання мінулага, негатовы да яго пераацэнкі, як і да ўдзелу ў стварэнні абноўленага дэмакратычнага грамадства. Да пэўных духоўных зрухаў, якія паступова змяняюць светапогляд Івана, падштурхоўваюць вучні, па-юначы бескампрамісныя ў сваіх ацэнках, перад якімі герой адчувае сорам. Выяўляецца, што старэйшы з роду Кондрусяў мае трывалыя маральныя перакананні пра дабро і зло, міласэрнасць і жорсткасць, пры гэтым па-чалавечы мудра не спяшаецца з асуджэннем. Іван тонка адчувае людзей, чуйна рэагуе на праявы чалавечнасці і бесчалавечага, менавіта яго ўспаміны дапамагаюць чытачу творча рэканструяваць складаны псіхалагічны партрэт Савелія Кондруся, адначасова згубцы і ахвяры, у нечым тыповага чалавека свайго часу.

Іван, або Ваньчык, як называлі героя ў маленстве, памятае, што бацьку ніколі не любіў. Той быў партызанам у вайну, а хлопчык, які па збегу абставін нейкі час знаходзіўся ў лесе, выступае сведкам яго дзейнасці. Адно са здарэнняў успрымаецца малым як відавочная жорсткасць і несправядлівасць, увасабленнем якіх і выступае родны бацька. Савелій выносіць смяротны прысуд аднаму з партызанаў, Мікулу, з якім пасябраваў Ваньчык, а той выпадкова ўбачыў на свае вочы выкананне прысуду. Прычына, над якой разважаюць партызаны, ім самім бачыцца недастатковай, паколькі вінаватай з'яўляецца каханая Мікулы Ганна, якая звязалася з немцамі, а Мікула не жадаў яе пакінуць. Мікула застаецца ў памяці Ваньчыка, а ва ўсведамленні ўжо дарослага Івана вырастае да ўзроўню сімвала: «Быў такі Мікула. Адзін – як цэлы народ. Гожы. Дужы. Добры! Нікога не крыўдзіў» [39, с. 83]. Як і Генрых Далідовіч, Таіса Бондар паказвае знішчэнне

дабрыні і чалавечнасці, пры гэтым пісьменніца сцвярджае, што існуюць сур'ёзныя наступствы як для самога забойцы, так і для яго нашчадкаў, асэнсоўвае забойства невінаватага ў пазачасавым кантэксте.

Ужо ў сталым узросце да Івана трапляюць бацькавы запісы спавядальнага характару, зробленыя напрыканцы жыцця. З іх становіцца вядомым, што Савелій для свайго часу быў не самым жорсткім чалавекам, напрыклад, патрабаваў для сваіх ахвяр мінімальныя тэрміны пакарання, што выклікала падазронасць да яго самога, таксама не быў заўзятым службістам. Аднак гэта вытлумачэнне не дае адказу на складанае філасофскае пытанне, якое задае герой і сабе, і іншым: чаму адны клаліся касцямі, а другія ішлі па касцях? Думаецца, пошук адказу, да чаго аўтар заклікае і чытача, раскрывае філасофскую канцэпцыю рамана, персанажы якога глыбока сімвалічныя. Калі Іван выступае спадчыннікам станоўчых бацькавых якасцяў, імкнецца да стваральнага пачатку, то Рыгор – працяг яго жорсткасці і крывадушша, падобны да Апанаса Кураглядава кар'ерысцкімі памкненнямі, маральнай разбэшчанасцю.

Рыгор глыбока перакананы (і брату на працягу жыцця не ўдаецца на гэта паўплываць), што кожнаму ў грамадстве, як і грамадству ў цэлым, трэба строгая дысцыпліна, за парушэнне якой – пакаранне. Так, пад час шэсця да Курапатаў, у якім прымаюць удзел Іван і пляменнік Вадзім, Рыгор – маёр міліцыі, загадвае ўжываць як сродкі да правакацыі, так і ўсё мажлівае для запалохвання і разгону дэманстрантаў. На апошніх Рыгор злועца за тое, што спрабуюць за нешта змагацца, а значыць, болей не пагаджаюцца на ролю ахвяраў, на сваіх падначаленых – за тое, што зусім без ахвоты выконваюць загады. Таіса Бондар прасочвае дынаміку характару антыгероя, які можа быць вельмі жорсткім нават да сваіх родных. Вадзім, яшчэ школьнік, стонавіцца адным з ідэйных лідараў новага грамадскага руху, што Рыгор успрымае як пагрозу для сваёй кар'еры і знаходзіць выйсце: пераапанутыя ў рабаўнікоў міліцыянеры нявечаць хлопчыка. З-за гэтага няшчасця ўражлівая Уладзя, якая вельмі любіла сына, спачатку псіхічна захварэла, а пасля скончыла жыццё самагубствам. Адчуваючы сваю віну, Рыгор просіць накіраваць яго ў «гарачую кропку» і падкрэслівае ў рапарце, што ён гатовы выканаць любы загад. У гэтым самапрызнанні раскрываецца сутнасць героя, які заўжды гатовы выканаць любы загад і ў звычайным бяспечным грамадстве. Рыгор успрымаецца як перашкода для маладога пакалення, у тым ліку праваахоўнікаў, напрыклад, для лейтэнанта Сітніка, які бачыць неабходнасць дэмакратычных пераўтварэнняў і не баіцца складанасцяў на гэтым шляху.

Праблемныя моманты з сучаснасці герояў вытлумачваюцца праз пераемнасць спадчыны мінулага. Пісьменніца паслядоўна скарыстоўвае прыём уяўных дыялогаў прадстаўнікоў сям'і Кондрусяў з Савеліем, што выяўляе і псіхалагічныя рысы ўдзельнікаў размовы, і сацыяльныя характарыстыкі грамадства. Так, Вадзім у стане памежжа жыцця і смерці размаўляе з ніколі не бачаным раней дзедам, які гаворыць яму, што будучыні няма, што чалавек толькі бязвольная «казюрка ў гэтым свеце». Унутрана гатовы да барацьбы, Вадзім рашуча нязгодны з тым, што «і словы, і ўчынкі, і характары нашы лепіць час: спатрэбіцца – і па кроплі выцісне з любога чалавека дабрыню, злосць, нянавісць, само жыццё!» [39, с. 355]. Якасна іншая ўяўная размова адбываецца паміж Савеліем і Рыгорам, выбару якога – «ісці па трупах» у спрыяльны грамадскі час – дзівіцца нават бацька. Так, Савелій паслядоўна развівае думку, што «ўсё на людскіх касцях стаіць: і гарады, і розныя селішчы, і самыя храмы гасподнія. І вы – што б там зараз ні ўзводзілі! – без такога падмурку не абыдзецеся» [39, с. 303].

Зразумела, што сваёй воляй у такі падмурак ніхто не ляжа, а таму грамадству патрэбны і выканаўцы такога роду. Аднак жа самі выканаўцы шчодро заплочаць за тое, перакананы Савелій, які гаворыць сыну, што ў таго ўжо «такой платы не знойдзеца»: «Яна, душа, хоць раз у табе абз'ўнулася? Услухайся. Пуста ў табе. Даўно пуста» [39, с. 304]. Мабыць, гэта таму, выказвае далей меркаванне герой, што Рыгор нарадзіўся тады, калі ў самога Савелія душы ўжо не было.

Акрэсленая сімвалічная выснова выяўляе змест аўтарскай філасофскай канцэпцыі: каты і забойцы найперш нішчаць саміх сябе і сваіх нашчадкаў, у імя якой ідэі яны гэта не рабілі б. Пазачасавай каштоўнасцю выступае чалавечая душа, у аснове якой – хрысціянскія гуманістычныя прынцыпы, і першы з іх запаведнае «не забі». Таіса Бондар стварае шматгеройны раман, дзе мастацкі свет раскрываецца праз паслядоўную рэпрэзентацыю выбраных персанажаў, якая вядзецца паводле эстэтычнага прыкладу суб'ектыўна афарбаванай «Я»-апавядальнай стратэгіі. Перавага аддаецца не столькі дзеянню, колькі мастацкаму даследаванню духоўнага свету асобы, маральных і сацыяльных фактараў, якія аказваюць найбольшы ўплыў на яго фарміраванне.

Леанід Дайнека першым у беларускай прозе стварыў гістарычны раманы цыкл («Меч князя Вячкі», 1987; «След ваўкалака», 1988; «Жалезныя жалуды», 1993). Яго творам уласцівы разгалінаваныя сюжэтныя лініі, шматгеройнасць, падзейнасць, мастацкі псіхалагізм. Раманная серыя выяўляе спалучэнне дакументальнага матэрыялу з мастацкім вымыслам, значную аўтарскую ўвагу да асэнсавання канфесійных праблем на славянскіх землях. Як трапна зазначае А. Марціновіч пра асобныя творы з трылогіі, дзякуючы ўмелай пабудове сюжэта гэта яшчэ і захапляльнае чытанне [190]. Аднак раманы мастака слова мала назваць проста прыгодніцкімі: «Увядзенне прыгодніцкіх элементаў для Леаніда Дайнекі – не самамэта, а толькі мастакоўскі прыём, што неабходны для таго, каб заінтрыгаваць чытача, а значыць, трымаць яго ў пастаянным напружанні, каб ён, з нецярпеннем чакаючы развязкі, усё глыбей пранікаў у сутнасць тагачасных падзей, узаемаадносін пэўных персанажаў, а тым самым і спасцігаў саму гісторыю» [190, с. 9]. Нельга не пагадзіцца, што ў гэтым пісьменнік выступае творчым спадчыннікам Уладзіміра Караткевіча, які ў тым ліку праз мастацкую забаўляльнасць звяртаўся да асэнсавання складаных нацыянальных і агульнафіласофскіх праблем.

Аўтар заяўляе падзейны напрамак у інтэрпрэтацыі гісторыі, які ў цэлым рэпрэзентуе караткевічаўскую традыцыю рамантызацыі і паэтызацыі моцных духам герояў, мастацкага ўвасаблення найбольш складаных і неадназначных гістарычных перыядаў, шырокае выкарыстанне меладраматычных сюжэтаў, дэтэктыўных элементаў, фальклорна-міфалагічнай спадчыны [207]. Раманная трылогія Леаніда Дайнекі раскрывае партрэтную галерэю князёў, чыя дзейнасць з'яўляецца паказальнай не столькі ў вялікіх гістарычных здзяйсненнях, колькі ў станаўленні духоўнай самаідэнтыфікацыі беларусаў, што ў выбраны гістарычны перыяд праяўлялася праз смелую і адначасова самаахвярную барацьбу з ворагам.

Галоўны герой першага рамана – князь Вячка, мужны абаронца роднай зямлі, у раскрыцці яго вобраза задзейнічана «Я»-апавядальная стратэгія, што дазваляе чытачу стварыць у сваім уяўленні партрэт не толькі гістарычнай асобы, але і чалавека. Большасць герояў рамана «Меч князя Вячкі» – рэальныя асобы, пра якіх гаворыцца ў «Хроніцы Лівоніі», напісанай Генрыхам Латвійскім у 1224–1227 гадах. Вячка княжыў у Кукенойсе, крайнім фарпосце полацкай зямлі ў Ніжнім Падзвінні, калі нашы продкі разам з балтыйскімі народамі адчулі моцны націск крыжаносцаў, што заснавалі ў вусці Заходняй Дзвіны Рыгу і імкнуліся

распаўсюдзіць свой уплыў на ўсё Падзвінне. Полацкія ўладанні Кукенойс і Герцыке першымі апынуліся на шляху тэўтонаў і трапілі ў эпіцэнтр барацьбы. Тэма процістаяння крыжаносцам айчыннымі пісьменнікамі ХХ стагоддзя ў жанры рамана да Л. Дайнекі фактычна не асэнсоўвалася. У скарбніцу сусветнай літаратуры ўвайшоў раман «Крыжаносцы» польскага празаіка ХІХ стагоддзя Генрыка Сянкевіча, дзе галоўнымі героямі выступаюць выдуманая асобы. Князь Вячка з роду славурых Рагвалодавічаў паказаны беларускім аўтарам патрыётам, народным заступнікам. На полацкім вечы Вячка заклікае да аб'яднанай барацьбы з крыжаносцамі, спрабуе далучыць да гэтага змагання літоўскага кунігаса Даўгерута, наўгародцаў і эстаў. У 1224 годзе Вячка ўзначаліў палачан, наўгародцаў і эстаў, але гераічна загінуў пры абароне ад тэўтонаў горада Юр'ева.

Л. Дайнека ў маральным плане супрацьпаставіў Вячку рыжскага біскупа Альберта і полацкага князя Уладзіміра, якія кіраваліся толькі сваімі інтарэсамі. Пісьменнік этычна знізіў вобраз полацкага князя. Яго Уладзімір дбае больш пра свой пасадак, чым пра барацьбу з ворагамі княства, бачыць у Вячку найперш палітычнага суперніка, а не саюзніка. Л. Дайнека ўвёў у раман вобраз летапісца-сведкі. Гэта храніст Генрых, латгал па паходжанні, вывезены ў маленстве на чужыну і выхаваны ў духу адданасці каталіцкай царкве. Аўтар пратэўтонскай «Хронікі Лівоніі», Генрых занатоўвае для гісторыі найперш такія звесткі, якія прыніжалі тых, з кім крыжаносцы змагаліся, але і ён не мог не выказаць захаплення сілай духу Вячкі. Калі Г. Сянкевіч паказаў барацьбу з крыжаносцамі пераважна праз шляхецкія гераічныя вобразы-тыпы, то ў рамане Л. Дайнекі народ – адзін з галоўных герояў твора. Яркія прадстаўнікі народа – Якаў з Гарэлай Весі па мянушцы «Палачанін», у характары якога ўвасоблены лепшыя народныя рысы: смеласць, прыродны розум, разважлівасць, любоў да роднай зямлі; летапісец Клімята, Мірошка і іншыя.

Мінулае праз паказ драматычных момантаў жыцця вядомай гістарычнай асобы асвятлялася ў рамане Л. Дайнекі «След ваўкалака». У аснову сюжэта пакладзены сапраўдныя гістарычныя факты: у 1067 годзе пасля бітвы на рацэ Няміга полацкі князь Усяслаў паспрабаваў дамовіцца пра мір з братамі Яраслававічамі, але разам з сынамі Расціславам і Барысам трапіў у кіеўскі поруб. Пісьменнік мэтанакіравана акцэнтуюе ўвагу на самым незвычайным з жыцця полацкага князя, вобраз якога стварае з вялікай аўтарскай сімпатыяй. Неўзабаве пасля зняволення Усяслава палавецкія орды хана Шарукана рушылі на Кіеў, што выклікала народныя хваляванні. Кіяне вызвалілі Усяслава і даверылі яму сваё войска. Полацкі князь абараніў Кіеў, але адмовіўся ад вялікакняжацкага пасадаку і вярнуўся ў свой родны горад.

Патрыятызм Усяслава не заўсёды дарэчна падкрэсліваўся ў творы Л. Дайнекам. У. Арлоў справядліва адзначыў камізм эпізода, калі героі «паскідаўшы кальчугі, сядзяць вакол вогнішча і цюмраць печаную ў прыску бульбу. Ім можна было б пазаздросціць, каб не адна акалічнасць: бульбу завезлі ў Еўропу з Амерыкі толькі ў ХVІ стагоддзі, а на Беларусі наш цяперашні другі хлеб з'явіўся яшчэ гадоў праз дзвесце» [20, с. 60–61]. Землі ўсходніх славян, у трактоўцы Л. Дайнекі, былі прадметам вострай палітычнай барацьбы іншых дзяржаў. У рамане «След ваўкалака» ёсць эпізадычны вобраз пасланца з Канстанцінопаля Тарханіета, які распальваў княжацкія міжусобіцы, каб падначаліць усходніх славян інтарэсам Візантыі. Л. Дайнека паглыбляў нацыянальна-гістарычны міф пра славутага полацкага князя Усяслава Чарадзея. Паводле пісьменніка, Усяслаў – неардынарная асоба, спасцігнуць сутнасць якой не маглі нават родныя дзеці. Невыпадкова ў «поле прыцягнення» гэтага галоўнага



героя ўваходзяць іншыя персанажы, асабістыя назіранні якіх і ствараюць цэласнае чытацкае ўяўленне.

Вобраз стваральніка беларуска-літоўскай дзяржавы Міндоўга пададзены ў рамане «Жалезныя жалуды». Спачатку Л. Дайнека прадстаўляе Міндоўга як дробнага літоўскага кунігаса, аднак рашучасць і палітычная дальнабачнасць хутка робяць князя прыкметнай фігурай на балта-славянскіх землях. Падчас стварэння Вялікага княства Літоўскага, Рускага і Жамойцкага ўсе дзеянні князя, нават прыняцце веравызнання, падначальваюцца ўмацаванню асабістай улады і дзяржавы. Міндоўг лёгка пераходзіць з язычніцтва ў праваслаўе, потым мяняе праваслаўе на каталіцтва, але не здраджвае роднай зямлі. Ён гаворыць сыну: «Маці мая, мяне нарадзіўшы, скуру мне дала. Глядзі на голую скуру маю. Гэта – першая вера мая, адвечная вера прадзедаў. Потым летняе адзенне я апрануў. Гэта руская вера. Апрану зімовы кажух. Гэта будзе рымская вера. А перад смерцю скіну з сябе чужыя адзежы і зноў вярнуся голы ў лона агню свайго і веры сваёй» [87, с. 203]. Письменник акцэнтуюе ў характары Міндоўга мэтанакіраванасць, клопат пра лёс дзяржавы, бязлітаснасць, уладалюбства, упэўненасць у сваёй беспакаранасці. Эпізодам смерці Міндоўга ад рук пляменнікаў пісьменнік падкрэсліваў, што сіла і ўціск заўсёды нараджаюць процідзеянне.

Л. Дайнека супаставіў Міндоўга і яго сына Войшалка. Сын Міндоўга пашырае межы і ўмацоўвае Навагрудскую дзяржаву. Ён у маральных адносінах стаіць вышэй за бацьку. Па характары гэта руплівы дойд, а не ваяр. Навагрудскі княжыч Далібор цэніць Войшалка за клопат пра росквіт дзяржавы, за адукаванасць, за вернасць мове і звычаям крывіцка-дрыгавіцкай зямлі. Сэнсаўтваральнымі ў рамане выступаюць сімвалічныя вобразы жалезных жалудоў, якія браталюбы таёмна падкідваюць беларуска-літоўскім уладарам, заклікаючы іх такім чынам да мудрасці і справядлівасці. У «Жалезных жалудах», як і ў іншых раманах пісьменніка, шмат этнаграфічна-бытавых апісанняў. Аповед у творы вядзецца ад трэцяй асобы, але аўтар праз няўласна-простую мову дае магчымасць «выгаварыцца» самім гістарычным асобам. Каб акцэнтаваць драматызм становішча нашых продкаў, аўтар увёў у сістэму персанажаў вобраз чужаземца Сіверта. Рыцар-крыжаносец пасля некалькіх гадоў знаходжання сярод славян і літоўцаў пераконваецца ў іх розуме і высакародстве, таму вырашае ехаць у Рым, каб прасіць Папу паслаць мір на гэтыя землі, але рыцары забіваюць Сіверта.

Такім чынам, шматгеройнасць і падзейнасць раманнай серыі Л. Дайнекі эстэтычна спалучаецца з суб'ектыўна-асобаснымі характарыстыкамі, праз якія галоўныя героі непасрэдна раскрываюцца чытачу. Письменник не злоўжывае «Я»-апавядальнай стратэгіяй, паколькі гэта пагражае асучасніванню гістарычнай персоны, і разам з тым дазваляе цэласна і пераканаўча, у прывабным святле, паказаць выбраных персанажаў, у выніку актуалізуецца цікавасць і да іх гістарычнага лёсу, і да беларускага мінулага. У творах з трылогіі тыпалагічна блізкая раманная сітуацыя: у цэнтры аўтарскай увагі знаходзіцца сапраўдная гістарычная асоба, якая паўплывала ці мела мажлівасць паўплываць на гістарычны працэс свайго часу. У яе «полі прыцягнення» як сапраўдных, так і створаных вымыслам персанажы, на фоне мастацкага дзеяння паказаны прадстаўнікі з народа. У раманным цыкле паслядоўна ўвасоблены вобразы чужынцаў, якія выступаюць ідэйнымі апанентамі галоўных герояў, за якімі ўгадваецца аўтар.

Калі Васіль Гігевіч разлічвае на дарослага ўдумлівага чытача, то Леанід Дайнека адрасуе свой твор галоўным чынам падлеткавай аўдыторыі. Фантастычна-прыгодніцкі раман «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» (1994) паводле сваіх

мастацкіх характарыстак спалучае рысы як класічнай утопіі, так і антыўтопіі. Аўтар робіць мастацкую прагностыку на трыста гадоў наперад, калі на планеце Зямля ўсталявалася Вялікая Эра Плюралізму (ВЭП), створана мноства грамадскіх аб'яднанняў, якія змагаюцца за правы розных сацыяльных груп. Сіла тэхнікі і навукі бачыцца бязмежнай: «Людзі калісьці марылі аб птушыных крылах і змайстравалі самалёт, а потым ракету і зоркалёт. Людзі навучыліся глядзець праз метал і камень, пасяліліся на акіянскім дне, перамаглі рак, пачалі ажыўляць мёртвых (праўда, толькі дзяцей), нарабілі камп'ютэраў, акружылі сябе полчышчамі паслухмяных звышпрацавітых робатаў» [89, с. 9–10]. Асвойваецца прастора Марса і Венеры, адносіны паміж людзьмі сталі больш гнуткімі, рухомымі і нестандартнымі, любы чалавек на пэўны час можа ператварыцца ў любое жывое стварэнне, у выніку чаго перажыць незвычайныя эмоцыі. Праўда, чалавецтва страчвае трывалае ўяўленне пра такія пачуцці, як радасць, гнеў, гордасць, здзіўленне, і толькі жах, а дакладней, Вялікі Жах, агульнавядомы і выклікае хваравітыя адчуванні. Створаны наукай амаль ідэальны свет наўрад ці парушаюць Першае паўстанне робатаў, разбіты метэарытам ядзерны рэактар на поўдні Афрыкі. Мастак слова выкарыстоўвае сэнсавыя паралелі: невыпадкава 26 красавіка аб'яўлена Днём Вогнішча і Лучыны, што дазваляе параўнаць уяўную будучыню з нашым часам. У рамане паглыблена асэнсоўваецца экалагічная праблематыка, узаемаадносіны чалавека і акаляючага асяроддзя вырашаюцца на філасофскім узроўні.

У вобразнай сістэме вылучаюцца бацька і сын (Гай і Клён) Дубровічы, тыповыя жыхары планеты, патэнцыйна здольныя да ўсведамлення згубнай дзейнасці чалавечай цывілізацыі. Гаворае прозвішча скіроўвае ўвагу чытача на такую з'яву, як штучна створаныя пластыкавыя лясы, але гэта мала хвалюе развітае звышдэмакратычнае грамадства. Усепланетнае Журы прысуджае лепшаму грамадзяніну тытул Чалавека з брыльянтавым сэрцам, а Ліга барацьбы за сціпласць змагаецца за тое, што, калі планета бедная, беднымі павінны быць і тытулы. Мінеральныя рэсурсы Зямлі, Месяца і Венеры амаль вычарпаны, ядзерная энергетыка байкатуецца, паветра, глеба і вада атручаны ўжо стагоддзі назад. У такіх умовах Старая Цывілізацыя (прадстаўнікі якой адлюстраваны ў вядомых міфах пра чарадзейных істот) пачынае вайну супраць чалавецтва, і падлетак Клён, які выпадкова апынуўся ў цэнтры ваенных дзеянняў, адным з першых прыходзіць да разумення прычыны: «Мы пазбавілі Старую Цывілізацыю чыстай ежы і паветра, мы атруцілі яе. Яна і помсціць» [89, с. 46].

Аказвае значны ўплыў на светаўспрыманне героя кароль жывёл Аюс Першы з планеты Вар, некалі зялёнай, а цяпер амаль цалкам залітай бетоном. Аюс надзелены не толькі адметнай свядомасцю, але і лепшымі маральна-этычнымі якасцямі ў параўнанні з людзьмі, разумнымі, але абьякавымі. Кароль жывёл шматзначна нагадвае выбраным героям – Радаславу Буслейку, Веры Хрысцюк, Клёну Дубровічу: «У нашых жылах цячэ чырвоная кроў, падобная на вашу. Гэтая лясная кроў ніколі не скорыцца бетону» [89, с. 143]. Кожны з названых персанажаў спасцігае новае, а Клён – часовую смерць і духоўнае адраджэнне. Стаўшы гарантам міру паміж цывілізацыямі, атрымаўшы тытул Чалавека з брыльянтавым сэрцам, малодшы Дубровіч насуперак агульнапрынятым правілам выяўляе неабьякавасць. Герой ратуе караля жывёл, які апынуўся ў палоне на Зямлі, адчувае ў сабе сілу змяніць паводзіны іншых людзей, чым даказвае чалавечнасць свайго брыльянтавага сэрца. Такім чынам, фантастыка і прыгодніцтва падпарадкаваны ў рамане Леаніда Дайнекі найперш выхаваўчай мэце.

Развіццё беларускай дзяржаўнасці ў канцы ХХ стагоддзя стымулявала ўвагу пісьменнікаў да гісторыі Вялікага княства Літоўскага. В. Іпатава стала аўтарам раманнага цыкла «Уладары ВКЛ», куды ўвайшлі раман «Залатая жрыца Ашвінаў» (1997–1999), аповесць «Вяшчун Гедзіміна» (2000), раман «Альгердава дзіда» (2001). Галоўнымі героямі тут выступаюць створаныя аўтарскай фантазіяй жрыца Жывена і яе нашчадкі, вачамі якіх пісьменніца глядзіць на першых асоб Вялікага княства і на эпоху, раскрывае гістарычную падзейнасць праз яе суб'ектыўнае ўспрыманне выбранымі героямі. Для ўзнаўлення часу праўлення Міндоўга ў рамане «Залатая жрыца Ашвінаў» канцэптuallyна выкарыстоўваліся народныя паданні, фальклорна-міфалагічныя вобразы, дакументальныя звесткі. Пісьменніца адлюстроўвала эпоху, калі веравызнанне ў многім выяўляла духоўныя запатрабаванні чалавека, калі суіснавалі язычніцтва і хрысціянства. Станаўленне Вялікага княства Літоўскага выступала фонам для паказу лёсу жрыцы храма Ашвінаў Жывены, чулай і спагаднай да кожнай жывой істоты, якая праходзіць няпростыя выпрабаванні, выступае носьбіткай аўтарскай сімпатыі. Сэнсаўтваральным сюжэтным матывам у прозе пісьменніцы стаў матыў падарожжа, які дапамагае паказаць асобаснае самасцвярджэнне героя, параўнаць жыццё людзей у розных кутках свету. Аповед у творы падначальваўся ідэі пра ўзаемазвязанасць гісторыі і культур народаў.

Аповесць «Вяшчун Гедзіміна» расказвала пра першую трэць XIV стагоддзя, калі на чале ВКЛ быў князь Гедымін, пры якім Вільня стала сталіцай княства. Паводле легенды, Гедымін загадаў заснаваць Вільню, паколькі так парадзіў вяшчун Ляздзейка. Палітыка Гедыміна садзейнічала ўмацаванню дзяржавы ў перыяд, калі суседзі імкнуліся далучыць да сваіх уладанняў тэрыторыю княства. Пісьменніца супастаўляла ў маральным плане Гедыміна і Давыда Гарадзенскага, адзначала, што дзеянні Гедыміна падпарадкоўваліся ўмацаванню асабістай улады, а дзеянні Давыда Гарадзенскага – служэнню Радзіме. Іпатава падала ў творы ўласную версію лёсу Ляздзейкі, узаемаадносін вешчун і вялікага князя. Яе Ляздзейка – чалавек, адораны назіральнасцю, розумам, нянавісцю да халуйства, таму стасункі з Гедымінам у яго складаныя. Князь лічыць, што сын смерда павінен быць удзячны яму за набліжанасць да двара, для Ляздзейкі ж вышэй за ўсё свабода думкі і дзеяння.

Цэнтральны герой «Альгердавай дзіды» – сын Гедыміна Альгерд, справядлівы, мудры, уладарны кіраўнік дзяржавы, пры якім Вялікае княства Літоўскае дасягае сваёй магутнасці. Аповед пра Альгерда вядзецца паралельна з аповедам пра Лозку – праўнучку Жывены. Няпросты лёс маленькага чалавека адцяняе змест гістарычнай эпохі, кантрастуе з лёсам вялікага князя. Непераможная дзіда, якую Лозка выкавала некалі закаханаму ў яе маладому княжычу, – не толькі сімвал духоўнай велічы нашых продкаў, але і ўвасабленне лепшых чалавечых пачуццяў, здольных пераадольваць час. Жыццё Лозкі скончылася ў крыжацкім палоне, далёка ад роднай зямлі, але нават маленькі чалавек не можа знікнуць бяследна, гуманістычна сцвярджае пісьменніца. Так, беражэ ўспаміны пра маладую Лозку ўжо сталы Альгерд, які дыпламатыяй і вайскавай справай умацоўвае княства. Унук Лозкі Кужаль вяртаецца на радзіму продкаў і служыць малому княжычу Ягайлу, сыну Альгерда: «І часам хадзіў у ваенную залу глядзець на любімую князеву зброю, асабліва ж на дзіду, якую некалі трымала ў руках ягоная бабуля Лозка і зрабіла гэтае прыгожае наверху, а тая, якой ён ніколі не бачыў, – прабабка, шаптала над ім словы, якіх ужо ніхто не скажа яму, Кужалю. І ён адчуваў, што ўсё болей зрастаецца з чароўнай дзідай, нават часам размаўляе з ёю, а яна... яна таксама раскрывае перад ім нейкія таямніцы – аб продках яго, аб тых, хто жыў раней і чыя кроў бяжыць у ягоных жылах» [117, с. 585].

Жывена, Ляздзейка, Лозка – індывідуальныя характары, якія ўспрымаюцца чытачом як духоўныя волаты свайго часу. Для ўвасаблення галоўных герояў пісьменніца выкарыстоўвае некаторыя эстэтычныя мажлівасці «Я»-апавядальнай стратэгіі, хоць аповед фактычна вядзецца ад трэцяй асобы. Як сведчаць творчыя прыклады са спадчыны Л. Дайнекі і В. Іпатавай, «Я»-апавядальная стратэгія больш прадуктыўная пры паказе герояў, створаных аўтарскай фантазіяй, чым рэальных гістарычных асоб. Мастацкае адлюстраванне гісторыі ў творах В. Іпатавай насычана падзейнасцю, меладраматычнымі любоўнымі сюжэтнымі лініямі, філасофскай падсветкай сюжэта і праблематыкі, спалучае лірычны і эпічны пачатак з акцэнтацыяй драматызму айчыннай гісторыі перыяду Сярэднявечча.

У апошнія дзесяцігоддзе ХХ стагоддзя беларускі раман звяртаецца да новых праблема-тэматычных даляглядаў, у прыватнасці, асэнсоўвае няпростыя ўзаемаадносіны асобы і дзяржаўнай сістэмы, што ў савецкай літаратуры або традыцыйна замоўчвалася, або ў значнай меры ідэалізавалася. Пісьменнікі вядуць актыўныя жанрава-стылёвыя пошукі, што ў выніку абумоўлівае не толькі зместавую дынаміку, але і эвалюцыю на ўзроўні мастацкай формы. На памежжы стагоддзяў стварае раманную трылогію Мікола Кусянкоў, які адмаўляецца ад эстэтычнага прынцыпу адлюстравання падзейнасці, абірае арыгінальную форму суб'ектнай арганізацыі, заяўляе сур'ёзную праблематыку. Як слушна звяртае ўвагу Т. К. Грамадчанка, сярод асноўных праблем раманнай серыі «абарона чалавечай годнасці і свабоды, супрацьстаянне сістэме, якая знішчае асобу» [81, с. 394]. Як працягвае даследчыца, першая частка трылогіі давала падставу сцвярджаць, што пісьменнік звярнуўся да жанру псіхалагічнага рамана, у цэнтры якога характары і лёсы людзей. Не адмаўляючы глыбока псіхалагізму ўсяго раманнага цыкла, варта ўнесці некаторыя карэктывы ў жанравае вызначэнне яго твораў.

Раманная трылогія Міколы Кусянкова «Явар з калінаю» (1990–1992), «Арляк і зязюля» (1994–1996), «Хмель каля вольхі» (2002) названа самім аўтарам «сямейнай Гаркушавай сагай». Прадметам паглыбленай увагі заяўляецца прыватнае жыццё герояў, якое асэнсоўваецца на фоне грамадскіх працэсаў савецкага часу, ад 50-х да 90-х гадоў мінулага стагоддзя. На сэнсаўтваральным узроўні выкарыстоўваюцца прыёмы спавядальнай прозы, творы аб'ядноўвае аўтарскі мэтаскіраваны зварот да вуснага аповеду, прыватнага запісу. Разам з тым прыватна-сямейныя адносіны ўключаюцца ў шырокі агульначалавечы, нават філасофскі кантэкст. Так, на думку пісьменніка, гісторыя Гаркушавай сям'і, якая прасочваецца на працягу некалькіх пакаленняў, і ёсць «наша цяперашняя палеская сага». Адметная суб'ектная арганізацыя ўсёй раманнай серыі: аўтар неаднаразова паведамляе, што перадае сваю ролю галоўным героям. Ва ўступе да трэцяй кнігі Мікола Кусянкоў зазначае, што «“мае” кнігі не зусім мае: як першую – “Явар з калінаю”, так і другую – “Арляк і зязюля” я не пісаў, а запісваў, а самі людзі раскажваюць пра сябе шмат цікавей, чым нехта пра іх нешта нафантазіруе» [163, с. 5]. Мастак слова ненавязліва звяртае ўвагу: таго, што ведае пра сябе кожны з нас, не зможа выдумаць ніякі пісьменнік. Выбраная эстэтычная стратэгія дазваляе стварыць пераканаўчыя псіхалагічныя партрэты, зацікавіць чытача, уключыць яго ў працэс актыўнага ўспрымання. Аўтар прысутнічае як адзін з герояў, выступае сведкам некаторых сямейных падзей, ацэнку якіх дазваляе зрабіць самому чытачу.

У раманнай трылогіі прадстаўлены скразныя персанажы, галоўны з якіх ляснік Іван Гаркуша. Яго палескі каларыт выяўляецца і праз звычайныя паводзіны, у тым ліку, праз адносіны да новага чалавека. Як лаканічна зазначае аўтар, «ужо з месяц ведаў я Гаркушу, і, калі б ні стрэўся з ім у лесе, кожны раз

ён пазіраў на мяне з хітрым прыжмурам. Здавалася, ён ведае пра мяне штосьці такое, з чаго яму надта ж рупіла з'едліва пакпіць» [164, с. 5]. Гаваркі паляшук распавядае «памоўкі» пра сваё жыццё, з якіх вынікаюць беражлівыя адносіны да прыроды, чулае ўспрыманне акаляючага свету, шчырае і ў многім спагаднае стаўленне да людзей. Гаркуша паказаны як носьбіт лепшых народных традыцый, у працы па ахове лесу абапіраецца найперш на багаты практычны вопыт, ставіцца з недаверам да так званых тэарэтыкаў.

Вобраз-тып палешука ўжо савецкага часу досыць падрабязна апісаны ў айчыннай літаратуры, і разам з тым Мікола Кусянкоў адкрывае новыя тэматычныя аспекты для мастацкага даследавання. Пісьменнік паспяхова выкарыстоўвае творчы здабытак Цвэйга, на якога справядліва спасылаецца як на добрага псіхолога. Так, пра самае інтымнае – каханне і сямейныя адносіны – героі могуць расказваць найперш старонняму чалавеку, які хутка назаўсёды знікне з іх жыцця і сваім з'яўленнем ніколі не нагадае пра залішнюю шчырасць. Аўтар выслухоўвае Гаркушу і яго жонку Зою Пятроўну, якую называе Цвэйгаўскай жанчынай, а таксама жывым увасабленнем сапраўднага палескага характава. Дзве споведзі раскрываюць як складаную гісторыю пачуццяў, так і чалавечых узаемаадносін, вяртаюць чытача да асэнсавання такіх анталогічных паняццяў, як чалавечы выбар і чалавечае прызначэнне. Раманная сітуацыя раскрывае «любоўны трохкутнік», які з цягам часу ператвараецца ў жыццёвую трагедыю, малазаўважную для недасведчанага чалавека. Аўтар, які на нейкі час становіцца сведкам побыту ў хаце Гаркушаў, падсвядома адчувае тую сямейную атмасферу, дзе, гаворачы проста, няма сваркі, але няма і вялікага шчасця. Зоя Пятроўна памятае пра сваё першае каханне – Віталіка, якога называе «сваім хлопцам», асэнсоўвае свой самы галоўны ўчынак – замужжа за тады нялюбим Іванам. Гераіня спрабуе разабрацца, наколькі гэта ўплыў яе настойлівага дзеда, які жадаў унучцы толькі добрага. Віталік, пазней ляснічы Віталь Айчанаш, прагны кар'ерыст, чыноўнік паводле занятку і ладу мыслення, чалавек, пазбаўлены духоўнай чуласці, выступае ідэйным апанентам Гаркушы.

Мікола Кусянкоў выяўляе канфлікт у кантэксте родавай пераемнасці, паказвае Івана Гаркушу, а раней дзеда Зоі Пятроўны – Мікалайку, сапраўднымі гаспадарамі на сваёй зямлі, бацьку Віталія Айчанаша і яго самога – найперш выканаўцамі загадаў савецкай сістэмы, прынцыповымі да бязлітаснасці. Так, у цяжкі пасляваенны час Хведар Айчанаш судзіць шматдзетных удоў за скрадзеную вязанку калгаснай саломы. Падсвядома адчуваючы Зоіну нязгоду, называе яе Мікалайкавым адроддзем, а ці не самага руплівага ў вёсцы Мікалайку, які таемна сее проса ў лесе, вінаваціць у кулацкім настроі. Віталь называе яго «класічным міраедам», а Гаркушу, такім жа «закаранелым індывідуалістам, толькі на новым вітку спіралі» [164, с. 157].

Супрацьстаянне такіх адрозных герояў паказваецца не толькі на прыватным, асобасным узроўні, але і ў прафесійнай, грамадскай дзейнасці. Трохі дзівакавата выглядае Гаркуша, калі гаворыць Першаму сакратару ЦК: «Дзякуй Богу, што яшчэ не з усіх балот ваду паспускалі, а то дзе б вы хоць такой горкай асакі ўкасілі?» [164, с. 200]. Як далей іранічна каментуе гэты ўчынак аўтар, «сваёй нечаканай партызанскай вылазкай, прымітыўным іншадумствам Гаркуша сапсаваў Першаму касьбу, зглуміў непапраўна. І сарваў кіно: камера сама разышлася, яна і раней стракатала над вухам у Першага, але ён на гэта не зважаў, а тут раптам як цыкнуў!» [164, с. 200]. Трагедыя заключаецца ў тым, што неаб'якавы да роднай прыроды герой гаворыць праўду, пра якую ведаюць

і многія іншыя, але выбіраюць зручнае і бяспечнае для кар’еры маўчанне. Гаркуша застаецца ў адзіноце, яго меркаванне і ўчынкі здольныя хіба што закрануць сумленне, а па сутнасці ўжо нічога не вырашаюць. Письменнік перадае атмасферу адчужанасці і абыякавасці, у якой адданы сваёй справе, шчыры чалавек будзе выглядаць сапраўдным дзіваком, які ў лепшым выпадку выклікае ўсмешку.

Такім чынам паказваюцца згубныя для прыроды наступствы меліярацыі як вынік у тым ліку існуючага грамадска-сацыяльнага ладу. Чытач востра адчувае, што апошні шмат у чым супярэчыць народнай маральна-этычнай традыцыі, паколькі сфарміраваны найперш ідэалагічнымі патрабаваннямі. Невыпадкова менавіта ідэалагічную справу ўзначальвае духоўна чэрствы Віталь Айчанаш, які, па яго ўласных словах, «выходзіць на арбіту». Некаторыя партыйныя функцыянеры пасля адметных Гаркушавых ўчынкаў называюць яго савецкім чалавекам, якога трэба перавыхоўваць, хоць галоўны герой свядома не прымае існуючай нормы паводзін.

У такіх абставінах Іван Гаркуша не здраджвае свайму юнацкаму абяцанню берагчы і ахоўваць лес, не баіцца выглядаць найўным, не знаходзіць паразумення, рызыкуе страціць працу. Так, калі пракладаюць транс’еўрапейскі нафтаправод, герой спрабуе ўратаваць шмат гектар рэліктавай дубровы, аформіўшы дакументы такім чынам, каб будоўля «загнула калена». Выяўляе асабістую ініцыятыву, якую іншыя называюць аферай: спрабуе пераканаць будаўнікоў працаваць па яго чарцяжы. Вынік паказальна раскрываецца са слоў Віталія Айчанаша: «Вось тады і пачалося!.. Са штаба будоўлі, аднекуль з-пад Курска, ляціць па трасе верталёт, ага, во дзе ён, той лягас, што чыніць перашкоды міжнароднай будоўлі, параўналі немцы свой праект з Гаркушавым чарцяжом і за галаву схопіліся: траса і праўда выкінула “калена”!.. Адразу званкі ў Маскву, у Берлін, у Мінск – дыверсія, і няйначай палітычная, і вось ужо ўсе разам на тэлефоне – Касыгін, Вілі Штоф, наш Машэраў – скандал міжнароднага маштабу!..» [162, с. 134]. За такі ўчынак Айчанаш называе Гаркушу ненармальным, якіх не судзяць. Аўтар жа, ацэньваючы справы героя ў цэлым, імкнецца захаваць знешнюю аб’ектыўнасць, мякка папракае ў мясцовым патрыятызме, чым правакуе чытача.

Сам Гаркуша не надта высокага меркавання пра ўласныя дасягненні. Патэнцыйна таленавіты, здольны і да творчай працы, ён у хвіліну шчырасці называе сябе арляком, які не змог узляцець. З аўтарскіх назіранняў чытач даведваецца, што гэта высокая, падобная на цыбату птушку, баравая папараць. Ёсць у яе «спрадвечнай яве штосьці няўлоўна загадкавае, магічна-прыцягальнае, легендарная кветка-папараць – гэта, хутчэй за ўсё, расцвітае адно ва ўсім вялікім лесе каліва арляку» [164, с. 186]. Узорысты арляк выступае сімвалічным увасабленнем характа роднага краю, непаўторнасці маленькага Заліп’я. Цесна знітаваны каранямі з зямлёю, ён асацыятыўна нагадвае чалавека, а менавіта галоўнага героя, які не можа жыць без лесу, хоць і шкадуе, што не змог даць Зоі Пятроўне прывабнага гарадскога жыцця. Вобразы явара і каліны суадносяцца з галоўнымі героямі, што і заяўлена на ідэйна-мастацкім ўзроўні першага рамана. Іншасказальны зварот да вуснапаэтычнай народнай спадчыны сэнсава заглыбляе твор. Мікола Кусянкаў палемізуе з фальклорнай традыцыяй і падманвае першасныя чаканні чытача, які гатовы да ўспрымання шчаслівай сямейнай гісторыі. Іван і Зоя шмат гадоў разам, на момант агучвання іх споведзяў ужо выгадавалі дачку, але нечым няўлоўна нагадваюць адзіночкі явара і каліну. Героі востра адчуваюць, што ім не хапае душэўнай еднасці, і гэта перашкаджае абодвум стаць па-сапраўднаму шчаслівымі.

Мастак слова паслядоўна раскрывае «сямейную тэму» ў айчыннай прозе і творча даказвае, што шчасце чалавека залежыць і ад ўдалага лёсу яго дзяцей. У другім рамане да спавядальнага голасу бацькі далучае свой Анастасія Іванаўна, абліччам надзвычай падобная да маці. Сучасная жанчына, гераіня рашуча заяўляе, што не мае намеру спавядацца, бо ўжо не семдзясят першы, а дзевяноста чацвёрты год, і патрабуе маральнага суда найперш над аўтарам, які напісаў кнігу пра яе бацькоў. У выніку ранейшая гісторыя не толькі ўдакладняецца, але і атрымлівае свой працяг, шмат у чым складаны для адназначнай ацэнкі. Письменнік асэнсоўвае сямейна-бытавыя адносіны ў грамадскай атмасферы таго часу.

Анастасія Іванаўна распавядае пра каханне да таленавітага мастака – Уладзіміра Мохарава, які быў, на жаль, не пазбаўлены такой сацыяльнай заганы, як п’янства. Яшчэ не скончыўшы школу, яна нарадзіла дзіця. Глыбокае пачуццё перажывае выпрабаванне вясковай пагардай, побытавымі нястачамі, паколькі прыходзіцца жыць у бацькоў і чакаць прыезду мужа з горада. Творчасць мастака шмат у чым наватарская, востра крытыкуецца і афіцыйна не прымаецца, у выніку няма магчымасці нармальна працаваць. Уладзімір спрабуе прадаць сваё палатно за мяжу – і трапляе ў поле зроку дзяржбеспекі. Разумеючы, што гэта не скончыцца нічым добрым, ён робіць усё, каб адштурхнуць ад сябе жонку. Глыбока пакрыўджаная, з незалежным характарам, гераіня сыходзіць ад Мохарава, пра што пазней вельмі шкадуе, усведамляе, што ўчыніла здраду. Нягледзячы на ўсё свае недахопы, Мохараў таленавіты і па-свойму высакародны, тады як другім абраннікам Анастасіі Іванаўны становіцца ніхто іншы, як Віталь Айчанаш.

Для самой гераіні – гэта няпросты, але ўсё ж дапушчальны шлях вырашэння жыллёвай і матэрыяльнай праблемы, а для яе бацькоў гэта вялікая маральная трагедыя. Невыпадкова маці, даведаўшыся пра такую навіну, гаворыць у адчаю: «Хавай вяроўкі. Вернецца з лесу бацька – павесіцца» [162, с. 229]. Такім чынам аўтар імпліцытна перадае страты і пакуты Івана Гаркушы: дачка – ягоны гонар, спадкаемніца прыгажосці сваёй маці, застаецца з тым, каго ён рашуча не прымае. Неаб’якавы да грамадскіх праблем, ён не можа паўплываць на іх вырашэнне, і з гэтым можна было б у нейкай меры змірыцца, калі б Айчанаш не ўвайшоў у яго сям’ю. Гаркуша самому сабе задае рытарычнае пытанне, на якое шукае адказ разам з чытачом: «Куды ад іх схавацца, куды ўцячы ад гэтых ліхіх Айчанашаў?» [162, с. 170]. Галоўны герой мае на ўвазе найперш бацьку і сына, але на ўзроўні мастацкага абагульнення раскрываецца тып чалавека, які рвецца да ўсё большай улады. Яму ўласцівыя такія рысы, як прагавітасць і пажаднасць, у чым не сумняваецца маці Насці, Зоя Пятроўна, якая і праз шмат гадоў адпрэчвае Віталю, гаворачы, што ён не кахаў яе, а толькі жадаў. Сама Насця, пазней набываючы вышэйшую філалагічную адукацыю, усведамляе інтэлектуальную абмежаванасць Айчанаша, але ўжо не мае жадання што-небудзь змяніць.

Гаркуша бачыць уладу такіх Айчанашаў на сваёй зямлі і амаль па-прароцку прадказвае, што «ўсё ідзе на пагібель». Відаць, галоўны герой прадчуваў Чарнобыльскую катастрофу, якая, калі асэнсоўваць у чалавечых адносінах, стала вынікам грамадскай чэрствасці і аб’якавасці. Письменнік раскрывае гэта здарэнне найперш у сямейных каардынатах, паказвае паводзіны Віталю Фёдаравіча, сакратара па ідэалогіі, які раней за іншых даведваецца пра небяспеку для здароўя. Калі робяць інтэнсіўныя замеры радыяцыі, становішча хоць і сур’ёзнае, але няпэўнае, Віталь і Анастасія ноччу, таемна, забіраюць сваю дачку з Заліп’я, якое апынулася ў небяспечнай зоне. Айчанаш не забірае ні цесця з цешчай, ні сына сваёй жонкі ад першага шлюбу – Валіка, патрабуе, каб пра іх прыезд

нікому не казалі, раіць прымаць ёд з малаком, але і гэта дзяржаўная таямніца. Пазней становіцца вядома, што Іван Гаркуша знаходзіць мажлівасць папярэдзіць аднавяскоўцаў пра неабходнасць ёдавай прафілактыкі. Як шчыра прызнаецца Анастасія Іванаўна, пад час паездкі на душы было так прыкра, так непамысна, што не хацелася жыць: «Як быццам мы наведалі іх у лепразорыі і цяпер стараемся ўберагчыся ад іхняй праказы» [163, с. 24]. У выніку чытач задаецца заканамерным пытаннем: калі Айчанаш так ставіцца да сваякоў, наколькі ён можа цаніць жыццё і здароўе іншых людзей?

У заключным рамане трылогіі істотна змяняецца эстэтычны вектар: актуалізуюцца грамадскія праблемы, якія шмат у чым уплываюць на сямейна-побытавыя адносіны. У цэнтры мастацкай увагі ўнук Івана Валянцін, якога гадавалі дзядуля з бабуляй і які выступае сапраўдным спадкаемцам роду. Гаркуша, які не пускае зяця на парог, катэгарычна супраць таго, каб той усынавіў унука. Хлопец праяўляе бацькаў характар, у прыватнасці, схільнасць да безразважнай бравады. Урэшце Айчанаш гаворыць Анастасіі Іванаўне, што яе сын – гэта яе праблема. Гераіня не можа дараваць сабе, што аддалілася ад сына, не стала яму родным чалавекам. Яе споведзь у трэцяй кнізе тым больш трагічная, што ўжо нельга нічога паправіць: Валік не вяртаецца з Афганістана. На жаль, яго прозвішча няма ў капліцы – помніку ўсім забітым «афганцам», разведчык, ён гіне пры нявысветленых абставінах. Болей, чым маці, пра хлопца расказвае каханая дзяўчына Клара: перадае аўтару сшыткі, дзе апісваецца гісторыя пачуццяў і кароткіх узаемаадносін. Аўтарскі намёк на занадта рана страчанае жыццё, няздзейсненае сямейнае шчасце прачытваецца ў назве рамана.

Як распачна кажа Анастасія Іванаўна, калі б Валік насіў прозвішча Айчанаш, то не загінуў бы ў Афганістане – туды сыноў партыйных работнікаў не пасылалі. Гранічна шчыра Мікола Кусянкоў паказвае, як дзед і маці спрабуюць уратаваць хлопца ад службы ў войску ў такі небяспечны час, аднак без удзелу Айчанаша з гэтага нічога не атрымліваецца. Тады, як многім бацькам ужо прывозяць цынкавыя труны, у Гаркушы выпявае рашучы пратэст: ён гатовы на ўсё, абы не аддаваць унука, які павінен жыць на сваёй зямлі, а не загінуць на чужыне. Настрой галоўнага героя адцяняецца і аўтарскім папрокам грамадству, у прыватнасці, Афганістан называецца ўсеагульным болем, які многія стараюцца не заўважаць.

Мастак слова вядзе творчае даследаванне духоўнай прыроды чалавека і прыходзіць да высновы, што існуе такая з’ява, як «гаркушызм». Можна сказаць, што гэта адметная светапоглядная філасофія, у якой надзвычай шмат паслядоўных апанентаў: шчыры служка дзяржбяспекі Чубок, пазбаўлены ўсяго чалавечага ліхвар і зэк Лёшка Гамон. Так, Чубок, які паспяхова зрабіў кар’еру ад лейтэнанта да генерала, пазіцыянуе сябе як спрыяльнік Гаркушы, на працягу трылогіі Мікола Кусянкоў дае мажлівасць выказацца і гэтаму герою. Напрыклад, «у тыя сталінскія часы я ратаваў вам жыццё. Канечне, гэта не вельмі прыемна, калі нехта цэліць паўз тваё вуха з пісталета Макарава, але ж пасля гэтага заракліся вы пісаць шкодныя вершы! Вось і захавалі сабе жыццё – хіба не так?» [163, с. 147]. Вядзецца рахунак і так званым антыдзяржаўным акцыям, арганізатарам якіх стаў ніхто іншы, а Іван Адамавіч Гаркуша. Яго вінавацяць у панікёрстве, што прыроўніваецца да дззерцёрства і перашкаджае перамагчы і ў Чарнобылі, і ў Афганістане. Калі Чубок размаўляе непасрэдна з аўтарам, то імкнецца пераканаць, што самая моцная небяспека заключаецца не ў слабай духам творчай інтэлігенцыі, а ў такіх Гаркушах.



Скразны для раманнай серыі вобраз Лёшкі Гамона – гэта выдатны прыклад раскрыцця індывідуальнага характару, які вырастае да ўзроўню сімвалічнага ўвасаблення ўсяго злачыннага. Калі напачатку трылогіі гэта звычайны крымінальнік, ахвочы да багатага і лёгкага жыцця, то па меры развіцця мастацкага дзеяння паслядоўна прасочваецца яго прафесійны рост. Лёшка выдатна прыстасоўваецца, вучыцца дасягаць мэты ў межах закону, з лёгкасцю уваходзіць у давер да сваіх ахвяр, гатовы нажывацца на людской бядзе. Поўны антаганіст галоўнага героя, гэты персанаж правакуе сур’ёзнае пытанне: чаму заўсёды няпроста жыць Гаркушу, тады як для Лёшкі Гамона ствараюцца ўсё больш спрыяльныя ўмовы? Іван справядліва называе апошняга жулікам, прайдзісветам, д’яблам у чалавечым абліччы, а Лёшка адно здэкліва смяецца і па-свойму трапна заўважае, што пасля ўсіх сваіх спраў ён можа мець роўна тое ж, што і Гаркуша.

Такім чынам, галоўны герой паказваецца ў апазіцыі да шэрагу антыгерояў, аўтар у значнай меры перадае сваю ролю персанажам, функцыю ацэнкі – чытачу. У рэчышчы мастацкай традыцыі Мікола Кусянкоў увасабляе індывідуальныя характары, якія мажліва разглядаць і на ўзроўні вобразаў-сімвалаў, што ўвасабляюць паказальныя чалавечыя ўзоры свайго часу. Спавядальны прынцып выступае асноўным на працягу ўсёй раманнай серыі, стварае мастацкі эффект «шматгалосся», які дазваляе ахапіць шырокую экалагічную і палітычную праблематыку. Галоўным эстэтычным наватарствам бачыцца сінтэз прыватна-сямейнага і грамадскага, у выніку чаго «сямейная сага» Гаркушаў можа быць названа «палескай сагай», сагай жыцця беларусаў у савецкі час. Раманная трылогія вызначаецца біяграфізмам і псіхалагізмам, значнай мастацкай цэласнасцю, прыкметна вылучаюцца, прыцягваюць устойлівую чытацкую ўвагу скразныя вобразы.

На мяжы XXI стагоддзя ў жанры рамана вядуцца актыўныя праблемна-тэматычныя пошукі, пераасэнсоўваецца канцэпцыя адлюстравання нядаўняга мінулага, якая дзякуючы творам ранейшага часу ўспрымалася як традыцыйная. Аўтары звяртаюцца найперш да так званай суб’ектыўнай манеры пісьма, выкарыстоўваюць розныя формы інтэрпрэтацыі з’яў, у тым ліку аўтабіяграфічнага матэрыялу, прыкладам чаго выступае творчая спадчына Алеся Рыбака. Алесь Марціновіч называе гэтага пісьменніка прыхільнікам традыцыйнай літаратуры, «прозы бытавой у лепшым значэнні слова» [192]. Крытык слушна заўважае, што ў першым рамане Рыбака раскрываецца ваенны і пасляваенны побыт, жыццё абяздоленай беларускай вёскі, і разам з тым у цэнтры мастацкага аповеду – лёс Вадзіма Гурко, скразнога героя раманнай серыі.

Л. Савік звяртае ўвагу на значную ступень аўтабіяграфічнасці раманнай трылогіі мастака слова: «Дастаткова пазнаёміцца з біяграфіяй пісьменніка, каб пераканацца, што гэта лёс яго бацькоўскага дому, яго радзімы на пэўным адрэзку шляху, роўнавялікі жыццю не толькі асобнага чалавека, але і цэлага пакалення аднагодкаў» [256, с. 298]. Так, Алесь Рыбак належыць да пакалення, чыё дзяцінства было абпалена вайной. Самыя ўражлівыя гады «былі азмрочаны не толькі гэтым усенародным бедствам, але і асабістай трагедыяй – ад рук фашыстаў загінулі бацька і маці. Аднак трэба было жыць, выжываць у жудасных умовах ваеннага і пасляваеннага часу. І нездарма шмат у чым аўтабіяграфічны раман Алеся Рыбака названы так сімвалічна, па-народнаму цярпліва-пераканальна “Трэба было жыць”» [256, с. 298]. Трылогія вызначаецца адметнай суб’ектнай арганізацыяй, дзякуючы якой раманы выступаюць адзіным мастацкім цэлым.

Творчая інтэрпрэтацыя падзей з уласнай біяграфіі ў кантэксце часу адкрываецца раманам «Трэба было жыць» (1990). Аўтарам адлюстроўваюцца

асобныя з'явы ваеннай рэчаіснасці, якія закранаюць жыццё мірнага насельніцтва, як вынікае з логікі аповеду, найменш абароненага ў тых умовах. Мастацкая падзейнасць паказваецца праз светаўспрыманне вясковага хлопчыка: яго чуйнае, уражліва-абвостранае бачанне ўчынкаў дарослых кантрасна выяўляе маральна-этычны змест усяго, што адбываецца на беларускай зямлі ў ваенны час. Письменнік відавочна імкнецца ўвасобіць характэрныя падзеі, няхай і надзвычай трагедыйнага зместу, напрыклад, спаленне вёскі Баркуны. Пры гэтым чытач, які сузірае гэты малюнак дзіцячымі вачыма, перажывае яго найперш на сугестыўным узроўні і адкрывае новае ў разуменні пачварнага і жахлівага. Так, хлопчык, які шукаў пастушкоў, каб папярэдзіць пра небяспеку, выпадкова бачыць тое, што не адразу можа ўцяміць: «Спачатку не зразумеў, чаго замітусіліся фашысты, што іх спудзіла, ажно пакуль не ўбачыў, як нешта маланкай бліснула і дымнымі клубкамі шуганула ўгору. Бо-о-жачка! Дык то ж агонь!.. <...> Ён адчуў: пад грудзі, як тады, калі адцягваў у крапіву забітага Жучка, накацілася млоць, закружылася галава. <> І ўжо амаль не чутно было, як у пражорлівым агні трашчалі кроквы, латы гумна, як у апошнім крыку задыхаліся баркуноўцы...» [251, с. 27]. Відовішча так уражвае малага, што ён губляе прытомнасць. Змаганне з душэўнай траўмай выяўляе характар галоўнага героя, яго псіхалагічна пераканаўчы партрэт.

Зварот аўтара да ўласных успамінаў абумоўлівае суб'ектыўна-эмацыйную дамінанту, якая пластычна спалучаецца з канкрэтыкай мастацкага аповеду. Так, за сувязь з партызанамі забіты бацька Вадзіма, і шматдзетная сям'я застаецца з маці. Пераможны перыяд вызвалення беларускай тэрыторыі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў суправаджаецца значнымі стратамі сярод мірных жыхароў, што раней няпоўна адлюстроўвалася ў савецкай прозе. Алесь Рыбак акцэнтуюе ўвагу на тым, што гора прыходзіць і ў сям'ю Вадзіма: ад міны гінуць маці і малодшы брацік, і гэта становіцца для героя вялікай асабістай трагедыяй. Такім чынам чацвёрта дзяцей застаюцца адны, і ў жудасных умовах пасляваеннай нястачы вымушаны клапаціцца пра сябе самі. Мастак слова шматгранна асэнсоўвае пачатак мірнага жыцця, менавіта пра гэты час заяўляе на ідэйным узроўні твора. Згодна з пісьменніцкай канцэпцыяй, пацверджанай багатымі фактамі, гэта не час для радасці, гэта ўсё яшчэ няпростое, нават пакутлівае, змаганне за жыццё, у чым бачыцца палемічнае пераасэнсаванне шмат у чым ілюстрацыйнага, ідэалізаванага ўвасаблення савецкай рэчаіснасці, заяўленага ў шэрагу раманаў ранейшага часу.

Ужо ў мірны час дзеці і падлеткі знаходзяцца ў роўных умовах з дарослымі, а нярэдка перажываюць і несправядлівае стаўленне з боку апошніх. Атрымліваецца так, што сястра Верка, самая старэйшая ў сям'і, выходзіць замуж і з'язджае ў далёкую вёску, забраўшы самага малодшага з братоў. Старэйшы Вадзімаў брат Коля кідае школу і працуе ў калгасе, галоўны герой усё ж вучыцца. Парадку ў калгасе няма, і працадзень, як кажуць вяскоўцы, атрымліваецца пусты. Звыклы стан рэчаў у вёсцы – галодная скаціна, таму што не дазволілі нарыхтаваць корму, у выніку Колю даводзіцца зарэзаць адзіную карміцельку, карову Лыску. Невялікія атрыманыя грошы ў Вадзіма фактычна адбірае фінагент Кротаў: «Іш ты, там, недзе ў гарадах, рабочы клас надрываецца, цягае цэглу, адбудоўвае фабрыкі і заводы, каб яшчэ лепш цвіла наша жыцця. А тут – іш ты! Рабочым, трудавой інцілігенцыі патрэбен харч і да харчу. А скуль жа ўзяць, калі не будзем мы сазнацельнымі, не будзе паступлення, калі ўсе вось так стануць сабаціраваць? А сабатажнікі хто? Ворагі, ды яшчэ якія!» [251, с. 204]. Кротаў пагражае Вадзіму выключэннем са школы і судом над старэйшым братам. У той жа час калгаснікі, якія займаюць нейкія кіруючыя пасады, не

саромеюцца красці, што рашуча не прымае герой, хоць і сам перажывае нястачу, а здараецца, і голад. У такіх жыццёвых абставінах у хлопца ўскладняюцца адносіны з Колям, які проста не вытрымлівае ўсіх няшчасцяў, і Вадзім вырашае збегчы з дому, шукаць прытулку ў сястры.

Працягваецца жыццёвы аповед у рамане «Галаброды» (2006), які адпавядае галоўным патрабаванням да традыцыйнай вясковай прозы. У аснове твора – прыныцы мастацкай падзейнасці, якая раскрываецца на фоне звыклага сялянскага побыту заходнебеларускай вёскі перад пачаткам і ў час калектывізацыі. Як прызнаецца сам аўтар, падзеі адбываюцца далёка неадназначныя: «Некаторыя людзі ўзяліся за зброю. Раней гаварылася, што тым самым яны выступалі супраць новай, савецкай улады. Хоцацца глыбей разабрацца, што кіравала імі, адкуль ішло непрыманне новага. Прасцей сказаць, гэта былі здраднікі. А калі здраднікі, дык чаму імі станавіліся? І чаму людзі не хацелі ўступаць у калгасы?» [192, с. 7]. У цэнтры ўвагі жыццёвыя перыпетыі двух галоўных герояў, носьбітаў аўтарскай сімпатыі, антаганістам якіх выступае не столькі канкрэтна ўвасоблены персанаж, колькі тагачасная грамадска-палітычная рэчаіснасць. Гэта ўжо знаёмы чытачу па першаму раману Вадзім Гурко, цяпер вясковы падлетак, які адкрывае для сябе захапляльны свет ведаў, робіць крокі да ўсведамлення сябе беларусам. У другім рамане яго вобраз адцянае селянін-перасяленец з Беласточчыны Бронік, які валодае рамёствамі, не жадае быць цёмным і забітым, а імкнецца да лепшага жыцця і ўпэўнены ў сваёй нацыянальнай адметнасці. Спецыфіка суб'ектнай арганізацыі заключаецца ў тым, што чытач бачыць падзеі вачыма найперш гэтых герояў. Алесь Рыбак акцэнтуюе такі праблемна-тэматычны аспект, які мала асэнсоўваўся ў айчынай літаратуры: імкненне новага пакалення да нацыянальнай самасвядомасці, уплыў на яго прадстаўнікоў інтэлігенцыі і адносіны ўладаў да ўсяго гэтага працэсу.

Стаўленне савецкай улады да нацыянальна свядомых асоб раскрываецца ў рамане праз серыю арыштаў, у чым выразна выяўляецца крытычныя пазіцыя пісьменніка. Атмасфера недаверу, няведання, за якую віну забіраюць людзей, спадзяванне знайсці праўду і, урэшце, пачуццё безвыходнасці перадаецца дзякуючы шэрагу другарадных, але паказальных вобразаў, якія аказваюць значны уплыў на фарміраванне светапогляду галоўнага героя. За тое, што самааддана робіць сваю справу, як у выніку пераконваецца чытач, арыштоўваюць настаўніцу беларускай мовы і літаратуры Тамару Пятроўну. Крыху пазней за творчую самадзейнасць і спробу дапамагчы любімай настаўніцы арыштоўваюць яе лепшых вучняў, з якімі паспеў пасябраваць Вадзім. Як тыповы для таго часу ўвасабляецца паказальны вобраз сумленнага, але пазбаўленага правоў чалавека – дырэктара школы Аляксея Мятліцкага, які ўсведамляе недахопы шмат у чым бязлітаснай савецкай сістэмы, гатовы вітаць беларускасць і беражліва ставіцца да людзей, але ўрэшце сам становіцца ахвярай таго ладу, якому аддана службы.

У рамане «На раздарожжы» (2009) раскрываецца юнацтва і маладосць скразнога героя твораў. Апошні набывае вышэйшую філалагічную адукацыю, піша гумарыстычныя творы, уваходзіць у новы свет, што якасна адрозніваецца ад вясковай рэчаіснасці. Вадзім знаёміцца з мастакамі слова, ганарыцца тым, што фатаграфуецца з самім Якубам Коласам. Аўтарам дэталёва прасочваюцца амаль сяброўскія стасункі з маладым Васілём Быкавым. Герой спрабуе працаваць у газеце, у дзіцячым часопісе, у сатырычным выданні «Вожык», аднак усведамляе сябе сялянскім сынам, выступае інтэлігентам у першым пакаленні. Пры гэтым Вадзім крытычна ставіцца да сваіх творчых практыкаванняў, шчыра захапляецца

сваімі сябрамі, якія надзелены яркім паэтычным талентам. Шматграннаму спазнанню інтэлектуальна-творчага асяроддзя і вызначэнню сваёй ролі на літаратурнай ніве і прысвечаны заключны раманы трылогіі.

Эстэтычнай дамінантай твора выступае гісторыя прыватных адносін, падрабязна апісваецца стварэнне ўласнай сям'і. Грамадская атмасфера перадаецца праз эпізодычныя, хоць і паказальныя з'явы з жыцця герояў. Настае час паступовай дэмакратызацыі грамадства, і калі на перыферыі даўжэй трымаюцца старыя парадкі, то ў сталіцы ўсё больш адчуваюцца новыя павевы. Так, Вадзімаву сябру Рыгору, таленавітаму паэту, які паступіў ва ўніверсітэт, схаваўшы такі факт біяграфіі, як раскулачаныя бацькі, за гэта пагражае выключэнне. Тым не менш, на камсамольскім сходзе ўдаецца адстаяць і сваё права вучыцца, і сваю чалавечую годнасць. З негатыўных з'яў рэчаіснасці ў творы лаканічна згадваецца пра далёка не лепшае кіраванне асобнымі калгасамі, што не заўсёды заўважаецца кантралюючымі органамі. Выяўляе каларыт таго часу такога з'ява, як паездка студэнтаў на цаліну, на вялікія збожжанарыхтоўкі, што ўспрымаецца чытачом адной з адметных рэалій мінулага.

Такім чынам, Алесь Рыбак пераасэнсоўвае савецкі лад пасляваеннага часу, уносіць істотныя карэктывы для стварэння поўнага малюнка грамадскай рэчаіснасці, шмат у чым палемізуе з аўтарамі ранейшага перыяду. Істотная мастацкая роля надаецца не столькі раскрыццю жыццёвага шляху, колькі паказу светапогляднай эвалюцыі, унутранага свету скразнога героя, за якім угадваецца асоба аўтара. Письменнік на сэнсаўтваральным узроўні выкарыстоўвае прыёмы, блізкія «Я»-апавядальнай стратэгіі. Чытач успрымае «шматгалоссе» выбраных герояў дзякуючы іх суб'ектыўнаму аповеду пра свае жаданні, памкненні, учынкі, пластычная псіхалагічная рэфлексія арганічна ўпісваецца ў мастацкае палатно. Разам з тым у раманнай трылогіі не губляе сваёй мастацкай значнасці прынцып падзейнасці, які відавочна ўзмацняецца ў заключным творы.

### **Заключэнне**

«Я»-раманы выступае адметнай змястоўнай формай у беларускай літаратуры, паказальнай у такіх тыпалагічных рысах, як зварот да лакальнага пісьма, пераважна непрамога адлюстравання рэчаіснасці. Вызначаецца ў цэлым навелістычным увасабленнем акаляючых галоўнага героя падзей, перанясеннем канфлікту са знешняй ва ўнутраную, духоўна-псіхалагічную сферу, паслабленым раскрыццём раманнай сітуацыі, героя і яго мікраасяроддзя ў параўнанні з класічнай мастацкай формай. У беларускай раманыстыцы вядзецца паскоранае мастацкае даследаванне маленькага чалавека, прыватныя праблемы якога ўпершыню прызнаюцца значнымі, патрабуюць комплекснага, у тым ліку філасофскага асэнсавання. Дынаміка «Я»-рамана дазваляе пракачыць збліжэнне асобы героя з асобай аўтара, творчую распрацоўку наватарскіх прыёмаў вывучэння чалавечай псіхалогіі.

У айчыннай прозе генезіс «Я»-рамана выяўляюць мастацкія прыклады, прысвечаныя асэнсаванню творчай асобы, якая нязменна рэпрэзентуецца рознымі аўтарамі, як найбольш чуйная да акаляючага свету, найбольш патрабавальная ў маральна-этычных адносінах, найбольш пакутная ў пошуках звычайнага чалавечага шчасця. Письменнікі мэтаскіравана акцэнтуюць увагу на паказе сямейнага жыцця, узаемаадносін у працоўным калектыве, побытавай рэчаіснасці. Мастацкае сцвярджэнне вартасці духоўнага вопыту маленькага чалавека ў беларускай прозе пачынаецца з асэнсавання вопыту творчай асобы ў кантэксце грамадскага жыцця. Гэта раскрывае Андрэй Федарэнка ў раманы

«Рэвізія»: у вобразнай сістэме твора вызначаецца галоўны герой, прататыпам якога выступае сам аўтар. Пісьменнік асэнсоўвае месца і ролю творцы ў айчынным літаратурным працэсе, дае крытычныя ацэнкі вядомым літаратурным персанажам, выяўляе свае эстэтычныя прынцыпы. Відавочны прыярытэт аддаецца нацыянальна адметнаму індывідуальнаму характару, сцвярджаецца мастацкая значнасць увагі да духоўнага свету асобы. Дамінантная «Я»-апавядальная стратэгія стварае розныя варыянты для чытацкай інтэрпрэтацыі рамана.

Эстэтычныя мажлівасці «Я»-рамана дазваляюць асэнсоўваць складаныя маральна-этычныя праблемы, у тым ліку звязаныя з грамадска-палітычнымі, сацыяльнымі фактарамі, 1930-х гадоў і першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, што працяглы час не атрымлівалі належнага мастацкага даследавання. Раманісты звязваюць маральна-этычныя імператывы з псіхалагічнымі катэгорыямі, звяртаюцца да рэканструкцыі чалавечай падсвядомасці. У псіхалагічным рэчышчы вытлумачваюць не толькі матывацыю канкрэтных учынкаў, але і вызначальныя грамадскія працэсы. Назапашваецца вопыт паказу героя, які здзяйсняе шмат нявартых учынкаў, выступае носьбітам заганных якасцяў, выклікае ў чытача неадназначнае ўспрыманне. Адчувальны эмпатычны вектар абумоўлівае тое, што «Я»-раман урэшце звяртаецца да ўвасаблення антыгероя. Стратэгія ўзаемадзеяння з чытачом скіравана выклікаць не толькі палемічнае стаўленне, але і эмацыйную рэакцыю «ад супрацьлеглага».

У шматгеройным рамане, раманнай серыі, дзе на сэнсаўтваральным узроўні выкарыстана «Я»-апавядальная стратэгія, выяўлены сінтэз прамога і непрамога адлюстравання рэчаіснасці, канфлікт адбываецца пераважна ў знешняй сферы, і ў той жа час раскрываецца духоўны свет выбраных герояў. Актыўна рэпрэзентуюцца ўзаемасувязі героя і грамадства, асэнсоўваюцца праблемныя моманты акаляючай рэчаіснасці, паказваецца мастацкае прагназаванне далейшага развіцця падзей. Увасабленне раманнай сітуацыі, героя і яго мікраасяроддзя блізкія класічнай мастацкай форме, хоць падзейны пачатак у большасці мастацкіх прыкладаў істотна паслаблены. Асоба героя аддалена ад асобы аўтара некаторай дыстанцыяй, актыўна выкарыстоўваюцца прыёмы ўспамінаў, прыватнага дакумента, споведзі героя, якія ілюструюць значныя мажлівасці мастацкага псіхалагізму.

Калі ў мастацкім тэксце побач з суб'ектыўнай апавядальнасцю выяўляецца значны падзейны пачатак, то гэта абумоўлівае шмат у чым традыцыйны паказ індывідуальнага характару. Увядзенне «Я»-апавядальнай стратэгіі на сэнсаўтваральным узроўні прадвызначае некаторую тыпалагічную адметнасць у адлюстраванні героя. Актыўна назапашваецца вопыт паказу сацыяльна-маральнага тыпу, героя-сімвала, героя-ідэі ў залежнасці ад выбранай аўтарам праблемна-тэматычнай скіраванасці. У прыватнасці, маральна-этычны малюнак пісьменніцкай сучаснасці раскрываецца пераважна ў сацыяльна-маральных тыпах. Асэнсаванне рэпрэсійнай сацыяльнай палітыкі, узаемаадносін асобы і дзяржавы ў пазнейшы савецкі час суправаджаецца ўвасабленнем героя-сімвала. Узвышэнне гістарычнага мінулага, экалагічная мастацкая прагностыка шмат у чым выяўляюцца праз героя-ідэю.

## РАЗДЗЕЛ 5

### СУЧАСНЫ БЕЛАРУСКІ РАМАН

#### 5.1 МАСТАЦКАЕ РАЗВІЦЦЁ КЛАСІЧНАЙ РАМАННАЙ ФОРМЫ

Жанравыя стратэгіі слоўнага мастацтва адлюстроўваюць агульную дынаміку літаратурнага працэсу, яго ідэйна-эстэтычныя прыярытэты. У сучаснай творчай практыцы пісьменнікі нязменна звяртаюцца да жанру рамана, ствараюць яго новыя мадыфікацыі, выбіраюць для мастацкага ўвасаблення наватарскія тэматычныя аспекты, што істотна змяняе традыцыйную жанравую форму. Апаздальнасць класічнага рамана, мастацкая ўвага да лёсу асобы ў працэсе яе станаўлення, раскрыццё інтрыгі праз канфлікт галоўнага героя з грамадскім асяроддзем у сучаснай прозе перажываюць працэсы трансфармацыі. У найноўшай літаратуры «крызіс жанру» рамана паслядоўна звязваюць з тэндэнцыяй да страты маштабнасці, эпічнай глыбіні, шматгеройнасці, што выяўляецца найперш на фармальным узроўні. Творчая практыка ўносіць істотныя эстэтычныя карэктывы ў фарміраванне актуальнай жанравай мадэлі вялікага эпопейнага палатна. Пры гэтым паўнаватарскія маштабныя малюнак акаляючай рэчаіснасці нязменна інтэрпрэтуецца аўтарам праз індывідуальнае ўспрыманне і ацэнку галоўнымі героямі.

Звяртаюцца да асэнсавання вялікіх грамадска-сацыяльных зрухаў XX стагоддзя Уладзімір Гніламёдаў і Васіль Якавенка, якія актуалізуюць традыцыйную форму сямейна-бытавой хронікі. У цыкле раманаў Уладзіміра Гніламёдава «Уліс з Прускі» (2006), «Расія» (2007), «Вяртанне» (2008), «Валошкі на мяжы» (2014), «Вайна» (2014), «Пасля вайны» (2015) адлюстроўваецца змена пакаленняў у кантэксце гістарычнай эпохі, якая прадстаўлена праз прызму прыватнага жыцця, што адпавядае жанравай спецыфіцы хронікі. У сюжэце такіх раманных тэкстаў звычайна раскрываюцца вобразы трох апошніх пакаленняў, гісторыя роду аддаленых часоў перадаецца ў больш лаканічным варыянце. На сэнсаўтваральным узроўні рэпрэзентуецца вобраз бацькоўскай хаты, які і арганізуе ўвесь падзейны рад.

Класічнае для беларускай прозы вясковае бытаапісальніцтва выступае стылеўтваральным для першага твора з раманнай серыі. Вёска Пруска на паўночна-заходняй ускраіне беларускага Палесся адметная норавамі і звычаямі сваіх насельнікаў, хіба што «хаты аднолькавыя – нізенькія, крытыя саломай, з маленькімі вокнамі, гліняным долам. Большасць з іх трухлявыя» [77, с. 9]. Самі прускаўцы не пазбаўлены гонару, вылучаюцца жыццёстойкасцю, фізічнай і маральнай трываласцю, некаторай рахманасцю і нерашучасцю, але разам з тым і ўпартасцю. Пісьменнік малюе каларытны мясцовы характар, у якім праяўляюцца і агульнанацыянальныя рысы. У прыватнасці, па-мастацку асэнсоўваюцца пашана да буслоў, выключная цярплівасць і працавітасць. Апошняму вучыць не толькі навакольная прырода, але і цяжкія сацыяльныя варункі пачатку XX стагоддзя, якія і вымушаюць прускаўцаў, у тым ліку Лявона Кужалю, шукаць лепшай долі ў далёкай Амерыцы.

Па-наватарску раскрытая тэма эміграцыі, якой няшмат надавалася ўвагі ў айчынай літаратуры, дазваляе чытачу супаставіць побыт беларусаў і амерыканцаў. Такім чынам нацыянальны характар беларуса малюецца ў супастаўленні з прадстаўнікамі іншых народаў. Так, і Лявон Кужаль, і містэр

Грыц любяць зямлю і паважаюць сумленную, самаадданую працу. У той жа час амерыканскі фермер, у адрозненне ад беларускага селяніна, здольны на рызыкаўныя камерцыйныя планы. Лёс галоўнага героя, які не знайшоў вялікіх заробкаў, аказваецца неаддзельным ад лёсу роднай зямлі. З адчуваннем упэўненасці, што ва ўсім трэба кіравацца сваім розумам, што «лічыш сябе прускаўцам, а ў табе ўжо жыве амерыканец» [77, с. 381], Лявон вяртаецца дадому. Яго чакае не здзяйсненне амерыканскай мары, а вялікія жыццёвыя выпрабаванні, звязаныя з вядомымі сацыяльнымі катаклізмамі першай паловы XX стагоддзя. Мастацкая ўвага да грамадска-сацыяльных падзей прадвызначае стыльваю адметнасць наступных твораў з раманнай серыі.

У рамане «Расія» Уладзіміра Гніламёдава асэнсоўваюцца шматлікія гістарычныя падзеі напярэдадні і пад час Першай сусветнай вайны, разглядаецца нацыянальны і еўрапейскі гістарычны працэс у сукупнасці яго шматгранных складнікаў. Письменнік працягвае на фоне значных гістарычных зрухаў таго часу ўвасабленне сямейнай гісторыі, якую распачаў ў творы «Уліс з Прускі». Прадставіўшы мастацкую інтэрпрэтацыю такой значнай у мінулым беларусаў з’явы, як эміграцыя ў ЗША на памежжы XIX–XX стагоддзяў, ён звяртаецца да асэнсавання лёсавырашальных для нацыі падзей першай трэці XX стагоддзя.

Увасабляючы бежанства як тыповую з’яву для Першай сусветнай вайны, письменнік у цэлым паказвае яе страты і цяжкія наступствы на прыкладзе сямейнай гісторыі. Так, у нялёгкай дарозе да новага месца жыхарства памірае дзед Кірыла, займаючыся нязвычайнай для вяскоўцаў працай на чыгунцы трагічна гіне сястра Лявона – Тоня, у нястачах і голадзе, так і не дачакаўшыся вяртання дадому, памірае маці. Сам жа галоўны герой спазнаў цяжкую долю салдата, быў паранены і доўга вяртаўся да пакінутай сям’і. Письменнік выкарыстоўвае сюжэтаўтваральны, як і ў папярэднім рамане, матыў падарожжа, і праз сузіранне Лявона – сапраўднага Уліса з Прускі – шырокакаштабна адлюстроўвае тагачасную рэчаіснасць. Такім чынам гранічна выразна выяўлены антыгуманістычны змест ваенных дзеянняў, цяжкія наступствы якіх закранулі і вёску Запалоннае ў рускай глыбінцы, дзе сям’я Кужалёў разам з іншымі прускаўцамі знаходзіцца ў бежанстве. Письменнік праводзіць мэтакіраванае мастацкае даследаванне праяў нацыянальнага характару ў надзвычайных грамадска-сацыяльных абставінах. У найбольш складаных жыццёвых перыпетыях выхадцы з-пад Брэста дэманструюць такія адметныя рысы, як спагадлівасць, цярплівасць, гатоўнасць дапамагчы іншым.

У рамане выкарыстоўваецца шэраг мастацкіх сродкаў, уласцівых жанру гістарычнай прозы. Аўтар на працягу твора прасочвае змены і ў грамадска-палітычным жыцці Еўропы, якія хоць і не становяцца ідэйна-мастацкім цэнтрам апаведу, аднак паслядоўна перадаюць атмасферу таго часу: «Сапраўды, як аказалася, саюзная Францыя апынулася ў цяжкім становішчы. Немцы кінуліся на яе праз Бельгію. Бельгійцы аказалі, трэба адзначыць, гераічнае супраціўленне, але ўстаяць супраць такой аграмаднай і добра ўзброенай арміі не маглі. Не ўстаялі і французскія войскі – вымушаны былі адступіць у глыб краіны – фронт наблізіўся амаль што пад самы Парыж» [76, с. 89]. Па-мастацку выяўляецца аўтарам каларытнае ўспрыманне прускаўцамі вядомых дзяржаўных асоб, іх учынкаў. Так, разважаючы, якія прычыны спарадзілі вайну, вяскоўцы не могуць знайсці адказу: «Не было адказу і ў Кастантага – прускаўскага ўрадніка, чалавека бывалага, пісьменнага, дасведчанага, які не роўня простым вяскоўцам, знаўся з вялікім начальствам воласці і нават губерніі.

– Ніколі б не падумаў, – прызнаўся ён, – нядаўна ж зусім Вільгельм з нашым царом у Белавежскай пушчы на зуброў палявалі разам, а цяпер... – Кастанты трос сваім ёмкім целам і лыпаў вачыма» [76, с. 86]. Аўтар не звяртаецца да непасрэднага ўвасаблення вядомых гістарычных асоб, аднак па-мастацку аналізуе іх вобразы, створаныя народным уяўленнем.

Дэталёва раскрываецца гістарычны фон, на якім пісьменнік прасочвае самыя значныя ў жыцці вяскоўцаў падзеі. Калі ў сярэдзіне ліпеня 1915 года пачынаецца агульная падрыхтоўка да эвакуацыі, прускаўцам здаецца, што яны пакідаюць цэнтр свету і адпраўляюцца на яго ўскраіну: «Свет пазбаўляўся пэўнасці і пастаянства, раптоўна парушаўся заведзены трыб жыцця. З’явілася новае слова – бежанцы. Яно адлюстроўвала новы стан людзей. Чалавек не заўважае таго, як ён становіцца іншым» [76, с. 93]. Падарожнікаў не пакідаюць трывожныя хваляванні, за адступаючай рускай арміяй рухаецца нямецкая, а наперадзе ўсіх аказваюцца бежанцы.

Праз сузіранне Лявона Кужаля паказваюцца і непасрэдна ваенныя дзеянні, перадаецца іх настрой: «Гэта і была перадавая – уся перакапаная траншэямі, хадамі зносін, бліндажамі. У траншэях праз кожныя дзесяць сажняў выемкі для камандзіраў. Перад акапамі – скруткі калючага дроту. Некалькі ліній. У немцаў – таксама. Праціўніка тут называлі: “ён”. “Ён” таксама акапаўся» [76, с. 257]. Пісьменнік псіхалагічна глыбока раскрывае стан чалавека на так званай пазіцыйнай вайне, калі доўга не распачынаецца агульнае наступленне, а варагуючыя бакі пераважна страляюць і зрэдку ходзяць у атакі. Смерць чакае салдата паўсюль, ад чаго «людзі зашыліся ў зямлю, у снег, у бліндажы, пакінуўшы наверх толькі варту. Даймала не столькі фізічная, колькі нейкая больш глыбокая, нутраная стомленасць, якая напаўняла чалавека нерухомасцю і раўнадушшам да ўсяго навакольнага» [76, с. 271]. Аўтар такім чынам пераканаўча сцвярджае, што вайна з’яўляецца вялікім прыніжэннем для чалавека.

Спецыфічным мастацкім прыёмам выступае прадстаўленне ў творы дакументаў і дзённікавых запісаў. Гэта так званыя «прашэнні», якія пішуць бежанцы, загады мясцовай улады, што ў цэлым паказваюць тэндэнцыі таго часу. Дзённікавыя сведчанні раскрываюць характар чалавека той эпохі. Вядзе ўласны дзённік запалонавец Міша Касякін, які пастаянна чытае газету «Праўда». Ён імкнецца ўзяць на ўзбраенне вопыт вядомых рэвалюцыянераў, захапляецца Леніным і Троцкім, з недаверам ставіцца да Максіма Горкага, паколькі пісьменнік крытычна ацэньвае заваёвы Кастрычніцкай рэвалюцыі. Як вынікае з разважанняў героя, прыходзіць час не толькі для новых ідэалагічных, але і для маральна-этычных прынцыпаў.

Багатае адлюстраванне побытавых дэталей узбагачае мастацкі гістарызм твора. У патрыярхальнай рускай вёсцы жывуць далёкія нашчадкі беглых разінцаў і пугачоўцаў, якіх вызначае непакорлівы характар. Яны «шырока гуляюць» народныя святы, у тым ліку масленіцу: «У буднія дні запалонаўцы жылі чаканнем свят і любілі, трэба сказаць, пагуляць. Патрэба расслабіцца жыла ў іх душы, у самой чалавечай прыродзе <...>. Прускаўцы ажно здзіўляліся, назіраючы за тым, як запалонаўцы пяклі цэлыя стопкі бліноў, аблівалі іх маслам, смятанай, кіслым малаком – хто чым мог. Па Запалоннаму лунаў блінны дух» [76, с. 154]. Этнаграфічны план завострана выяўляе ідэю «паязджанства»: імкненне вярнуцца да роднай хаты з цягам часу становіцца вызначальным для прускаўцаў, якія ўсведамляюць пэўную адрознасць запалонаўскіх звычаяў ад сваіх уласных.

Такім чынам, Уладзімір Гніламедаў прадставіў паглыбленую мастацкую інтэрпрэтацыю падзей Першай сусветнай вайны і яе наступстваў для



гістарычнага лёсу беларусаў, раскрыў праявы нацыянальнага характару ў надзвычайных умовах. Арыгінальнае жанрава-стылёвае спалучэнне гістарычнай прозы і сямейнай хронікі абумоўлівае адметнасць твора. Для сучаснага аўтара ваенная тэма шмат у чым роўная гістарычнай, што абумоўлівае спецыфічныя патрабаванні для яе мастацкага ўвасаблення. У творчасці Уладзіміра Гніламёдава асэнсаванне ваеннага часу выразна індывідуалізуецца дзякуючы звароту пісьменніка да ўласных дзіцячых успамінаў. Так, у рамане «Вайна» (2014) раскрываецца шматгранны малюнак вёскі Пруска і адносна блізкіх яе ваколц падчас Вялікай Айчыннай вайны ад першага дня да вызвалення. Раман «Пасля вайны» (2015) выяўляе мастацкае асэнсаванне вынікаў папярэдняга перыяду, аўтарам дапаўняюцца і падсумоўваюцца лёсы герояў, канкрэтна акрэсліваюцца неадназначныя жыццёвыя абставіны. Гэтыя мастацкія палотны ўтвараюць адзінае сэнсавое цэлае і некалькі вылучаюцца з прадстаўнічай раманнай серыі, прысвечанай Лявону Кужалю і яго сямейнікам.

У адлюстраванні акаляючай рэчаіснасці пісьменнік шмат увагі звяртае на той падзейны рад, які выступае шмат у чым традыцыйным для беларускай ваеннай прозы. Напрыклад, перадаецца нечаканасць ваенных дзеянняў, імклівы наступ нямецкай арміі. Новы старшыня сельсавета Галабурда, выступаючы на вясковай сходцы, упэўнена сцвярджае, што Германія не збіраецца нападаць на Савецкі Саюз, войскі якога бачацца непераможнымі. Калі ж гэта здараецца, навокал пануе бязладдзе. Прывучаныя дзейнічаць найперш па распараджэнні зверху, мясцовыя прадстаўнікі ўлады намарна губляюць час, не могуць усталяваць хоць нейкую арганізацыю.

Выступленне Молатава па радыё, улёткі, якія скідаюць нямецкія самалёты, чырвонаармейцы без зброі, якія просяць хлеба, выяўляюць адметны каларыт таго часу, калі прускаўцы яшчэ не вераць, што ўжо пачалася вайна. Уладзімір Гніламёдаў не прыхарошвае вясковую рэчаіснасць, паказвае рабунак магазіна. Праўда, гэта робяць суседзі, жыхары паселішча Калёнія Пруска, якія лічацца нетутэйшымі, прыхаднямі з-за Буга. Самі ж прускаўцы, менш рашучыя да дзеянняў у параўнанні з суседзямі, шкадуюць, што спазніліся, і не змаглі ўзяць нічога.

Дынамічная падзейнасць спалучаецца з метафарычна-іншасказальнымі элементамі, якія сэнсава заглыбляюць мастацкі аповед, ствараюць напружаны эмацыйны фон. Так, зусім невыпадкова, што за некалькі дзён да пачатку вайны, як трывожнае папярэджанне пра тое, што неўзабаве мае адбыцца, каля вясковай лаўкі здараецца бойка. Прускаўская Амелія бачыць у гэтым нядобра знак, аднак «ніхто не звяртаў увагі на енкі вядомай варажбіткі» [73, с. 6], да якой аднавяскоўцы ставяцца паблажліва. Як слушна звяртае ўвагу В. І. Локун, «элемент сімволікі закладзены і ў сцэну першай сустрэчы прускаўцаў з немцамі, калі апошнія ссеклі вішню, бо да верху, да вішань, не маглі дастаць. Гэта “знак бяды”, перасцярогі, папярэджання» [176, с. 143].

Як і ў папярэдніх творах з раманнай серыі, глыбіннае сялянскае светаадчуванне перадаецца праз увасабленне духоўнага свету Лявона Кужалю, выразніка аўтарскай думкі, для стварэння псіхалагічнага партрэта якога шырока выкарыстоўваюцца прыёмы «Я»-апавядальнай стратэгіі. Менавіта гэты герой чуйна ставіцца да ледзьве заўважных праяў акаляючай рэчаіснасці, на якія не звяртаюць увагі іншыя персанажы рамана. Так, калі даходзяць весткі пра першыя расстрэлы ў наваколлі былога савецкага актыву, работнікаў устаноў, «інстынктыўна прускаўцы, можна было бачыць, шчыльней згуртаваліся паміж сабой, сталі, як здавалася Лявону, больш зычлівымі, але і насцярожанымі» [73, с. 44]. Звязаны крэўнай повяззю

з зямлёю і сялянскай грамадой, Кужаль бачыць, што жыццё, якое мае свой упарты самарух, развіваецца. Як і ў многіх творах на ваенную тэму, лейтматывам гучыць думка, што трэба было жыць, наколькі б цяжка ні было. Стан душы героя раскрываецца праз лаканічныя і кантрасныя малюнкi прыроды: «Начамі над полем бліскалі зарніцы, даспявала жыта» [73, с. 44], дзе жыта асацыюецца з жыццём, а начныя зарніцы сімвалізуюць трывожнае прадчуванне пакуль далёкай, але наканавана-немінучай небяспекі.

У рамане «Вайна» побач з Лявонам паказаны і некаторыя іншыя персанажы, якія выконваюць значную ідэйна-мастацкую ролю. Напрыклад, Лявонаў пасынак Васіль, з якім у галоўнага героя раманнай серыі склаліся прыязныя, добразычлівыя адносіны, выступае духоўным спадкаемцам Кужалю і адначасова прадстаўніком новага пакалення. Гэта пакаленне ўжо савецкіх людзей, якім наканавана прайсці спачатку праз партызанскую вайну, а пазней і франтавую. Невыпадкава ў творы значная мастацкая роля перададзена той ацэнцы асобных з'яў рэчаіснасці, якая робіцца ад імя Васіля Платонава. Чытач сузірае яго вачыма пакінутыя дакументы НКУС, сярод якіх і справа, заведзеная на Лявона Кужалю, што прымушае па-філасофску задумацца пра справядлівасць і несправядлівасць. Патрапіўшы ў спісы савецкіх актывістаў як начальнік пошты, Васіль арыштаваны і вытрымлівае бязлітасныя катаванні, ледзьве выбаўлены ад расстрэлу. Вярнуўшыся дадому, ён адчувае адказнасць найперш за сваю сям'ю, але разам з тым усведамляе неабходнасць нешта рабіць дзеля змагання з акупантамі, дапамагае партызанам.

Уладзімір Гніламёдаў дэтальна асэнсоўвае зараджэнне і развіццё партызанскага руху на Берасцейшчыне. На падзейным узроўні аб'ектыўна адлюстроўваюцца значныя побытавыя цяжкасці, адчуванне няпэўнасці, невядомасці, незадаволенасці сабой і іншымі, што суправаджае былых чырвонаармейцаў: «Але прайшло яшчэ колькі часу, і настрой у людзей Пенкіна зусім разладзіўся. Галадалі, і надта дасаджаў холад. Дранцвелі ногі, а рукі так набракалі холадам, што цяжка было ўтрымаць вінтоўку» [73, с. 167]. Прадстаўнікі розных родаў войск, як ілюструюць іх кароткія гісторыі, што героі самі расказваюць пра сябе, яны далучыліся да партызанскай барацьбы ў першую чаргу з-за безвыходнай сітуацыі. Жыць з адчуваннем пастаяннай небяспекі нялёгка, стратэгіі партызанскай вайны яшчэ трэба навучыцца, а калі яшчэ няма і належнай арганізацыі, то гэта спараджае дарэмныя людскія страты. Неабачліва застаўшыся начаваць на хутары, паколькі былі занадта стомленыя і знебыліся па хатняму цяплу, партызаны трапляюць у пастку карнікаў, якія метадычна правяраюць усе месцы, дзе мажліва было даставаць харчы. Такім чынам у рамане наглядна паказана, што «атрад імя таварыша Тэльмана, не акрыяўшы як след, перастаў існаваць» [73, с. 177].

Значны шэраг вобразаў партызан і іх камандзіраў ствараюць фон мастацкага дзеяння, напрыклад, Пенкін, Беражняк, Бокша, Мурашка, Сарокін і шмат іншых. Адлюстраваны на перыферыі раманнай сітуацыі, аднак прыцягваюць увагу, запамінаюцца чытачу каларытныя вобразы таварыскага Вані-ёжыка, сур'ёзнага Калеснікава з яго нязменным «дзягцяром». Пісьменнікам лаканічна паказаны сэнсава ёмісты вобраз маладога партызанскага камандзіра Дзмітрыя Новікава, ці, як той просіць па-простаму называць сябе, Дзімкі. Рашучы і смелы, ён прызнаецца іншымі за лідара, вядзе атрад на «жалезку», дзе той паспяхова знішчае варожы эшалон. Аднак на зваротным шляху неабдуманая ўвязваецца ў бойку з немцамі, да якой партызаны мала падрыхтаваныя, у выніку чаго выпадкова гіне. Аўтар выказвае сваю ацэнку сітуацыі праз зробленую Косцем Хлябічам выснову, які па-чалавечы ўпэўнены, што камандзір стаміўся ад вайны,

сам сабе шукаў смерць, шукаў і знайшоў. Такім чынам шматгеройнасць і багатая дынамічная падзейнасць рэпрэзентуюцца ў псіхалагічным кантэксце: пісьменнік скіроўвае чытача да разваг пра тое, што прычынай смерці ў ваенны час не абавязкова можа стаць толькі нейкі відавочны фактар.

Мастак слова перадае складаны малюнак тагачаснай рэчаіснасці, у прыватнасці, імкнецца раскрыць неадназначны ўплыў спецслужбаў на сітуацыю ў цэлым. Той жа Косця ўцёк з савецкай турмы, вярнуўся на малую радзіму, дзе і далучыўся да партызанскай барацьбы. Ён доўга хаваўся ў сваякоў, паколькі, «прайшоўшы праз дэфензіву і энкавэдэ, здагадваўся, чаго можна чакаць ад гестапа» [73, с. 194]. Як і Лявон, Косця збірае зброю, часам звяртаецца да Кужаля па дапамогу. Невыпадкава вачыма Хлябіча чытач сузірае адметныя моманты партызанскага жыцця, якое асэнсоўваецца ў агульнабыццёвым кантэксце. Складанае духоўнае ўзаемадзеянне герояў мэтакіравана раскрываецца ў раманах «Вяртанне», «Валошкі на мяжы», а ў «ваенным» рамана паказваецца пэўны вынік ранейшых адносін.

Лявон болей за роднага бацьку праяўляе клопат пра Ганнінага сына, у чым бачыцца яго чалавечнасць і высакародства. Пры гэтым Кужаль расчараваны тым, што для Косці родныя бацькі – гэта проста людзі, якія пусцілі яго ў свет. Пазбаўлены духоўнай сямейнай асновы, Хлябіч становіцца перакананым бальшавіком, які гаворыць і думае лозунгамі. Паказальна розніць герояў адносіны да гістарычнай спадчыны, якую ў раманнай серыі сімвалічна ўвасабляе Камянецкі слуп. Для Лявона апошні – сведка мінуўшчыны, напамінак пра пакаленні яго роду, што спрадвеку жылі на гэтай зямлі, а для Косці проста бескарысная рэч, нявартая ўвагі. Сам Хлябіч бачыць ідэал рэвалюцыянера ў асобе Кляновіка, які ў раманнай серыі неаднаразова паказваецца побач з Лявоном і атрымлівае ад апошняга сціслую, але вычарпальную маральна-этычную ацэнку.

Так, Кужаль, які да ўсяго падыходзіць з выпрацаванай народнай традыцыяй духоўнай меркай, папракае Кляновіка ў бязлітасным стаўленні да чалавека. Кляновік жа бачыць у колішнім аднавяскоўцы і сябры ўсяго толькі «абмежаванага» селяніна, няздольнага да ўспрымання прагрэсіўных ідэй. Герой, нягледзячы на прыязныя адносіны і ўзаемадапамогу, выступаюць у нейкай меры апанентамі, супрацьстаянне якіх вырашаецца праз уплыў на іншых персанажаў. Хлябіч, які напачатку сваёй дзейнасці вызначаецца бескампраміснай пераканасцю, не заўсёды апраўданай, небяспечнай актыўнасцю, і ў большай меры падобны на Кляновіка, чым на Кужаля, у сваю чаргу ўплывае на прускаўскую моладзь. Паказальна, што Лявон не ўхваляе сяброўства Косці і свайго пасынка Васіля, які, пасталеўшы, бярэ прозвішча роднага бацькі. Пісьменнік наглядна паказвае, як мяняецца Косця Хлябіч, перажывышы такія сур'ёзныя выпрабаванні, як арышты, катаванні, некалькі турэмных зняволенняў. Чытача падштурхоўвае да развагі стан глыбокага расчаравання героя, калі сяброў КПЗБ фактычна абвешчае ворагамі тая ўлада, дзеля якой яны змагаліся, не шкадуючы ўласнага жыцця, а Косця беспадстаўна абвінавачаны ў шпіёнстве. Той, хто ставіўся бязлітасна да іншых, выпрабоўвае гэтыя адносіны на сабе і хоць такім чынам, але ўсё ж атрымлівае мажлівасць пераканацца ў іх жыццёвай непрыдатнасці.

Разам з тым у «ваенным» рамана Косця Хлябіч па-чалавечы кантрастуе з Іванам Афінагенавым, які пачувае сябе сапраўдным чэкістам. Аднак з пачаткам нямецкага наступлення бязладна кідаецца ўцякаць і губляе надзвычай важны архіў, думка пра які не дае спакою праз усю вайну. Герой усведамляе, што за гэта прыйдзеца адказваць і баіцца такой адказнасці. Ён паказаны менш дзейсным у параўнанні з іншымі партызанамі, не мяняе сваіх ранейшых поглядаў,

перакананы і ў тым, што трэба ліквідаваць усіх, хто працуе на немцаў, і ў тым, што «гэта бязлітасная вайна, таварышы, патрабуе ад нас бязлітаснасці аднаго да другога» [73, с. 307]. Афінагенаў найперш выступае памочнікам таямнічага палкоўніка Сцяпана, які з Масквы выпраўлены на Берасцейшчыну дзеля цэнтралізацыі ўжо арганізаванага партызанскага руху. Лаканічная, але змястоўная характарыстыка групы, якую ўзначальвае палкоўнік Сцяпан, скіроўвае чытача да разваг: «Групу суправаджалі і ахоўвалі 40 партызан-аўтаматчыкаў. Ішлі тоячыся. Пастаянна падпільноўваў страх. Праваднікоў жывымі не пакідалі» [73, с. 416].

Васіль паведамляе Афінагенаву пра становішча ў вёсцы, выконвае яго даручэнні. Інфармуе праз сувязнога і пра тое, што кароткі час вымушаны выконваць абавязкі солтыса, гэта на той момант не выклікае пярэчанняў. Пасля вызвалення, калі з боку «СМЕРШа» да Васіля ўзнікаюць пытанні, яму не давяраюць і нават пагражаюць арыштам, Афінагенаў ніякім чынам не ўмешваецца ў сітуацыю. Што датычыць яго ўласнай праблемы – страчанага архіва, то герой, як гэта паказана ўжо ў рамане «Пасля вайны», звяртаецца з просьбай да палкоўніка Сцяпана і той яму дапамагае. Строгі і надзвычай патрабавальны да іншых, Афінагенаў сам фактычна пазбягае як адказнасці, так і фронту.

У рамане «Пасля вайны» атмасфера часу выяўлена ў яе паказальных рысах, лаканічна і разам з тым сэнсава глыбока. Прускаўцы закопваюць пакінутыя нямецкія акопы, збіраюць зброю і шмат якое іншае ваеннае начынне, да чаго праяўляюць надзвычайную ўвагу хлапчукі. Схільны да рызык, трагічна гіне Юрка Відэрка, спрабуючы выплавіць тол з міны. Уражлівы малюнак смерці хлопчыка прыводзіць чытача да разумення, што вайна яшчэ не пакінула родную зямлю, працягвае збіраць свае ахвары, і гэта не толькі пахавальныя, якія прыходзяць з фронту. Аўтар паслядоўна адлюстроўвае, што вяртаюцца дадому некалі прымусова вывезеныя ў Германію на працу, урэшце, сапраўднае свята здараецца тады, калі вяртаюцца самі франтавікі. Пісьменнік паказвае перыяд з 1944 па 1955 гад храналагічна дэтальна і па-свойму кантрастыўна. Як слушна заўважае В. І. Русілка, пасля эйфарыі перамогі «наступае цяжкі час новых “харчразвёрстак”, калі сялянам (Тупчыкам, напрыклад) даводзілася сілай бараніць свой апошні хлеб; сталінскіх рэпрэсій, пад якія трапіў Лявонаў сваяк, хросны Валодзіка Якаў Арыстархавіч Пац, а потым, “за каласкі”, і стрыечная сястра Грунька» [250, с. 16].

Уладзімір Гніламёдаў прыцягвае чытацкую ўвагу да лёсу герояў такога тыпу, як Свісціян. Схільны да рабаўніцтва і гвалту, здольны лёгка, амаль бяздумна, забіваць, гэты персанаж увасабляе ўсё адмоўнае, што можа абудзіць у чалавеку вайна. Ён не можа прыстасавацца да мірнага жыцця, а ў хвіліну шчырасці прызнаецца Васілю, якога некалі ледзьве не забіў: «Няма вайны, скажу я табе, <...> – і жыць не хочацца» [75, с. 47]. На ўзроўні філасофскай канцэпцыі ўсёй раманнай серыі Свісціянава бесчалавечнасць акцэнтавана выяўляе глыбока хрысціянскую дабрыню «божага чалавека» Кузёмкі, які чуйна вывучае актуальныя праявы акаляючага свету. Асуджае, як прызнаецца Лявону і Фёкле Кужалям, гвалт з абодвух бакоў: з боку тых, хто заганяе ў калгасы, і з боку тых, каго заганяюць. Ад імя аўтара задае чытачу глыбока жыццёвае пытанне: «Як жа можна дайсці да добрага праз гвалт?» [75, с. 37], на якое трэба шукаць адказ у лёсах гніламёдаўскіх герояў.

Такім чынам, аўтар адыходзіць ад традыцыйнай сямейнай хронікі, стылеўтваральнай у папярэдніх мастацкіх палотнах з раманнай серыі. У цэлым раманная сітуацыя ў творах Уладзіміра Гніламёдава «Вайна», «Пасля вайны» характарызуецца як шматгеройная, скіраваная на адлюстраванне дынамічнай

мастацкай падзейнасці. Паказальна вылучаюцца рэпрэзентатыўныя вобразы як скразныя героі раманнай серыі, так і героі-тыпы ваеннага часу, што выяўляюць маральна-этычны, гуманістычны, агульнафіласофскі змест пісьменніцкай канцэпцыі.

Пра трылогію Васіля Якавенкі «Пакутны век» (2006) А. А. Лойка шматзначна заўважае, што гэта «твор, можна сказаць, усебеларускі, эпапея нацыянальнай гісторыі, даваеннага часу, 1939 года, Другой сусветнай вайны, пасляваенных падзей і характараў. У полі зроку аўтара тэрыторыя ўсяе Беларусі, яе мінулае і сучаснасць» [170, с. 7]. Вялікі падзейны ахоп, прадстаўнічая колькасць герояў у канфліктных узаемаадносінах выяўляюць аўтарскую ўстаноўку на эпапейны характар аповеду. У той жа час абавязковыя для эпапейнага палатна вялікія хранатапічныя каардынаты вызначаюцца неадназначна. Мастацкі аповед пра жыццёвыя перыпетыі сям'і Рамановічаў, па мясцовай мянушчы Пісарчукоў, вядзецца з 1922 года, пасля іх вяртання на малую радзіму з эвакуацыі, што надарылася з-за Першай сусветнай вайны. Экскурсіўна падаецца лаканічная гістарычная даведка пра заходнепалескае мястэчка Моталь, побыт і звычаі маталянцаў, якія складаліся стагоддзямі і адрозніваюцца значным этнаграфічным каларытам. Асноўная аўтарская ўвага сканцэнтравана на падзеях трыцятых гадоў і Вялікай Айчыннай вайны, якія, згодна з пісьменніцкай канцэпцыяй, і выступаюць паказальнымі для асэнсавання складаных грамадска-палітычных працэсаў, што адбываліся не толькі на беларускай зямлі, але і ў савецкай краіне, а таксама ў Заходняй Еўропе. Далейшыя значны перыяд савецкай рэчаіснасці, што лагічна завершаны атрыманнем Беларуссю статуса незалежнай краіны, паказаны сцісла, у асобных эпізодах, дзе не прасочваецца станаўленне або развіццё характараў.

У цэнтры ўвагі аўтара найперш сямейная гісторыя, праз прызму сямейных каштоўнасцяў асэнсоўваюцца і многія грамадскія падзеі. Разам з тым лёс прадстаўнікоў трох пакаленняў Рамановічаў раскрываецца ў надзвычай шырокім кантэксце, у якім эпізодычна заяўлены розныя геаграфічныя цэнтры, у прыватнасці, Пінск, Наваградак, Мінск, Вільня, Варшава, Берлін, Масква, Нью-Ёрк. Аўтар мэтакіравана, на аснове доказнага аналізу, рэпрэзентуе свой погляд на дзейнасць такіх вядомых асоб, як Сталін, Гітлер, Кубэ, што выступае адным з паказчыкаў эпічнага твора. У раманнай трылогіі «Кабала», «Надлом», «Гульня на згубу» галоўныя героі прадстаўляюць розныя грамадска-палітычныя рухі, многія з іх выступаюць скразнымі, з'яўляюцца паказальнымі «палюсамі прыцягнення» для іншых персанажаў. Васіль Якавенка паслядоўна ўвасабляе некалькі ліній канфліктных узаемаадносін, у выніку чаго шматгранна раскрываецца пісьменніцкая ідэя.

Як зазначае сам мастак слова, яго героі пастаўлены перад выбарам: страціць свае этнічныя карані і растварыцца ў свеце шырокім альбо жыць разам з народамі і нацыяй, дбаючы пра росквіт апошняй. Такое важнае пытанне вырашае для сябе кожны прадстаўнік беларускай інтэлігенцыі, якая ўвасоблена паўнаважна, у прыватнасці, на ўзроўні сацыяльнай групы, у чым і заключаецца тэматычнае наватарства трылогіі. Тыповым прадстаўніком гэтага асяроддзя выступае Барыс Рамановіч, які ў маладосці прытрымліваўся камуністычных поглядаў, аднак не без уплыву вядомага Рамана Скірмунта ў надзвычай няпросты грамадскі час становіцца дзеячам беларускага нацыянальнага адраджэння. Памешчык Скірмунт, які ў свой час адыграў значную ролю ў абвешчэнні Беларускай Народнай Рэспублікі, шмат зрабіў для развіцця мясцовай мотальскай прамысловасці, выступае каларытным прадстаўніком беларускай духоўнай эліты. Ягонае тэзіснае азначэнне камунізму пазней пацвярджаецца многімі фактамі і падзеямі, што здараюцца з галоўнымі героямі трылогіі: «Камунізм – не што іншае,

як псіхічная містэрыя. Яна запаланіла Расею, і не толькі Расею. Бальшавікі нацкавалі рабочы клас на буржуяў, а потым і на палітычную апазіцыю – так званых белых. Вайну супраць спрадвечнага ўкладу жыцця і духу народа назвалі рэвалюцыяй. А які ж буржуй з заможнага селяніна ці святара? Іх таксама амаль знішчылі» [304, с. 43]. Письменнік увасабляе арыстакратаў і народную інтэлігенцыю, імкнецца дасканала вывучыць тыя сацыяльныя фактары, якія перашкодзілі выкананню іх гістарычнай місіі.

Барыс паходзіць з заможнай сялянскай сям'і, своечасова скончыў гімназію, марыць паўплываць як на нацыянальную свядомасць мотальцаў, так і ўсяго беларускага народа. Прызваны ў польскае войска, ён вымушаны падпарадкавацца гэтаму загаду, хоць у тым, што заходняя частка Беларусі далучана да Польшчы, бачыць вялікую гістарычную несправядлівасць. У выніку ваенных дзеянняў трапляе ў нямецкі палон, пазней, як і многія заходнія беларусы, атрымлівае шанец быць вызваленым з лагера і працаваць. У Кёнігсбергу Барыс знаёміцца з нямецкай культурай, ладам жыцця, бачыць у Германіі сілу, якая з-за збегу гістарычных абставін можа паспрыць беларусам. Былы вязень становіцца адным з арганізатараў «самапомачы», пазней звязаны з дзейнасцю Чырвонага Крыжа. З пачаткам Вялікай Айчыннай вайны, калі аказваюцца захопленымі заходнебеларускія землі, вяртаецца на малую радзіму да сям'і, якая да гэтага часу ўжо лічыць яго памерлым. Далейшы жыццёвы шлях Рамановіча адлюстроўвае ўсе характэрныя перыпетыі, якія ў вызначаны час мог паспытаць любы неаб'якавы да сваёй Бацькаўшчыны адукаваны чалавек. Разам з адступленнем нямецкай арміі ён вымушаны ратавацца ўцёкамі і шукаць прытулку ў эміграцыі, дзе фактычна губляе сувязі з Радзімай. Дзякуючы гэтаму герою чытач знаёміцца і мае мажлівасць «рабіць свае высновы аб ксяндзу Вінцэнтэ Гандлеўскім і Радаславу Астроўскім, баранавіцкім бургамістру Сабалеўскім і паэтэсе Наталлі Арсенневай, Раману Скірмунту і Янку Геніюшу, Барысу Кіту і Мікалаю Шчорсу» [170, с. 9]. Такім чынам Васіль Якавенка разважае пра важную ролю інтэлігенцыі ў нацыянальным самавызначэнні народа, шукае прычыны слабай арганізаванасці беларускага нацыянальнага руху.

Яго бацька Пятро Рамановіч – працавіты селянін, дбайны, паважаны гаспадар, які стараецца трымацца далей ад палітыкі, – ілюструе чытачу светапогляд спрадвечнага земляроба, стваральную жыццёвую філасофію ў цэлым. Як асоба ён у маральна-этычных адносінах патрабавальны і да сябе, і да іншых, у жыццёвых акалічнасцях кіруецца найперш біблейскімі заповедзямі. У сям'і Рамановіча пануе лад і ўзаемная павага, дзеці змалку прывучаюцца да працы, да народных звычаяў і традыцый, цягнуцца да вучобы. Бацька і сын Рамановічы, як і ўсе іх сямейнікі, паслядоўна ўвасабляюцца як нязменныя антыподы тых герояў, якія прадстаўляюць савецкую ўладу. Такім чынам нацыянальна свядомыя, таленавітыя і працавітыя людзі супрацьпастаўляюцца носьбітам камуністычнай ідэалогіі, вынікі гэтага супрацьстаяння ў падзеях і характарах раскрывае мастак слова.

Мастацкая падзейнасць падрабязна паказвае грамадскую сітуацыю ў той час, калі Заходняя Беларусь была ў складзе Польшчы. Арышт у 1927 годзе польскай дэфензівай Браніслава Тарашкевіча і ягоных паплечнікаў выклікае абурэнне ў патрыятычна настроенай беларускай моладзі, сяброў Беларускай Сялянска-Работніцкай Грамады. Супраць апошніх, а таксама прадстаўнікоў камуністычнай партыі Заходняй Беларусі ладзяцца паказальныя выхаваўчыя акцыі. Напрыклад, жандары збіралі месцічкоўцаў да хат «удзельнікаў камуністычнага бунту, іхніх бацькоў і прымушалі дарослых грамадзян, паважных, сумленных, чыніць грэх – здзіраць саламяныя стрэхі з будынкаў» [304, с. 67], што

ў вачах селяніна і рамесніка сапраўднае дзікуства. Тым не менш, у сярэдзіне трыццатых гадоў працавіты чалавек няблага зарабляе і нават багацее з уласнай працы, што пацвярджае жыццёвы вопыт таго ж Барыса Рамановіча. Пра краіну саветаў ходзіць шмат няпэўных чутак, у тым ліку пра арышты вучоных і творчых людзей, а выпадковыя ўцекачы, якім удаецца патрапіць за ўсходнюю мяжу, вельмі пра гэта шкадуюць. Чырвоную Армію, якая вызваляе Усходнія Крэсы, у Моталі, напрыклад, сустракаюць хлебам-соллю і кветкамі. Пятро Рамановіч дзякуе салдатам за вызваленне ад польскага ярма і атрымлівае адказ, што «ад ярма вызвалілі, а хамут надзенем» [304, с. 182], а яшчэ што ў калгасах бракуе ежы, а моцныя сяляне перавяліся. Усталяванне новай савецкай улады пачынаецца з тэрору, якія чыняць мясцовыя камуністы, забіваючы пры гэтым шмат невінаватых сумленных людзей.

На ўз'яднанай заходняй частцы Беларусі адкрываюцца беларускія школы, выяўляецца клопат аб развіцці нацыянальнай адукацыі і культуры ў процівагу палякам. Аднак да заможных сялян савецкая ўлада ставіцца непрыхільна, ужывае злачынныя метады: «Сем'і адну за адной арыштоўвалі проста без суда, без доказаў віны, хапалі звычайна ўночы і вывозілі пад ціхі лямант і энк дзяцей і дарослых» [304, с. 198]. Аўтар лаканічна зазначае, што гэтакім чынам з Моталі знікла ўжо дзевяць сем'яў, навісла пагроза арышту і высылкі ў казахскія стэпы і над сям'ёй Рамановічаў. Часова ратуе становішча нявысветленая сітуацыя з Барысам і пачатак Вялікай Айчыннай вайны.

Ваенны час паказаны пісьменнікам у найбольш стратных для беларускай зямлі праявах, пры гэтым на першы план выступае дакументальнае адлюстраванне пачатковага перыяду, надзвычай трагічнага для Чырвонай Арміі, які абыходзіла паўнаважнай увагай беларуская савецкая проза. Значная ступень аўтарскай сімпатыі аддаецца капітану Сяргею Калінічэнку, смеламу і ўдумліваму вайскоўцу, які ў сваю чаргу выразна кантастуе з Данікам Пльонгерам, героем па-сімвалічнаму злавесным, які наглядна паказвае найгоршае з таго, што можа зрабіць з чалавечай асобай савецкая сістэма. Так, калі ўсталявалася савецкая ўлада, капітан танкавых войскаў Калінічэнка бескарысліва дапамае старшыні мотальскага пасялковага савета Мікіце Калільцу, які не мае патрэбнай граматы. З біяграфіі героя вядомы такі паказальны факт: калі служыў у танкавым корпусе на Каўказе, быў выключаны з партыі за збор подпісаў у падтрымку рэпрэсаванага камбрыга Бабурына. Асацыятыўна згадваецца сумна вядомая справа маршала Тухачэўскага, аўтар выказвае меркаванне, што апошняя стала ўсяго толькі падставай для знішчэння найбольш вопытных і падрыхтаваных афіцэраў, з-за чаго пачатковы перыяд Вялікай Айчыннай вайны проста не мог быць іншым.

З пачаткам ваенных дзеянняў Сяргей праяўляе смеласць і адданасць Радзіме, яго вачыма чытач сузірае «батальныя сцэны ваеннага тэатра 1941 года пад Віцебскам, дзе была зроблена спроба контрудару Чырвонай Арміі сіламі двух танкавых карпусоў у накірунку Сянно – Лепель з адчайна і адважна пастаўленай задачай затрымаць і адкінуць адсюль вераломныя варожыя войскі» [170, с. 7]. Капітан Сяргей Калінічэнка ўважліва сочыць за баявой інфармацыяй, што праходзіць праз яго рукі, і зазначае, што савецкія войскі ў контрудары на Лепель пераўзыходзяць варожыя сілы ў людзях у два разы, па артылерыі – у тры, па танках – у тры-чатыры, хоць і катастарфічна не хапае авіяцыі. Камандуючы пятага механізаванага корпуса генерал Аляксеенка дзейнічае рашуча і стратэгічна грамадна, аднак выкананне баявой задачы запавольваецца з-за сёмага корпуса генерал-маёра Вінаградава. Акрамя сведчанняў свайго героя Васіль Якавенка

звяртаецца да запісаў ваенных гісторыкаў, якія называюць дзеянні Вінаградава «у цэлым абгрунтаваным рашэннем», і рашуча палемізуе з гэтым. Сам камкор сумняваецца ў сваім загадзе, паколькі інтуіцыя «падказвала яму, што вораг толькі і чакае бітвы з ім на рубяжы Чарнагосціцы, што гэты ўмацаваны супрацьтанкавы раён трэба абысці і даць бой праціўніку там, дзе яму будзе не ў нос. Толькі штосьці працівілася, няйначай, голас бальшавіка-ўдальца патрабаваў стаяць на сваім і падпарадкоўваць сабе абставіны» [304, с. 299]. Такім чынам надзвычай няўдала была выкарыстана баявая тэхніка, якая па сваёй сіле не саступала нямецкай, панесены цяжкія страты, нявыканана баявая задача. Злучэнні сёмага корпуса пад пагрозай акружэння бязладна выходзяць за Оршу.

У хаосе агульнага адступлення Калінічэнка выпадкова сустракаецца з камбатам Якавам Джугашвілі. Змучаныя працяглымі баямі, салдаты блукаюць па незнаёмай мясцовасці, паступова пераапрацаюцца ў цывільнае. Сяргею ўдаецца шчыра паразмаўляць з Якавам пра палітычнае становішча ў краіне, што працуе на раскрыццё ідэі твора, аднак з пэўным недаверам успрымаецца чытачом. Так, Джугашвілі распавядае пра сваю сям'ю выпадковаму чалавеку, не саромецца прызнацца, што лічыць сябе няўдачнікам, баіцца партыі, паколькі не разумее яе пустазвонства. Перакананы, што ніякімі лозунгамі сацыялізму нельга апраўдаць вынішчэнне кранштацкіх матросаў, піцёрскіх рабочых, тамбоўскіх сялян. Пра брата Васіля гаворыць, што той, абапіраючыся на бацьку, імкнецца да поспеху, родны ж бацька для яго самога застаецца вялікай загадкай.

Воляй лёсу Сяргею Калінічэнку ўдаецца засцерагчыся ад палону. Як і многія вайскоўцы, ён апынуўся за лініяй фронту на акупаванай тэрыторыі, дзе знаходзіцца шмат мірнага насельніцтва. Аўтар выяўляе сваю прысутнасць у творы лірычным роздумам пра «забраную і агаломшаную, панішчаную і спакутаную» зямлю, дзе тутэйшы даўно не гаспадар, дзе цяпер адны ліхадзеі змянілі іншых, у чым бачыцца спадкаемнасць класічнай традыцыі буйной прозы. Васіль Якавенка па-філасофску сцвяржае: «Разгул грымотнага шалу падказваў, што акупацыя гітлераўцаў навярнула не на дзень, не на два і што з ёй трэба лічыцца, пры ёй трэба жыць» [304, с. 327]. Асцярожны гаспадарлівы беларус, удакладняе далей пісьменнік, не кінуўся прыслугоўваць немцам, але таксама нямала вагаўся і пры думцы аб партызанах. Як вынікае з логікі мастацкага апаведу, немалую ролю ў станаўленні партызанскага руху адыгрывала і асоба арганізатара. Партызанскі рух на Мотальшчыне раскрыты пераважна ва ўчынках бяздумнага прыхільніка камуністычнай ідэалогіі Даніка Плюбера.

У характары героя з маладога ўзросту дамінуюць такія рысы, як зайздроснасць і помслівасць, аўтар доказна раскрывае, што ўзмацненню гэтых якасцяў спрыяе і камуністычнае выхаванне. Вядомы лозунг, які сцвярджае, што ўсё ўсім пароўну, Данік разумее своеасабліва: той, хто багацейшы і больш удачлівы за яго, бачыцца асабістым ворагам. Паказальны момант, калі Плюбера яшчэ падчас усталявання савецкай улады трапляе ў маёнтак Скірмунтаў, дзе нават адчувае захапленне: «З душой, зусім абмерлай ад хараства і трывогай за гэта хараство, прайшоў ён па пакоях палаца» [304, с. 225]. Аднак у адрозненне ад Барыса Рамановіча, які пераймае ад Скірмунта духоўныя каштоўнасці, Данік здольны толькі прысабечваць матэрыяльныя рэчы, напрыклад, адразу і крадзе сервіз на дванаццаць персон, выраблены з чырвонага золата. Герой жорсткі і да сваіх папалечнікаў, і да сваякоў, якія праяўляюць да яго чалавечую спагаду. Стаўшы арганізатарам мясцовага партызанскага руху, ён бачыць сваёй задачай мэтакіравана здзяйсняць рызыкаўныя ўчынкі, каб пастаянна нагадваць пра сябе паліцаям.



Паводле загаду штаба Беларускага партызанскага руху, пад Моталем арганізоўваецца партызанскі атрад, дзе камандзірам прызначаны лейтэнант Мар'ян Баравік, камісарам Багдан Плюнгер. Станоўчая характарыстыка, якая даецца аўтарам Баравіку, вынікае з эпизадычнага моманту – гутаркі з Пятром Рамановічам, у якой гэтыя героі паразумеліся. На жаль, праз нейкі час Баравік гіне, і галоўным партызанскім завадатарам становіцца Плюнгер, які ніколі не шкадаваў чалавечага жыцця. Ён забівае Сяргея Калінічэнку, які не жадае далучыцца да партызанскай барацьбы, бо гэта азначае паставіць уласную сям'ю ў надзвычай небяспечнае становішча. Актыўная дзейнасць Багдана Плюнгера шмат у чым выступае бесчалавечнай і нават злачыннай, што пацвярджае і забойства партызанамі Пятра Рамановіча, яго малодшага сына і некаторых сваякоў, якія не мелі ніякай віны.

Партызаны, большая частка з якіх мясцовыя, бачаць сваімі ворагамі не толькі немцаў, але і беларускіх нацыяналістаў. У асяроддзі апошніх таксама няма адзінства, некаторыя знішчаюцца непасрэдна немцамі, якія імкнуцца выкарыстаць беларусаў найперш у сваіх мэтах. Многія прадстаўнікі нацыянальнага руху, у тым ліку Барыс Рамановіч, глыбока расчароўваюцца ў тым, што бачылі ў Германіі шанец для сваёй незалежнасці. Раскрывае тагачасную грамадска-палітычную сітуацыю і паказаны згодна з дакументальнымі крыніцамі адметны вобраз Вільгельма Кубэ. Васіль Якавенка доказна даводзіць, што генеральны камісар Беларусі адрозніваўся ад сваіх папалчнікаў па нацысцкай партыі найперш адукаванасцю і дасведчанасцю, «спасцігаў культуру забранага краю», рабіў усё, што ад яго залежала, для падтрымкі беларускага нацыянальнага руху. Для гестапаўцаў, якіх ён імкнуўся адхіліць ад кіравання ў Менску, гаўляйтэр «быў занадта неардынарны, самавіты, свавольны. Для партызанаў, падпольшчыкаў, у асяроддзі якіх “дарадцамі” з Масквы закідваліся энкавэдысты, постаць генеральнага камісара Кубэ наогул не ўпісвалася ні ў якія рамкі гітлераўскага чыноўніка. Гэта, мусібыць, і выклікала самы праведны гнеў у савецкага боку» [304, с. 511], якім не падтрымлівалася і палітыка нацыянальнага савызначэння малых народаў. Васіль Якавенка разглядае версію забойства Кубэ як вынік супадзення палітычных інтарэсаў Масквы і Берліна.

У раманнай трылогіі раскрываецца і агульнафіласофскі ўзровень асэнсавання рэчаіснасці. Надзея на будучыню паслядоўна суадносіцца з Маняй Рамановіч, дачкой Барыса і ўнучкай Пятра. Эмацыйна афарбаваны аповед, які вядзецца ад яе імя, пабудаваны тыпалагічна блізка «Я»-апаведальнай стратэгіі і раскрывае сузіранне тагачасных падзей вачыма ўражлівага падлетка. Вялікай душэўнай траўмай для Мані становіцца смерць дзеда, які яе выхоўваў, вучыў спазнаваць свет. Жанчыны і дзеці з сям'і Рамановічаў пасля трагічнай гібелі родных ратуюцца ўцёкамі, трываюць нялёгкае падарожжа, мяняюць прозвішча і застаюцца ў Польшчы. Сталы лёс Мані будзе звязаны і са Злучанымі Штатамі Амерыкі, дзе мусілі шукаць прытулак многія беларускія эмігранты, якія толькі хацелі лепшай долі для сваёй зямлі.

Такім чынам, Васіль Якавенка вырашае важную мастакоўскую задачу: прасочвае дынаміку нацыянальнай самасвядомасці беларусаў на фоне значнага адрэзка часу, на прыкладзе выключных грамадска-сацыяльных перыпетый. Письменник паўнаўважна асэнсоўвае гістарычны лёс беларускай інтэлігенцыі ва ўзаемадачыненні з рознымі палітычнымі вектарамі, у чым і заключаецца яго наватарства. Разам з тым творчая ўстаноўка на эпічны аповед застаецца не рэалізаванай у поўнай меры, што і выяўляе актуальную жанравую мадэль буйной прозы ў сучаснай беларускай літаратуры. Маштабны малюнак акаляючай

рэчаіснасці рэпрэзентуецца найперш праз сямейную гісторыю, актыўна выкарыстоўваюцца выяўленчыя мажлівасці традыцыйнай сямейна-бытавой прозы. Выразна выяўляецца аўтарская пазіцыя ў інтэрпрэтацыі і ацэнцы як лакальных падзей, так і значных грамадскіх працэсаў. Пры гэтым выклад вядзецца нязмушана, чытачу даецца мажлівасць самому паразважаць над першапрычынамі і наступствамі як у нацыянальных каардынатах, так і маральна-этычных адносінах, крытычна ўспрымаць філасофскую канцэпцыю пісьменніка.

У беларускім рамане апошніх гадоў праблема чалавека распрацоўваецца як на сюжэтна-кампазіцыйным узроўні, так і праз узаемадзеянне аўтара і героя, асобных вобразаў і элементаў вобразнага цэлага. Аўтар не толькі імкнецца паказаць героя і яго час, але і выявіць уласную мастацкую канцэпцыю рэчаіснасці праз сатыру, камізм або дыдактыку, для чаго выбірае адметныя формы раманнай апавядальнасці або іншасказальнасці, звяртаецца да тых ці іншых прыёмаў паэтыкі. Сучасная мастацкая практыка пераканаўча ілюструе, што такі прыём, як раманная іронія, выкарыстоўваецца ў тэкстах розных жанравых разнавіднасцяў, дазваляе пісьменніку выявіць і дыдактычныя погляды, і сатырычнае бачанне рэчаіснасці.

У сучасным айчынным літаратуразнаўстве праблема раманнай іроніі выступае маладаследаванай з'явай паэтыкі. Іронію традыцыйна вызначаюць як адну з найважнейшых рыс эпічнай творчасці, уласціваю ў тым ліку і раманам. Гэта спецыфічны кампазіцыйны прыём, пад якім звычайна разумеюць «насмешку, падман або вымову, нейкі іншасказальны, двухсэнсоўны выраз, у якім за знешнім адмаўленнем хаваецца сцвярджанне» [227, с. 7]. На двухсэнсоўным характары іроніі акцэнтуюць увагу розныя азначэнні гэтага прыёму маўлення, а таксама дэфініцыі іроніі як тыпу адносін суб'екта да акаляючай рэчаіснасці. Гэта адметная форма камічнага, якая займае прамежкавы стан паміж гумарам і сатырай. Так, сатыра падначалена найперш маралізатарскім мэтам: «З ідэйна-эмацыйным накалам атакуе яна зло і несправядлівасць, імкнецца выклікаць у чытача гнеў і рашучае асуджанне высмеяных ёю з'яў» [97, с. 101]. Іронія ж вызначаецца больш стрыманым, разважлівым тонам, выяўляе інтэлектуальны пачатак: «Яна ў большай меры імкнецца падштурхнуць да самастойнага мыслення, часцей апелюе да крытычнага ўспрымання, чым да пачуцця справядлівасці» [97, с. 101], а таксама іронія не схільная да маралізатарства, яна не настолькі сацыяльна афарбаваная як сатыра, і менш эмацыйная, чым гумар. Тон іроніі хоць і можа вар'іравацца ад бунтарскага пратэсту да пасіўнага непрымання рэчаіснасці, аднак заўсёды паказвае ў нейкай меры адцягненныя адносіны да праблемнай з'явы і выяўляе супярэчлівы агульнапрынятаму сцвярджанню пошук ісціны.

Як слушна сцвярджае М. Т. Рымар адносна раманных тэкстаў класічных заходнееўрапейскіх аўтараў, іранічны прынып можа быць звязаны з філасофскім разгортваннем раманна-дыялагічнай па сваёй сутнасці канцэпцыі асобы: «З пункту гледжання індывіда іранізуецца абмежаванасць стыхійнага калектыўнага вопыту, з іншага боку, сам індывід іранізуецца з пункту гледжання гэтага калектыўнага вопыту» [252, с. 225–226]. Заглыбляючыся ў канкрэтны матэрыял чалавечага жыцця, іронія з лёгкасцю пераходзіць у раманны гумар, выступае не толькі прыёмам, але і рэпрэзентуе адметнае мысленне пісьменніка. Спецыфічнае ўвасабленне атрымлівае іронія ў творах, якія адпавядаюць патрабаванням постмадэрнізму, паколькі ў іх гэты прыём раскрываецца ўжо не столькі праз двухсэнсоўнасць, колькі праз шматзначнасць, у мастацкі тэкст прыўносіцца дадатковы сэнс, абыгрываюцца стэрэатыпы масавай свядомасці, адбываецца правакацыя чытача адносна ўстойлівых жыццёвых нормаў. Постмадэрнісцкая

сатырычная проза шырока выкарыстоўвае інтэртэкстуальнасць, гульню з чытачом, прыём змены апавядальніка, псеўдафактаграфічнасць і інш. У беларускай прозе іроінія выступае запатрабаваным прыёмам, які ўжываецца на сэнсаўтваральным узроўні ў буйных мастацкіх палотнах.

Як вядома, дамінантная эстэтычная прыкмета твора абумоўлівае яго прыналежнасць да пэўнай жанравай разнавіднасці. У прыватнасці, псіхалагічны раман раскрывае характары персанажаў, а сюжэт падначалены таму, каб даць мажлівасць героям выявіць свой адметны ўнутраны свет. У рамане «Бунт незапатрабаванага праху» (2001) Віктара Казько ў значнай меры працягвае традыцыю псіхалагічнай прозы, паказвае шматгранны малюнак савецкай і постсавецкай эпох, стварае партрэт галоўнага героя, за якім угадваецца вобраз цэлага пакалення.

Лёс пакалення, якое нарадзілася ў Вялікую Айчынную вайну, жыло пры савецкім ладзе, а напрыканцы жыцця зведала яго разбурэнне, і выступае прадметам паглыбленага псіхалагічнага асэнсавання. Паказальным з'яўляецца тое, што Говар, які ўвасабляе гэтае пакаленне, не мае пастаяннага імя: «Увогуле ж ён быў зусім не Германн, а калі і Германн, то абсечаны, з адным толькі “н”. Другое ўпісаў сабе сам у пропуску ў сваю шарашкіну кантору. Па пашпарце ж ён Георгій, што значыць Жора. А прасцей – Юрка. Але сябры гэтага Жорку-Юрку перакроілі ў Герку. Ён жа перахрысціў сябе ў Германа, спачатку з адным “н”, а пасля – з двума» [130, с. 31]. Говар і яго знаёмыя паказваюцца пісьменнікам не без іроніі. Так, яны хадзілі па планеце толькі галопам, заўсёды ў першых шарэнгах і на пярэднім краі вялікай хіміі, энергетыкі, вугалю і руды. Гісторыю рабілі самі з дапамогаю пяцігодак, на якія і было размеркавана іх прыватнае і грамадскае жыццё. Пасля палёту Гагарына планета і ўвогуле сусвет у разуменні тыповага чалавека-працаўніка пачалі імкліва звужацца: «Космас быў побач. Космас можна было паляпаць па плячы, памацаць іхнімі не вельмі чыстымі рукамі, знявечанымі драпінамі і маразамі. Памацаць, а калі нехта не дагледзіць, штосьці і адламаць, адрэзаць, адкусіць, як пайку казённага хлеба» [130, с. 33]. Асваенне космасу асэнсоўваецца ў творы як варыянт мажлівай будучыні чалавецтва, тыповыя прадстаўнікі якога не задумваюцца над сваёй сучаснасцю і не памятаюць мінулага. Невыпадкова сам Говар лічыць сябе сапраўдным монстрам, пачварай дваццатага стагоддзя, што ўмудрыўся без каранёў з'явіцца на зямлі і нідзе не ўкараніцца.

Разам з тым герой чуйна прыслухоўваецца да акаляючага свету і людзей. А пасля трыццаці трох гадоў, што выступае па-хрысціянску сімвалічнай датай, ён пераасэнсоўвае ранейшае жыццё, усвядомлена вядзе пошук сваіх каранёў. У прыватнасці, Говар даведваецца, што з'яўляецца не родным, а прыёмным сынам у сваіх бацькоў. Да яго мінулага прычынілася Вялікая Айчынная вайна ў большай меры, чым думалася раней: з-за трагічных абставін памірае родная маці, а хлопчыка выпадкова ратуе партызан, які ўцякае ад паліцаяў. Пакінула свой след і сацыяльная неўпарадкаванасць пасляваеннага часу: роднага бацьку, які ледзь паспеў пабачыць сына, арыштоўваюць і адпраўляюць у сібірскі лагер, дзе ён праз нейкі час памірае. Знакава, што Германн Говар у час усесаюзнай камсамольскай ударнай будоўлі ўзводзіць у той сібірскай мясцовасці гігант айчыннай індустрыі. Мажліва, што ён жыў у тым самым бараку, дзе памёр бацька, наведваў могількі, дзе той пахаваны, але тады яшчэ не ведаў пра гэта.

Вобраз вялізных могілак Сіблага раскрываецца ў творы на ідэйным узроўні. Так, «на могілках было так мала крыжоў і чырваназорных абеліскаў. Больш чагосьці падобнага на ўбіты ў зямлю, часам нават абструганы асінавы кол, на які

чаплялася, мацавалася цвіком сёння гнілая ўжо шыльда. І зноў жа, большай часткай без якога б там ні было надпісу: прозвішча, даты з'яўлення на свет і смерці. Толькі на некаторых з іх, і тое з цяжкасцю, можна было прачытаць два горкія і незразумелыя словы: "Прах незапатрабаваны". І тое, два гаротныя гэтыя словы, удавалася разабраць толькі таму, што былі яны выпалены ці то гарачым дротам, ці то надрапаны цвіком» [130, с. 176]. Письменник такім чынам мэтакіравана выяўляе пратэст: маладыя людзі, якія працуюць на будоўлі, не любяць глядзець у вочы сваёй будучыні, адмаўляюць мінулае, жывуць толькі сённяшнім і тое па прымаўцы «жыць – як набяжыць». Могілка Сіблага асацыятыўна супастаўляюцца з Чарнобыльскай катастрофай, наступствы якой закранулі і малую радзіму галоўнага героя: яна стала, паводле слоў самога аўтара, зонай адчужэння, чорнай зонай, зонай за калючым дротам, дзе пануе цішыня, нібы на могілках апоўначы. Могілка выступаюць паказальным вымяральнікам маральна-этычных прынцыпаў грамадства і чалавека, што раскрывае Віктар Казько праз апісанне вясковага пахавання. Былога паліцая, які ў вайну служыў немцам, хаваюць па-за могілкамі, за іх агароджаю. У гэтым пераконвае аднавяскоўцаў Сцяпан Говар, прыёмны бацька галоўнага героя, які кажа, што людзі павінны быць з людзьмі. Сцяпан па-прарочы прадказвае будучую Чарнобыльскую трагедыю, калі гаворыць, што чалавеку суджана баяцца роднай зямлі, «баяцца ягады і яблыка, ліста лазовага і ігліцы...» [130, с. 81]. Але самае страшнае ў прадказанні тое, што чалавек будзе сцерагчыся чалавека. Такім чынам тэхнагенная катастрофа атаясамліваецца з трагедыяй бездухоўнасці, што адмаўляе эвалюцыю чалавека ў цэлым, таму што без маральных каштоўнасцяў не можа існаваць і матэрыяльных.

Віктар Казько спалучае ў адзінае цэлае часавыя пласты мінулага, сучаснага і будучага, што належыць не толькі Говару, але і ўсяму чалавецтву дзякуючы паскоранаму тэхнічнаму прагрэсу і асваенню касмічнай прасторы. Захаваць у гэтых умовах чалавечае аблічча нашаму сучасніку мажліва толькі праз радаводную традыцыю, памяць пра тых, хто жыў на роднай зямлі раней. Падсвядома цягнецца да мінулага жонка Говара Надзея, якой недастаткова духоўных здабыткаў свайго часу. Яшчэ малой дзяўчынкай яна даведваецца, што ў яе хаце раней жылі высланыя дзекабрысты, і гэта змяняе ўнутраны свет гераіні. Надзея ўяўляе сябе ў дзевятнаццатым стагоддзі, бачыць у вобразе княгіні Марыі Валконскай і марыць сустрэць у рэальным жыцці некага, хто будзе падобны да дзекабрыста. Нягледзячы на ўсе намаганні герояў жыць сучасным, яны ўсё ж не могуць пазбегнуць зваротаў да мінулага. Невыпадкова ўжо ў сталым узросце Говар разам з Надзеяй вяртаецца да сялянскай працы, успамінае спадчыннае ганчарнае рамяство, а фінал рамана набывае сімвалічнае гучанне: «На старажытнай слыннай зямлі Турава-Пінскага княства ўжо ўбіралася ў сілу трэцяе тысячагоддзе ад Нараджэння Хрыстова. Была Вербная нядзеля, а праз тыдзень – Вялікдзень» [130, с. 287]. Письменник такім чынам пераканаўча даводзіць, што далейшае жыццё не мажлівае без духоўнага адраджэння чалавека. У цэлым Віктар Казько адлюстроўвае не столькі падзеі, колькі характар галоўнага героя, тыповага прадстаўніка сваёй эпохі, паказвае актуальныя праблемы часу праз рэцэпцыю ўнутранага свету асобы, што дазваляе вызначыць твор «Бунт незапатрабаванага праху» як псіхалагічны раман, створаны ў рэчышчы класічнай традыцыі беларускай прозы.

У творчай практыцы беларускіх пісьменнікаў XXI стагоддзя жанр рамана перажывае істотную трансфармацыю, дынаміка яго змястоўнай формы выяўляе паказальную тэндэнцыю да суб'ектыўнага адлюстравання рэчаіснасці. Узрастае мастацкая роля галоўнага героя і, адпаведна, узмацняецца аўтарская прысутнасць

у творы. Жанравыя характарыстыкі рамана эстэтычна падначалены эксперыментальным пошукам, творчым наватарскім прыёмам. Усё больш выразна выяўляецца пісьменніцкае імкненне да сцісласці, лаканічнасці, умоўна кажучы, да памяншэння аб'ёму твора, што паказальна рэпрэзентуецца і на стылёвым узроўні. У гэтым літаратурным кантэксце адметнай мастацкай з'явай выступае цыкл раманаў з такімі класічнымі жанравымі прыкметамі, як імкненне аўтара паказаць выбраную эпоху ў яе цэласнасці, а таксама разнастайнасці нораваў, паводзін, учынкаў значнага шэрагу персанажаў і адначасова раскрыць характары галоўных герояў.

Творы з раманнай серыі Людмілы Рублеўскай «Авантуры Пранціша Вырвіча, шкаляра і шпега» (2012), «Авантуры студыёзуса Вырвіча» (2014), «Авантуры драгуна Пранціша Вырвіча» (2014), «Авантуры Пранціша Вырвіча, здрадніка і канфедэрата» (2017) вызначаюцца праблемна-тэматычным адзінствам. Пісьменніца паказальна адмаўляецца ад уласцівых для яе творчай манеры двух паралельных сюжэтаў (дэтэктыўныя раманы «Золата забытых магіл» (2003), «Скокі смерці» (2005)), паглыбленага мастацкага даследавання рэчаіснасці ў форме эстэтычных эксперыментаў («Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» (2007), «Сутарэнні Ромула» (2009–2010)). Перавага аддаецца мастацкай падзейнасці, пісьменніца балансуе на мяжы прыгоды і фантазмагорыі, што і заяўлена ў аўтарскім вызначэнні жанру. Значную эстэтычную ролю адыгрывае суб'ектыўны, эмацыйна афарбаваны аповед ад імя непасрэднага ўдзельніка ўсіх падзей Пранціша Вырвіча – аднаго з галоўных герояў, скразнога персанажа, дзякуючы якому названыя раманы ўтвараюць адзінае мастацкае цэлае. Жанравы падыход, актуальны ў сучасным айчынным літаратуразнаўстве, дазваляе вызначыць эстэтычныя ўласцівасці раманнай серыі як адзінага мастацкага цэлага.

Творчая манера пісьменніцы вызначаецца актыўнымі літаратурнымі пошукамі, паслядоўным зваротам да мастацкіх эксперыментаў. Як слушна зазначае Дз. Я. Бугаёў, тэорыя літаратуры пакуль што не зафіксавала такой мастацкай формы, як паралельны раман, аднак гэта форма ў аўтаркі атрымалася. Нельга не пагадзіцца, што ідэя рамана – гэта адказнасць нашчадкаў за справы продкаў, пераемнасць мінулага, сучаснага і будучага, што ў творы асэнсоўваюцца гістарычныя карані беларусаў [44, с. 208]. В. У. Барысенка падкрэслівае мастацкую значнасць паказу «духу гісторыі, атмасферы таямнічасці» ў рамане «Скокі смерці», дзе пераасэнсоўваецца класічны гатычны канон [29, с. 85]. Трапна заўважае Л. В. Алейнік, што пераважная большасць твораў пісьменніцы «вобразна інтэрпрэтуюць падзеі даўніны, разглядаюць іх скрозь прызму міфапаэтычнага асэнсавання» [12, с. 17]. Даследчыца ўдакладняе, што ў рамане «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» пры дапамозе шматлікіх мастацкіх прыёмаў ствараецца сацыякультурны кантэкст мінулага. Думаецца, адносна ўсіх вышэй названых твораў не будзе перабольшваннем сказаць, што багата выкарыстаны гістарычны матэрыял задае пэўныя каардынаты для чытацкага ўспрымання, аднак выконвае якасна іншую функцыю, чым у класічнай гістарычнай прозе.

Нягледзячы на прадстаўнічыя крытычныя і літаратуразнаўчыя ацэнкі, не да канца вырашаным застаецца пытанне пра жанравае азначэнне твораў з раманнай серыі, прысвечанай Пранцішу Вырвічу. У прыватнасці, характарызуючы мастацкае палатно «Авантуры Пранціша Вырвіча, шкаляра і шпега», Н. Б. Лысова справядліва звяртае ўвагу, што апошняе «нягледзячы на аўтарскае (ці рэдактарскае) вызначэнне “фантазмагарычны” можна таксама аднесці да класічнага рамантычнага гістарычнага рамана» [181, с. 13]. Даследчыца ўдакладняе, што азначэнне

«рамантычны» выступае ў якасці стылёвай, фармальнай характарыстыкі. Адносна гістарычнага зместу справядліва зазначаецца, што створаны фон «авантурнага стагоддзя з яго касцюмамі і інтрыгамі, алхіміяй і рацыянальнымі ведамі ды асветніцкімі планами» [181, с. 13]. Прадстаўлены і сапраўдныя гістарычныя асобы: адметна раскрыты вобразы магнатаў, уладароў тагачасных дзяржаў, якія выконваюць паказальныя ідэйна-мастацкія функцыі.

У адрозненне ад Уладзіміра Караткевіча, які выводзіў сапраўдных гістарычных асоб на перыферыю мастацкага дзеяння, Людміла Рублеўская актывізуе такія персанажы, найчасцей увасабляючы іх антыподамі, радзей спрыяльнікамі галоўных герояў. На фоне супрацьстаяння магнацкіх родаў, а таксама груповак прыкметна вылучаюцца некалькі асоб, знаёмства з якімі істотна ўплывае на светапогляд Пранціша Вырвіча і выступае свайго роду выпрабаваннем для Бутрыма Лёдніка. У прыватнасці, князь Геранім Радзівіл, празваны Жортскім, ладзіць пышныя застоллі, бязлітасна карае не толькі ворагаў, але і сваякоў: трымае за кратамі на ланцугу свайго брата. Пранціш уражаны бесчалавечнымі ўчынкамі князя, які пакутуе сам і змушае пакутваць іншых, разумее, што, калі б нарадзіўся ў магнацкай сям'і, мог і сам зрабіцца такім. Героі праніклі ў Слуцкі замак як шпегі, пад выдуманымі імёнамі, аднак праходзяць сапраўднае выпрабаванне на смеласць – рашаюцца дзейнічаць адкрыта, калі абставіны змяняюцца. Як выключна годны і справядлівы чалавек паказаны вялікі гетман Казімір Радзівіл Рыбанька, якому Бутрым у бойцы ратуе жыццё і за гэта становіцца шляхціцам. Такім чынам для чытача створаны дастаткова выразныя партрэты гістарычных дзеячаў, якія раскрываюць норавы тагачаснай эпохі.

Звяртаецца Людміла Рублеўская і да ўвасаблення некаторых вядомых гістарычных асоб, у прыватнасці, эпизадычна, але сэнсава ёміста раскрывае вобраз Кацярыны II. Письменніца ўдала пазбягае сацыяльнага клішэ, якое звычайна ўскладняе мастацкі паказ герояў, што неаднаразова рабіліся прадметам увагі розных аўтараў. Згодна з ідэйнай задумай рамана, палітычная дзейнасць расійскай імператрыцы інтэрпрэтуецца ў святле амурных спраў. Так, Кацярына сочыць за падзеямі ў Рэчы Паспалітай, дзе з-за вядомага грамадскага бязладдзя справы ўсё больш пагаршаюцца. Асобныя ўплывовыя магнаты імкнуцца стаць яе каханкамі, бо гэта азначае палітычную падтрымку, якая вырашае надзвычай шмат. З расійскай імператрыцай сустракаюцца і галоўныя героі, яе прыхільнае стаўленне вырашальна ўплывае на іх лёс.

Нягледзячы на прадстаўнічую галерэю гістарычных дзеячаў, сапраўдных гістарычных асоб, рамання серыя не адпавядае тым патрабаванням, якія прад'яўляюцца да гістарычнай прозы. Письменніца прыцягвае ўвагу чытача дзякуючы эстэтычнай устаноўцы на займальнасць, акцэнтуючы мастацкую падзейнасць, якую можна акрэсліць як незвычайную і нават неверагодную ў тых сацыяльных і гістарычных умовах. Напрыклад, у першым з твораў галоўныя героі здзяйсняюць амаль немагчымыя ўцёкі са Слуцкага замка, дзеля чаго выкарыстоўваюць дзякуючы шчасліваму збегу абставін найноўшае механічнае вынаходніцтва, умоўна названае жалезнай чарапахай. Уцёкі паспяховыя найперш таму, што амаль для ўсіх самаходная машына – нечуванае дзіва: радзівілаўскія слугі проста разбегліся «са знаёмымі да зубоўнага болю крыкамі: “Цмок! Цмок!”. Тым больш цяпер чарапахы маглы страляць ва ўсе бакі, а вось ейныя бліскучыя шчыты ніякія кулі не бралі» [240, с. 157]. Як іранічна заўважае пра гэту падзею письменніца, у цэлым ілюструючы спецыфіку тагачаснага светабачання, расповед пра беларускага цмока-людзэра, з ноздраў якога ішоў чорны дым, набыў жаласлівы сюжэт,

узбагаціў рэпертуар лірнікаў і дадаў адукаваным асобам скептыцызму наконт магчымасці выправіць міфалагічную свядомасць тутэйшага цёмнага люду. У раманнай серыі багата такога роду здарэнняў, якія амаль цудадзейным чынам дапамагаюць галоўным героям выйсці са складанай сітуацыі, што ў выніку акцэнтую прыгодніцкі змест, аднак пярэчыць эстэтычнаму прынцыпу гістарызму.

Калі звярнуцца да тыпалогіі рамана вядомага навукоўца Г. М. Паспелава, то мастацкія палотны з гэтай серыі можна вызначыць як авантурныя раманы. Будзе цалкам справядліва зазначыць, што сюжэтны рух складаецца з асобных эпизодаў, якімі і выступаюць прыгоды галоўных герояў. Апошнія трапляюць у сутарэнні Слуцка, Менска і Полацка, здабываюць легендарную дзіду Святога Маўрыкія, праз усю Еўропу выпраўляюцца ў далёкую вандроўку ў Ангельшчыну, нават зарабляюць грошы ў лонданскім байцоўскім клубе. Асобна трэба сказаць пра механічную ляльку па імені Пандора, сакрэт якой трэба разгадаць, тым больш, калі ёсць жывы адпаведнік, які здзяйсняе нечаканыя ўчынкі. Апеляцыя да вядомага грэчаскага міфа прадвызначае інтэртэкстуальны узровень прачытання рамана («Авантуры студыёзуса Вырвіча»), што сэнсава паглыбляе твор, наглядна ілюструе яго фантазмагарычны змест. Героі шукаюць езуіцкія скарбы, спазнаюць характар асобных прадстаўнікоў гэтага ўплывовага ордэна, які чыніў знешне малазаўважны, але дзейсны супраціў расійскаму ўплыву. Прыцягвае ўвагу чытача супрацьстаянне з так званым чорным магам і выратаванне егіпецкай прынцэсы, якой насамрэч аказваецца таленавітая прыгонная актрыса. Дынамічна пададзена жыццё герояў у Вільні і ў французскім Манпелье, погляд «знутры» праз іх асабістае судачыненне на магнацкае паўстанне супраць караля Станіслава Панятоўскага.

Пры гэтым развіццё характару герояў Людмілы Рублеўскай выяўляецца не толькі праз адлюстраванне знешняга стану, жыццёвага поспеху або цяжкасцяў, перамог або страт, як гэта прадстаўлена ў класічных прыкладах еўрапейскага авантурнага рамана. Безумоўна, скразны герой раманнай серыі Пранціш Вырвіч, збяднелы шляхціц герба «Гіпацэнтаўр» з Падняводдзя, які лічыць сваім родапачынальнікам самога Палямона, увесь час прагне калі не подзвігаў, то смелых прыгод, вартых сапраўднага рыцара. Гэтаму спрыяе выхаванне ў духу сармацкіх звычаяў, згодна з якімі чалавек без развагі, па першым поклічы, гатовы біцца і аддаць жыццё за Айчыну. Пранціш гатовы, не шкадуючы сябе, слугаваць Чароўнай Даме, няхай і такой, як інтрыгантка і авантурыстка Паланэя Багінская, што найперш карыстаецца з яго высакароднасці. Як слушна акцэнтую ўвагу Н. Б. Лысова, галоўны герой як быццам «яднае характарыстыкі д'Артаньяна і Гервасія Вылівахі, дэманструючы юнацкую рашучасць, разбэшчанасць, ганарлівасць і прагу жыцця адначасова са сталай мужнасцю, разумнасцю і дабрынёй» [181, с. 14]. Несумненна, што Людміла Рублеўская імкнулася ўвасобіць вобраз адметнага беларускага д'Артаньяна, дзеля чаго мяняла прозвішчы гістарычных асоб, паводле прызнання самой пісьменніцы, вольна абыходзілася з гістарычным матэрыялам: «А што – хіба рэальны д'Артаньян здабываў падвескі французскай каралеве? Ён увогуле быў шпегам, ілгуном, баязліўцам і досыць непрыемнай асобай» [248, с. 10]. Пранціш Вырвіч паказаны шпегам, шкаляром і студыёзусам, драгунам, урэшце здраднікам і канфедэратам, што выклікае ў чытача некалькі неадназначнае стаўленне.

Складасць успрымання галоўнага героя заключаецца ў тым, што, як зазначалася вышэй, у яго асобе спалучаюцца рысы юнака і сталага чалавека. «Юначыя» праявы характару Пранціша прыцягальныя для маладога чытача, які можа суадносіць героя з самім сабою: той вучыцца, сталее, дзякуючы ў тым ліку авантурным прыгодам праходзіць своеасаблівую жыццёвую школу. У паказе

духоўнай эвалюцыі пісьменніца эпизадычна звяртаецца да самарэфлексіі: «І Вырвіч часам шкадаваў, што аднойчы сустрэў на сваім шляху алхіміка Баўтрамея Лёдніка, выхаванца Пражскага і Лейпцыгскага ўніверсітэтаў, які навучыў думаць і ўглядацца ў гэты свет і ў сябе. Гэта ўсё роўна што плаваць у балоце з крыламі за спінай. І жабы касавурацца, і крылаў не распрастаць, і далёка не прапывеш» [242, с. 10]. Мастацкі псіхалагізм, дзякуючы якому раскрываецца ўнутраны свет героя, эстэтычна супярэць законам авантурнага рамана.

Аўтарская ўвага да паказу галоўнага героя дае падставы разглядаць твор як раман выхавання, хоць гэта і выступае некалькі дыскусійным. Як аўтарытэтная даказвае М. М. Бахцін, раман выхавання адыграў значную ролю ў станаўленні рэалістычнага рамана. Нельга паспрачацца з тым, што ў раманнай серыі Людмілы Рублеўскай увасабляецца актыўнае ўзаемадзеянне асобы і асяроддзя, паказваецца гістарычны час. Аднак пры гэтым паслядоўна выяўляецца фантазмагарычны змест, што і заяўлена ў жанравым азначэнні. Варта падкрэсліць і тое, што ў класічным рамане выхавання рэалістычны прынцып адлюстравання мастацкай рэчаіснасці абумовіў аўтарскі зварот да паказу дынамічнага характару, выяўлення значнага асобнага развіцця, якога ўсё ж не адбываецца ў Пранціша. Апошняе наглядна бачна пры супастаўленні Вырвіча і Лёдніка, вучня і настаўніка, які таксама выступае скразным персанажам.

Калі разглядаць раманную сітуацыю ў суадносінах галоўны герой і яго мікраасяроддзе, то Бутрым Лёднік паказальна вылучаецца з ліку іншых. Увесь час дапамагае свайму выхаванцу, а то і проста ратуе ў цяжкіх абставінах, клапаціцца пра яго адукацыю, спрыяе духоўнаму развіццю. Сам Вырвіч бачыць свайго настаўніка, які ў кожным выпадку абараняе спавядлівасць, чыніць высакародна, захоўвае чалавечую годнасць, дэманструе выключныя маральна-этычныя якасці, у святле таямнічасці і рамантычнасці. Вялікае лекарскае ўменне, абазнанасць у навукх, майстэрства фехтавальшчыка прывабляюць і чытача, які аддае гэтаму персанажу нават большую ўвагу, чым галоўнаму герою. Апошняму садзейнічаюць і паэтычныя ўвасабленні: «Баўтрамей Лёднік стаяў у спакойнай такой паставе, апусціўшы шаблю, чорныя валасы завязаныя на патыліцы ў хвост – значыць, падрыхтаваўся да сур'ёзнай бойкі. За ягонай спінай павольна апускалася, наліваючыся стамлёнай чырванню, сонца, і аблічча доктара здавалася цёмным, амаль злавесным» [241, с. 309]. Настаўнік Пранціша Вырвіча апантана здабываў філасофскі камень, нарабіў даўгоў і ўрэшце заклаў самога сябе, чым у нейкай меры нагадвае знакамітага Фаўста. Біяграфія Лёдніка дазваляе правесці асобныя паралелі з жыццёвым шляхам вядомых беларускіх асветнікаў. Думаецца, Францыск Скарына мог быць адным з прататыпаў, якія паўплывалі на стварэнне адметнага персанажа, у тых грамадска-сацыяльных умовах – вучонага і ваяра, сапраўднасць якога падаецца цалкам верагодным у той віхурны час, які метафарычна называюць эпохай «плашча і шаблі».

Як неаднаразова зазначалася ў беларускай крытыцы (М. Аляшкевіч [13], І. Шаўлякова [296]) і літаратуразнаўстве (Л. В. Алейнік [12], В. У. Барысенка [29], Дз. Я. Бугаёў [44]), проза Людмілы Рублеўскай не прэтэндуе на гістарычнасць, аднак гэта не зніжае яе культурна-асветніцкай каштоўнасці. Характарызуючы літаратурны кантэкст, І. Л. Шаўлякова-Барзенка справядліва зазначае, што «у дачыненні да першага дзесяцігоддзя XXI стагоддзя гаварыць пра “рэнесанс” уласна гістарычнай прозы не выпадае. Аднак у параўнанні з другой паловай 1990-х адметнасцю літаратурнага працэсу 2000-х гадоў стаўся пэўны ўздым прозы “гісторыяцэнтрычнай”, якая на працягу апошняга дзесяцігоддзя набыла абрысы актуальнага мастацкага феномена» [297, с. 1075]. Раманная серыя пісьменніцы



ўяўляе індывідуальна-аўтарскую падзейна-прыгодніцкую інтэрпрэтацыю айчыннага мінулага, дзе галоўным рухавіком сюжэта выступае герой, які для шырокага кола чытачоў асацыюецца са знакамітым французскім д'Артаньянам. У выніку адбываецца папулярызацыя беларускай культурнай спадчыны праз зварот да сусветна вядомага ўзору.

На працягу ўсяго цыкла раманаў Людміла Рублеўская непаслядоўна ўжывае азначэнні «беларускі», «Беларусь», што з'яўляецца парушэннем прынцыпу гістарызму, аднак адпавядае сацыялітаратурнай задачы. Беларусы таксама называюцца ліцвінамі, іх гістарычны лёс – няспынна ўдзельнічаць у войнах магутных суседзяў не па сваёй ахвоце – асэнсоўваецца на філасофскім узроўні. Сэнсавазначным выступае момант, калі сын Лёдніка Алесь палез у бойку з таварышам, каб абараніць мову, на якой гаворыць. За гэта яго папракае бацька, павучае, што лязо ды кулак – апошні довад і не самы лепшы. У той жа час ад імя аўтара шматзначна заўважана: «Але зразумела было, што і без гэтых довадаў на сваёй зямлі ліцвінам не абысціся, калі нават у абароненай морам ды скаламі Ітацы цару Адысею нельга было схавацца ад вайны. А што ўжо казаць пра скрыжаванне еўрапейскіх дарог...» [243, с. 360].

Такім чынам, у раманнай серыі па-мастацку раскрываецца цэласны малюнак мінулага праз норавы, звычаі, паводзіны тыповых прадстаўнікоў найперш шляхецка-магнацкага саслоўя. Гістарычны фон, прыгодніцкая падзейнасць, значная аўтарская ўвага да фантасмагарычнага зместу абумоўлівае ўстолівую чытацкую цікавасць. Людміла Рублеўская паслядоўна распрацоўвае характары двух галоўных герояў і скразных персанажаў, Пранціша Вырвіча і Бутрыма Лёдніка, першы з якіх увасабляе адметныя рысы розных узроставых катэгорый, другі выступае шмат у чым ідэалізаваным вобразам. Для паказу гэтых герояў выкарыстоўваюцца пазнавальныя творыя характарыстыкі сусветна вядомых вобразаў, такіх як д'Артаньян і Фаўст.

Раманы «Авантуры Пранціша Вырвіча, шкаляра і шпега», «Авантуры студыёзуса Вырвіча», «Авантуры драгуна Пранціша Вырвіча», «Авантуры Пранціша Вырвіча, здрадніка і канфедэрата» не з'яўляюцца гістарычнай прозай у класічным разуменні гэтага паняцця, выяўляюць характэрныя прыкметы розных жанравых прыналежнасцяў. Творы гэтай серыі у цэлым адпавядаюць аўтарскаму азначэнню раманаў «прыгодніцкіх і фантасмагарычных», у чым і заключаецца жанрава-стылёвае наватарства Людмілы Рублеўскай. Разам з тым у названых мастацкіх палотнах рэпрэзентуюцца некаторыя паказальныя рысы авантурнага рамана і рамана выхавання, што ілюструе мастацкую ўзнаўляльнасць жанравага канону. Дзякуючы творча паказанаму гістарычнаму каларыту, адметна ўвасобленаму сацыякультурнаму кантынууму мінулага раманы выконваюць культурна-асветніцкую функцыю, абуджаюць цікавасць шырокай аўдыторыі да гістарычнай спадчыны, на філасофскім узроўні рэпрэзентуюць нацыянальны змест. Письменніца ненавязліва імкнецца пераканаць, што спазнанне мінулага, культурнай спадчыны беларусаў можа вызваліць сучаснага чалавека ад стэрэатыпнага мыслення, падказаць шлях да маральнага самаўдасканалення. Такім чынам, раманная серыя Людмілы Рублеўскай ілюструе творчую плённасць мастацкага сінтэзу гістарычнага, прыгодніцкага, фантасмагарычнага зместу. Павышаная ідэйна-мастацкая роля надаецца скразным персанажам, што абумоўлівае першасную ўвагу да духоўнага свету героя, суб'ектыўна афарбаванае ўзнаўленне падзей, выяўленне сюжэтнага руху ў залежнасці ад асобнага сталення.

## 5.2 ЖАНРАВЫЯ РАЗНАВІДНАСЦІ СУЧАСНАГА БЕЛАРУСКАГА РАМАНА

Традыцыйна раман разумеецца як адзін з відаў эпічнай апавядальнай літаратуры, а да мастацкіх з'яў гэтага жанру адносяць творы, дзе адлюстраваны складаны грамадскі працэс, значнае кола жыццёвых з'яў, якія паказаны ў развіцці. Вынікам наватарскага асэнсавання класічнай раманнай формы выступае раман-фантазмагорыя, раман-антыўтопія, філасофскі раман. Фантазмагорыя на ўзроўні прыёму засвоена на папярэднім этапе жанравай дынамікі, што мажліва разглядаць і як пачатак пераўтварэння змястоўнай формы. Раман-антыўтопія традыцыйна вызначаецца як сучасная жанравая разнавіднасць, ідэйна-тэматычная напоўненасць якой абумоўлена сацыяльнымі праблемамі грамадства. Як правіла, паказаная пісьменнікамі будучыня пазбаўлена рамантычнай ідэалізацыі і ўтапічных поглядаў на далейшае развіццё чалавечай цывілізацыі. Асноўную прычыну немагчымасці рэалізаваць пэўную мадэль сацыяльнага ўдасканалення аўтары бачаць у маральна-філасофскіх праблемах. Адметнасць філасофскага рамана на ўзроўні паэтычных сродкаў выяўляецца не толькі праз эмацыйныя дыялогі герояў, але і праз унутраныя маналогі, аўтарскія ўмаўчанні, рознага роду асацыятыўныя сувязі, а на ідэйна-зместавым узроўні – праз дынамічны псіхалагічны аповед.

Звяртаецца да пераацэнкі савецкага вопыту апошніх дзясяцігоддзяў у рамане-фантазмагорыі «Ліст у галактыку “Млечны шлях”» (2002) Юрый Станкевіч, які выбірае для свайго твора адметную кампазіцыйную арганізацыю, творча эксперыментуе з часовай парадыгмай. У адрозненне ад Віктара Казько, пісьменнік выкарыстоўвае як дамінантны сатырычны метаад адлюстравання рэчаіснасці, ужывае іронію як асноўны прыём паказу падзей і характараў. Несумненна, што «алегарычная, фантастычная або гратэсчная форма сатырычнага твора выклікае шмат асацыяцый» [97, с. 106], адкрывае шырокія мажлівасці для інтэрпрэтацыі чытачом незвычайнага мастацкага свету.

Пісьменнік аддае перавагу падзейнаму пачатку, які дапаўняе псіхалагічнай рэфлексіяй, актыўна выкарыстоўвае прыём змены апавядальніка. Напрыклад, гэта Анёл, астранаўт В., актывістка Ася, выкладчык Корбат. Відавочна, што галоўным утваральнікам дзеяння ў рамане выступае Андрэй Корбат, выкладчык фізікі і астраноміі ў сярэдняй школе, які напісаў шчырае пасланне ў галактыку «Млечны шлях» і перадаў яго астранаўту В. – аднаму з першых даследчыкаў гэтай галактыкі. У космасе гэты ліст ніколі і нікім не будзе прачытаны, але яго перахопліваюць супрацоўнікі службы бяспекі і пачынаецца следства, якое прыносіць шмат непрыёмнасцяў Корбату: «Напісаўшы той ліст, меркаваў настаўнік, сам ён не набыў аніякіх гарантый, каб пазбавіцца ад сваіх комплексаў, страху і адзіноты. Яны будуць з ім заўсёды, і тут нічога не зробіш. Але ж камусьці трэба было напісаць пра тую праўду, ад якой, успамінаючы штодня, усе даўно з пагардай адракаюцца, быццам спаборнічаючы навывперадкі, хто яшчэ больш адступіцца ад яе» [269, с. 51]. Зрабіўшы спробу пераадолець грамадскую норму, Андрэй Корбат, усё ж, не выступае тым галоўным героем, праз якога б паказваўся час і пакаленне.

Юрый Станкевіч стварае дэцэнтралізаваны раман у рэчышчы постмадэрнісцкай прозы, дзе паказваюцца не столькі асобы на фоне часу, колькі праблемныя сітуацыі з удзелам розных герояў. Як і галоўны герой рамана «Бунт незапатрабаванага праху», Корбат чуйны да навакольнага асяроддзя, аднак няшмат кантактуе з людзьмі. Гэта адзіны герой у творы, якога аўтар надзяляе здольнасцю пачуць спеў Анёла, на што здатныя толькі сесітывы – выключныя істоты ў фантастычным свеце пісьменніка. Да іх Юрый Станкевіч адносіць птушак,

звяроў і рыб, а найперш кітоў у водах Гальфстрыма, сланоў у афрыканскіх саванах і Анёлаў на іншых планетах. У прыватнасці, Анёлы не ўмешваюцца ў справы людзей, а толькі назіраюць: «Гэтыя людзі, што ўжо выводзяць свае недасканалыя лятальныя апараты ў космас – з безабароннымі цэламі і смяхотна кароткім тэрмінам існавання, больш не могуць удасканалваць сябе, бо вычарпалі свае генныя магчымасці, а пакуль хлусяць, танчаць на бясконцых парадах і фестывалях, здараецца, ядуць адно аднае ў некаторых аддаленых горных вёсках і ў падвалах мегаполісаў, пераўтвараюць свае паселішчы ў гіганцкія сметнікі, забіваюць адзін аднаго, устаўляюць міны, спісваюць мільярды лістоў паперы лічбамі і літарамі, якія складваюць у словы, спілоўваюць і высыкаюць цэлую фітацывілізацыю, забруджваюць моры, азёры і рэкі і знішчаюць іх насельнікаў, нараджаюць і кідаюць дзяцей, бясконца размаўляюць, губяць сябе алкаголем і наркатыкамі... і разглядаюць карцінкі» [269, с. 80]. Такім чынам аўтар выяўляе гнеўны пратэст супраць шматлікіх заган сацыяльнай рэчаіснасці, паказвае працэс самазнішчэння чалавека і грамадства. З мэтай прыцягнення чытацкай увагі, эмацыйнага ўздзеяння на чытача выкарыстоўваюцца ў тым ліку прыёмы правакацыі, некаторыя з якіх дазваляюць правесці аналогію з раманам Мішэля Уэльбека «Элементарныя часціцы». З апошнім творам больш паслядоўна параўноўвалася айчынная літаратурная крытыкай аповесць Юрыя Станкевіча «Бесапатам» (1999).

Раман «Ліст у галактыку “Млечны шлях”» вызначаецца і некаторым тыпалагічным падабенствам з вядомым навукова-фантастычным творам «Марсіянскія хронікі» Рэя Брэдберы, дзе праз увасабленне створанай аўтарскай фантазіяй будучыні адлюстраваны актуальныя сацыяльныя праблемы амерыканскага грамадства сярэдзіны XX стагоддзя. Калі Брэдберы раскрывае гісторыю каланізацыі людзьмі іншай планеты, то беларускі пісьменнік не паказвае аўтарскай версіі ваеннай будучыні чалавецтва, аднак выкарыстоўвае дэталі, якія дазваляюць асацыятыўна супаставіць паказаную беларускім аўтарам рэчаіснасць з фантастычным светам «Марсіянскіх хронік». У прыватнасці, Андрэй Корбат на заўвагу следчага адказвае, што даслаў ліст не грамадству, а ў галактыку: «Калі б наша грамадства бегала па яе прасторы, па ўсіх планетах, тыцкаючы там усім у нос выяву Правадыра, тады б складвалася іншая справа» [269, с. 15].

Як адна з галоўных праблем мастаком слова асэнсоўваецца і нівеліроўка нацыянальнай адметнасці ў дзяржаве, што выяўляецца і праз светапогляд Андрэя Корбата, які ўсведамляе сябе беларусам, і астранаўта В., які пазнае ў Корбаце свайго земляка, наведвае малую радзіму, аднак не лічыць беларусаў беларусамі. Такім чынам, выбраная Юрыем Станкевічам форма фантазмагорыі перадае сатырычны пафас, дае чытачу пэўныя варыянты інтэрпрэтацый, раскрывае шэраг праблемных з’яў грамадскай рэчаіснасці, аднак разам з тым садзейнічае таму, што твор пазбаўляецца сваёй сатырычнай адназначнасці, робіцца занадта абагульненым. Побач з фантастычнымі вобразамі раскрываюцца сітуацыі жорсткасці, у прыватнасці, аўтар апавядае пра серыйныя забойствы. У філасофска-даказным рэчышчы пісьменнік ілюструе працэс дэградацыі чалавецтва, які пачаўся з французскай і рускай рэвалюцый і асабліва пагрозлівых маштабаў дасягнуў у наш час.

Сучасная беларуская літаратура паказвае вартыя мастацкія прыклады абнаўлення прыёмаў паэтыкі ў жанры рамана, што звязана як з развіццём традыцыйнай псіхалагічнай прозы, так і з эстэтычным засваеннем на беларускай глебе вопытаў постмадэрнізму. У раманным тэксце аўтарская іронія выяўляецца на сэнсаўтваральным узроўні, раскрывае ідэю твора і адметнасць светапогляднай

сістэмы пісьменніка, заглябляе інтэлектуальны пачатак. У рамане «Бунт незапатрабаванага праху» Віктара Казько іранічны прынецп паказу героя і яго часу спалучаецца з традыцыйным бытаапісальніцтвам, сімвалізацыяй асобных вобразаў, выяўляе аўтарскае непрыманне заганаў рэчаіснасці. Прыёмы постмадэрнісцкай эстэтыкі выкарыстоўвае ў рамане «Ліст у галактыку “Млечны шлях”» Юрый Станкевіч, які рэпрэзентуе сатырычнае асэнсаванне акаляючага свету ў форме фантазмагорыі, прапануе чытачу зрабіць некалькі варыянтаў мажлівых інтэрпрэтацый сучаснасці і будучыні, актыўна звяртаецца да правакацыі і гульні з чытачом.

Адметнасць мастацкай прагностыкі пераканаўча паказвае Алесь Адамовіч, аўтар класічнай аповесці-антыўтопіі «Апошняя пастараль» (1986), зазначаючы, што пісаць пра такую будучыню – задача не толькі складаная, але і адказная: «Паколькі тая будучыня, якая існуе ў чалавечай свядомасці (а значыць, і ў літаратуры), здольная ўздзейнічаць і на саму рэальнасць. (Між іншым, як і мінулае, гісторыя)» [3, с. 386]. Такім чынам пісьменнік і навукоўца сцвярджае, што мастак слова, ствараючы той ці іншы малюнак рэчаіснасці, здольны прагназаваць і нават у нейкай ступені прадвызначаць будучыню. Высокая сацыяльная вартасць тэкстаў рамана-антыўтопіі выяўляе неадназначныя навуковыя падыходы да жанравай характарыстыкі, яе эвалюцыі ва ўсходнеславянскім прыгожым пісьменстве.

У прыватнасці, А. М. Вараб’ёва на прыкладзе твораў рускай літаратуры разглядае ўтопію і антыўтопію як адзіны жанр і трапна зазначае, што антыўтопія з’явілася найперш як рэакцыя на ўтопію, як неабходная палеміка, выкліканая патрэбай умацавання эстэтычных пазіцый утопіі. Антыўтопія дзеля большай устойлівасці фармальных прыкмет «запазычвае жанры “вялікай літаратуры”». На першае месца выходзіць раман-антыўтопія» [60, с. 14]. Галоўнымі прыкметамі гэтага жанру выступае, па-першае, адлюстраванне калектыву, арганізацыі, грамадства як мадэлі лепшага (утопія) або горшага (антыўтопія) дзяржаўнага ладу. Па-другое, адмаўленне ад сучаснасці, што выяўляецца ў разрыве адносін са звыклым асяроддзем, пераход у іншую прастору і час, і па-трэцяе, калектывны характар утапічнай мэты. Даследчыца звяртае ўвагу на жанрава-стылёвую блізкасць антыўтопіі і навуковай фантастыкі, фэнтазі, дэтыктыва, палітычнага рамана. Разам з тым «антыўтопія XX стагоддзя імкнецца да парушэння асноўнага прынцыпу жанру – рэгламентаванасці. З гэтай пазіцыі антыўтопія – парадаксальны жанр, паколькі адначасова сцвярджае традыцыю сацыяльна арыентаванай эстэтычнай канцэпцыі і спецыфікі хранатопу – разрыву з сучасным» [60, с. 9]. А. М. Вараб’ёва вывучае і эстэтычную сувязь утопіі з міфам. Так, і міф, і ўтопія ствараюць адметную мадэль свету або яго часткі, пры гэтым утопія сцвярджае рэальнасць міфалагічнага свету, антыўтопія яго адмаўляе. У цэлым утопія трактуецца як адна з мадыфікацый найперш сацыяльнага міфа [252; 253]. Антыўтопія выконвае функцыю перасэнсавання міфа, яго інтэрпрэтацыі як альтэрнатывы, якую аўтар і прапануе чытачу.

Паэтыку спецыфічнага жанравага ўтварэння даследуе А. Ю. Козьміна, якая называе раман-антыўтопію сімбіёзам двух розных жанраў: «У выніку ўзаемадзеяння і ўзаемаўплыву разнародных структур, якія складаюць гібрыдны жанр, адбываецца дэфармацыя і ўтопіі, і рамана. Утопія, уключаная ў гістарычны час, прадстае ў спарадзіраваным, перавернутым выглядзе, а раман, у сваю чаргу, набывае рысы аповесці або навелы» [150, с. 7]. У якасці асноўных характарыстак інварыянтнай структуры рамана-антыўтопіі даследчыца вылучае, у прыватнасці, спецыфіку мастацкага адлюстравання галоўнага героя, якім выступае або

непасрэдна апавядальнік, або функцыянальна блізкі яму вобраз. Аўтар рамана-антыўтопіі па-мастацку паказвае як «утапічную» прастору са спыненым часам, так і рэальны акаляючы свет, уключаны ў гістарычны працэс, з чаго вынікае і дваіснасць героя, і двухпланавасць сюжэта, развіццё якога будзеца як на ўнутраным канфлікце героя, так і на супярэчнасцях ва ўзаемаадносінах асобы і грамадства, асобы і дзяржавы [300; 301]. Сюжэтны рух абумоўлены ідэяй выпрабавання героя, асноўным прадметам пісьменніцкага асэнсавання выступае крызіс або катастрофа грамадства і прадвызначаны гэтым маральна-этычны выбар, які неабходна зрабіць галоўнаму герою.

У антыўтопіі XXI стагоддзя пашыраецца дыяпазон якасных характарыстак герояў, паглыбляецца трагізм асобы, якая «губляе класічную “персаналістычнасць” і трансфармуецца ў “множнага”, “калектыўнага” героя» [60, с. 9]. Найноўшыя антыўтопіі вызначаюцца палярнай сістэмай персанажаў: з аднаго боку, «звышлюдзі» як новы ўтапічны ідэал будучыні чалавецтва, з другога – гэта «мінус-людзі», што ўвасабляюць антыўтапічную крытыку ідэальнага. У творах такога кшталту даецца футуралагічны прагноз альтэрнатыўнай будучыні чалавецтва, робіцца папярэджанне аб патэнцыйных антыўтапічных наступствах. Тыповым прыкладам антыўтопіі ў новай беларускай літаратуры выступае раман Юрыя Станкевіча «П’яўка» (2009), дзе з філасофскай прытчывасцю асэнсоўваецца будучы лёс чалавецтва.

Ідэйна-мастацкая задума аўтара – паказаць будучыню, у прыватнасці, 2050 год, той час, калі ўжо адбыўся шэраг экалагічных і тэхнагенных катастроф. У рамана аўтар выконвае мастацкую функцыю галоўнага героя і апавядальніка, з апісанняў і каментарыяў якога і выяўляецца спецыфіка грамадскай рэчаіснасці. Так, герой – Берташ Яновіч – працуе ў службе ачысткі камунікацый, і гэта невыпадкова, паколькі засмечанасць стала праблемай планетарнага маштабу. Апошнія датычыць не толькі экалагічнай сферы, але і духоўнай: «З нагоды маёй службы, а ў рэшце рэшт я быў звычайны смяцяр, да мяне ў рукі, хоць і вельмі рэдка, але траплялі (пэўна, па недаглядзе) некаторыя забароненыя кнігі, выдадзеныя яшчэ да Вялікіх Падзей. Кнігі абывацелі, як правіла, знішчалі, але часам выкідвалі ад граху падалей на звалкі ці проста ў сметніцы» [271, с. 8]. Збіраючы і захоўваючы гэтыя так званыя старажытныя кнігі, герой рызыкуе і аднойчы быў злоўлены на забароненым сістэмай кантролю, за што змушаны з’ехаць з Мегаліса ў правінцыю.

У прывілеяваных кварталах Мегаліса падтрымліваецца адносна высокі ўзровень жыцця, а правінцыя – шматлікія паселішчы ці прамыслова-сельскагаспадарчыя кластары – нагадвае сярэднявечча. Пры гэтым у сродках масавай інфармацыі акцэнтуюцца тэма вынаходніцтва і паўсюднага ўкаранення тэхналогіі бессмяротнасці свядомасці. Такім чынам апісваюцца аўтарам «звышлюдзі» – напрыклад, гэта «людзі-цены», падобныя сваімі паводзінамі на звычайных людзей, але якія ў эмацыйна-разумовых адносінах людзьмі ўжо не з’яўляюцца. Юры Станкевіч паказвае і шматлікія эпізодычныя вобразы так званых «мінус-людзей», якія корпаюцца на сметніках і нагадваюць «дэкаласаваных асоб. Часам яны нібы жывёлы апускаліся на карачкі і разграбалі адкіды рукамі, а калі перамяшчаліся ў пошуках здабычы, то гірчэлі адзін на аднаго нібы сабакі і не падымаліся на ногі, адразу прымушаючы згадваць пра інвалюцыю» [271, с. 12]. Гэты малюнак сэнсава блізкі эпізоду рыбалкі, які паказаны Віктарам Казько: стары паляшук Махахей падсвядома адчувае, што за прагавітай здабычай рыбы хаваецца маральная дэградацыя чалавека. Такім чынам, калі Віктар Казько імкнецца прасачыць пачатак страты ў чалавечым грамадстве маральных

каштоўнасцяў, то Юрый Станкевіч прагнастычна адлюстроўвае фінальную стадыю дэградацыі грамадства.

У сваю чаргу Юрый Станкевіч у нейкай ступені салідарызуецца з Віктарам Казько, калі робіць футуралагічны прагноз: будучыня павінна палохаць чалавецтва яшчэ болей, чым сучаснасць, паколькі самыя вялікія дасягненні цывілізацыі, якімі радуюцца і ганарацца, – гэта працэсы, што няўмольна разбураюць тыя грамадствы, у якіх адбываюцца. Так, Новы Эдэм, у якім апынуўся Берташ Яновіч, вельмі хутка ўяўляецца герою апошнім месцам на зямлі. Паселішча размешчана ў абязводжанай мясцовасці, навакольныя вадаёмы павысыхалі або ператварыліся ў балоты, дажджы сталі рэдкай з’явай: «Некалькі напаясохлых дрэваў адзінока высіліся ўдалечыні. Травы пад нагамі не было, не чуў я ніводнай птушкі ці голасу якой-небудзь жывёлы. Толькі далей, як раней патлумачыла мне яшчэ па дарозе Мойра, існавалі на месцы былых балотаў, дзе ў глыбіні захавалася вільготнасць, некалькі дзесяткаў гектараў змешанага лесу. Там, казалася яна, жывуць яшчэ птушкі, але зусім іншыя ад тых, што гнездаваліся ў гэтых месцах яшчэ паўстагоддзя назад: каўкі, гракі, шпакі, буслы, ластаўкі, якія перакачавалі на сотні кіламетраў у бок Поўначы. Замест іх тут з’явіліся вароны і шматлікія грызуны, што кормяцца на звалках адыходамі. Часам на ўцалелыя іх экзэмпляры палююць здзічэлыя сабакі» [271, с. 48].

Цяжкімі з’яўляюцца не толькі прыродныя, але і сацыяльныя ўмовы, паколькі галоўнаму герою даводзіцца змагацца за выжыванне. Няўдала складваецца лёс закаханых: Мойра трагічна гіне, а Берташ вымушаны пераязджаць, хаваючыся ад пераследаў, непараўныя наступствы адбываюцца і ў самім Новым Эдэме. Акаляючы свет, пазбаўлены гуманістычных вартасцяў, натуральнага прыроднага асяроддзя, аказваецца не прыдатным для жыцця. Такім чынам аўтар пераканаўча выяўляе ўзаемасувязь прыродных і сацыяльных працэсаў, паказваючы верагодны вынік самазнішчэння чалавека, у чым і заключаецца ідэйная задумка твора.

Юрый Станкевіч адлюстроўвае узаемасувязь паміж стратай гуманістычных каштоўнасцяў, здабыткаў духоўнай спадчыны і грамадскай катастрофай, экалагічнай і тэхнагеннай. Письменнік звяртаецца да тыповай раманнай арганізацыі мастацкага тэксту, выкарыстоўвае прыёмы псіхалагізму, выяўляе іншасказальнасць і прытчывасць. Пры гэтым мастак слова мадэлюе будучыню, якая ў філасофскай сістэме аўтара выступае сэнсава знакавай катэгорыяй. Юрый Станкевіч стварае раман-антыўтопію паводле жанравых патрабаванняў новай літаратуры, выкарыстоўвае прыёмы правакацыі чытача.

У сучаснай беларускай літаратуры грамадства і чалавек актыўна рэпрэзентуюцца ў рамане-антыўтопіі і філасофскім рамане, якія выступаюць запатрабаванымі пісьменнікамі жанравымі формамі, дзе адбываецца мастацкая апрабацыя наватарскіх выяўленчых сродкаў. Жанрава-стылёвую спецыфіку філасофскага рамана ў сучаснай беларускай літаратуры раскрываюць творы «Палыновы вецер» (2002–2008) Леаніда Левановіча і «На мяжы цяргення» (2006) Уладзіміра Дамашэвіча. У прыватнасці, сюжэтная аснова філасофскага рамана – гэта мастацкая праверка выказаных галоўным героем маральна-этычных прынцыпаў, жыццёвых законаў, агульначалавечых поглядаў на свет. З гэтай мэтай аўтар канцэнтруе падзеі, пазбягае другасных дэталей і стварае часам надзвычайныя сітуацыі, што дазваляе змадэліраваць палажэнні, у якіх выказаныя ідэі дасягаюць свайго найвышэйшага ўвасаблення.

Жанраўтваральнай спецыфікай філасофскага рамана выступае мастацкае адлюстраванне субстанцыяльнай ідэі на ўсіх ўзроўнях твора (сюжэта, сістэмы вобразаў, кампазіцыі, прасторава-часавых катэгорый). Філасофскі раман вызначаецца спецыфічнай суб'ектнай арганізацыяй: асноўныя героі «дублююцца» ў нейкай ступені іншымі персанажамі. Гэта дазваляе пісьменніку стварыць персаніфікаваную сістэму адценняў асэнсаванай ідэі, перадаць дыялектыку і складанасць думкі, падкрэсліць універсальнасць ідэі. У цэлым філасофскі раман актыўна выкарыстоўвае інтэртэкстуальнасць, у прыватнасці, міф або прытчу, што дазваляе пісьменніку ўтрымліваць мастацкі аповед у агульнафіласофскім рэчышчы. Літаратурна-гістарычная рэмінісцэнцыя, сімвал, утопія (або антыўтопія) узмацняюць філасофскую плынь у творы, адметную ролю ў філасофскім рамане адыгрываюць і прасторава-часавыя катэгорыі. Мастацкае дзеянне адбываецца ў розных часавых вымярэннях, аднак, дзякуючы аўтарскай сістэме метафар, увядзенню ў твор міфалагічных матываў і вобразаў, гэта ўспрымаецца чытачом як адзіны цэласны час, а героі такім чынам становяцца ўдзельнікамі ўсеагульнай гісторыі. Апісаныя ў творы падзеі набываюць у выніку агульначалавечы змест, праз які і раскрываецца філасофія аўтара.

Глыбокай філасофскай праблематыкай вызначаецца раман «Палыновы вецер» Леаніда Левановіча, які завяршае раманны цыкл «Шчыглы», «Паводка сярод зімы», «Дзікая ружа», «Сіняе лета», «Бесядзь цячэ ў акіян». У цэлым у названых творах «бачацца рысы станаўлення новага беларускага рамана, арыентаванага на сацыяльна дзейны сінтэз нацыянальнага і агульнаеўрапейскага духоўнага вопыту» [235, с. 571]. Пісьменнік паказвае сваіх герояў неад'ёмна ад значных сацыяльных і гістарычных варункаў, асэнсоўвае грамадскі вопыт праз індывідуальнае бачанне свету, у чым і выяўляецца традыцыйная эпічнасць раманных тэкстаў. Філасофская плынь аповеду, заяўленая яшчэ ў рамане «Шчыглы» як роздум над духоўнасцю адарванага ад спрадвечных традыцый пакалення, відавочна ўзмацняецца ў апошнім рамане, які прысвечаны асэнсаванню Чарнобыльскай катастрофы.

На ідэйна-мастацкім узроўні аўтарам раскрываецца сімвал палыновага ветру: «Над сцішанаю заснежанаю прастораю, над вершалінамі старадрэвін імчаў пругкі марозлівы зюйд-ост – вецер з Чарнобыля. У яго калючым дыханні адчуваўся невынішчальны водар выпетранага, прамерзлага палыну. Палыновы вецер не ведаў спакою і спачыну нават у навагоднюю ноч» [165, с. 221]. Вобраз-сімвал ветру ў рамане шматаблічны, не толькі ўвасабляе смяротны подых радыяцыі, але і веру пісьменніка ў невычэрпныя чалавечыя сілы, спадзяванне на тое, што чалавек можа перамагчы нават Чарнобыльскую катастрофу. Палыновы вецер асацыятыўна супастаўляецца з вялікім гістарычным зрухам – разбурэннем СССР і паказваецца аўтарам персаніфікаванае ўвасабленне грамадска-сацыяльных змен: «А калі Ты, Палыновы вецер, залятаеш у хату, то заклікаеш да абнаўлення. Ты рушыш усё, што састарэла, згінула і аджыло свой век. А сам Ты, Вецер, нідзе не нараджаешся і нідзе ніколі не паміраеш, бо Ты вечны. Як вечная наша Зямля-Матухна. І на ёй Чалавек» [165, с. 222]. Гэты вобраз эмацыйна адцяняе філасофію пісьменніка: дзеля таго, каб захаваць сваю зямлю і найперш самога сябе, трэба звярнуцца да вытокаў духоўнасці, якіх па-свойму шукае кожны з герояў рамана.

У радыяцыйнай зоне апынулася вёска Хатынічы, дзе засталіся жыць, не захацеўшы перасяляцца, пенсіянеры: напрыклад, былы ўчастковы Бравусаў і былы настаўнік Мамута. Героі падобныя найперш агульнасцю лёсаў: яны асэнсоўваюць мінулае і новыя акалічнасці як прыродныя, так і сацыяльныя,

разумеюць, што пасля вайны напалову спаленая вёска адраділася, а пасля Чарнобыля, на жаль, не ўваскрэсне. Аднак яны імкнуцца пераканаць іншых, а найперш саміх сябе, што можна жыць і ў зоне да пятнаццаці кюры, і не існаваць ці выжываць, а жыць паўнакроўна, радавацца з кожнага моманту сямейнага шчасця, захапляцца прыгажосцю прыроды, дбаць, як і раней, пра гаспадарку.

Жыццёвыя змены раскрываюць трывалыя асновы ў светапоглядзе прадстаўнікоў старэйшага пакалення, іх стаўленне да новых грамадскіх ідэй. Гэта пакаленне, якое слаба ведае гісторыю роднай Беларусі, як кажа пісьменнік, іх карані былі падрэзаны партыйнай ідэалогіяй, якая гісторыю Беларусі пачынала з Вялікага Кастрычніка, а да гэтага перыяду, як афіцыйна сцвярджалася, былі адно непісьменнасць і галеча. Так, настаўнік-гісторык Мамута лічыў сябе патрыётам Беларусі, аднак незалежнасць успрымаў як нешта неабавязковае: «Ён быў дзіцем Савецкага Саюза, вучыўся ў савецкай школе, савецкім інстытуце. Слаўную гісторыю Вялікага княства Літоўскага ён пачаў адкрываць толькі з публікацый пра “Пагоню” і бел-чырвона-белы сцяг. І часам яму рабілася сорамна: як слаба, павярхоўна выкладаў ён гісторыю роднай Беларусі» [165, с. 205].

Калі Пётр Мамута гатовы прыняць незалежную Беларусь, то Бравусаў да гэтага ставіцца з вялікай насцярогай і недаверам. Былы камандзір партызанскага ўзвода, чалавек смелы і рашучы, ён паказаны аўтарам не без недахопаў, у тым ліку ў святле далёка не лепшых маральна-этычных учынкаў. Калі Пётр Мамута ўвасабляе вясковую інтэлігенцыю, то Уладзімір Бравусаў паказаны як шчыры прыхільнік, а таксама абаронца мясцовай улады, савецкай улады ў цэлым, а таму заканамерна, што ён супраць падзелу Савецкага Саюза. На працягу твора аўтар прасочвае, як герой імкнецца пераадолець значныя стэрэатыпы савецкага мыслення, знайсці пазітыўныя фактары ў новай грамадскай рэчаіснасці.

Леанід Левановіч стварае шэраг персанажаў і сярэдняга пакалення, кожны з якіх асэнсоўвае той ці іншы зрэд пэўных грамадска-сацыяльных абставін. Значная мастацкая ўвага нададзена вобразу партыйнага чыноўніка, як гаворыць аўтар, партыйнага функцыянера – Андрэя Сахуты, сакратара абкама партыі па ідэалогіі. Вачыма свайго героя аўтар паказвае, наколькі партыя адышла ад народнага жыцця, стала своеасаблівай сістэмай у дзяржаўнай сістэме, сродкам кар’ернага росту для карыслівых людзей. Сахута не прымае гарбачоўскай перабудовы, новага дэмакратычнага мыслення, ён, «як і большасць ягоных дружбакоў-партакратаў, лічыў, што гэта ўсё робіцца на шкоду партыі і народа, але партыйная дысцыпліна, нібы жалезная аброць, прымушала трымацца баразны, па якой вялі вышэйшыя лідэры» [165, с. 28]. Яны не толькі кіравалі, але і бязлітасна тузалі, усё ж вымушаны прызнацца герой самому сабе. Пасля распаду Савецкага Саюза Андрэй Сахута, як і многія іншыя чыноўнікі, застаецца без працы, паколькі новую знайсці аказалася няпроста.

Разам з тым пісьменнік не паказвае яго няздольным прымаць змены або рашуча дзейнічаць. Сахута вяртаецца на малую радзіму – у радыяцыйную зону, працуе у лясніцтве, тады як усе іншыя імкнуцца пакінуць небяспечны для здароўя край. Гэты ўчынак дабраторна ўплывае на самога Сахуту: «Нібы ўкапаны стаяў Андрэй каля выгану, па якім лётаў басаногім хлапчуком. Цяпер прыглядаўся да ўчарнелай някошанай травы, выпетралага бадылля крываўніку, учэпістых кустоў чорнага палыну. Яму падалося, што ніколі раней не дакопваўся так блізка да разгадкі таямніц навейшай гісторыі чалавецтва» [165, с. 121]. У той жа час Андрэй пакрыўджаны на ўвесь свет за тое, што скончылася яго кар’ера, яму невыносныя



спачуванні знаёмых, якія бачаць яго цяперашняе незайздроснае становішча, ён не можа вызначыць сабе і пэўныя жыццёвыя прыярытэты.

Нездарма аб рамане «Палыновы вецер» А. У. Рагуля зазначае, што твор з'яўляецца своеасаблівым разгорнутым сімвалам – падсумаваннем вынікаў сацыялістычнага будаўніцтва, сэнс якога А. Платонаў у сваім аднайменным рамане азначыў канцэптам катлан. Варта ўдакладніць, што з гэтым знакавым метафарычным вобразам праводзяцца сэнсавыя паралелі і ў левановічаўскім творы. Так, «у “Палыновым ветры” Л. Левановіч часта звяртаецца да рэтраспектыўнага паказу сацыяльнай і духоўнай рэальнасці на пачатку вялікага сацыяльнага эксперыменту, калі толькі рыхтаваўся катлан пад фундамент сталінскага сацыялізму. Даўно перажытае вяртаецца аўтарам у кантэкст актуальнага часу, становіцца аб'ектам рэфлексіі. Гэтым самым у творы рэабілітуецца сучаснасць, занябаная дзеля “светлай” будучыні, аднаўляецца плынь гісторыі» [235, с. 566].

Сістэма персанажаў у рамане арганізавана такім чынам, каб раскрыць розныя інтэрпрэтацыі філасофскіх поглядаў аўтара. У прыватнасці, выступае прадстаўніком лепшай часткі нацыянальнай інтэлігенцыі Пятро Махавікоў – ідэйны апанент і адначасова сябра Андрэя Сахуты. Пятро добра ведае беларускую мову, свядома вітае дэмакратычныя пераўтварэнні ў грамадстве і пераходзіць працаваць у выдавецтва, дзе займаецца беларускімі кнігамі. Паказваючы розныя вобразы жыхароў або выхадцаў з вёскі Хатынічы, Леанід Левановіч імкнецца стварыць мікрасвет беларускага грамадства, выявіць найбольш значныя тыпы яго прадстаўнікоў, раскрыць іх светапогляд, параўнаць жыццёвую філасофію.

Калі Леанід Левановіч імкнецца асэнсаваць тыповыя жыццёвыя праявы ва ўмовах надзвычайных, то Уладзімір Дамашэвіч у рамане «На мяжы цярпення» раскрывае складаныя ўзаемаадносіны паміж людзьмі на сацыяльна-бытавым узроўні. Галоўны герой – Алесь Рамейка, сталага веку чалавек, ціхмяны і памяркоўны, добры сем'янін, літаратурны рэдактар па прафесіі, жыве звычайным жыццём, хоць і адчувае яго эмацыйную спустошанасць. Ён разам з жонкай Марынай выхаваў дзвюх дачок, ніколі не імкнуўся да вялікага дабрабыту, прытрымліваўся сялянскай мудрасці пра тое, што чалавек павінен найперш заставацца сумленным. Асэнсоўваючы ўжо пройдзеную значную частку жыццёвага шляху, Рамейка вымушаны прызнаць, што, хоць і лічыў сябе шчаслівым, гэта была ўсяго толькі ілюзія. Усведамленне прыводзіць героя да адчування нязначнасці ўласнага жыцця, якое пазбаўляецца сэнсу. Паступова выпявае канфлікт паміж Рамейкам і яго жонкай, сям'ёй, раднёй, што інтэрпрэтуецца пісьменнікам у рэчышчы і псіхалагічным, і філасофскім, у выніку чаго раман выходзіць за межы сацыяльна-бытавой прозы, выяўляе мастацкую поліфанічнасць. У адрозненне ад Леаніда Левановіча, Уладзімір Дамашэвіч правярае маральна-этычныя прынцыпы свайго героя не ў складаных сацыяльных варунках, не ва ўмовах цяжкіх тэхнагенных катастроф, а паўсядзённага існавання тыповага маленькага чалавека, які, тым не менш, даходзіць да мяжы свайго цярпення, што і заяўлена ў назве рамана.

Няпроста складваюцца ў Алесь адносіны з жонкай, адсутнасць даверу і паразумення даводзіць героя да распачы, штурхае на неабдуманых ўчынкi. Аўтар прасочвае, як да Рамейкі паступова прыходзіць разуменне, што ў яго сэрцы не будзе Марыны: «Ён прымаў яе дагэтуль як свайго, блізкага чалавека, аказалася, што яна была не такой, якою ён яе бачыў, ведаў; аказалася, што і яна ўспрымала яго не такім, якім ён быў на праўду, лічыла яго ворагам, здраднікам. Чаго больш хацець? Цяпер ён такі, якім яна лічыла яго дзесяць і больш гадоў, цяпер яна можа

сказаць, што кажа праўду. Хай ён ёй здрадзіў, але толькі таму, што яна здрадзіла яму першая: адраклася ад яго – сумленнага, чыстага і ні ў чым не вінаватага перад ёю. Калі б яна больш верыла яму, мо не зрабіла б такога, тады не пайшоў бы і ён на крывую дарогу. А так – яны цяпер квіты» [95, с. 63–64]. Алесь Рамейка верыць і спадзяецца на асабістае шчасце, хоць яго здрада жонцы і спарадзіла трагедыю: каханая, якая спадзявалася застацца з ім, урэшце кінутая Алесем дзеля сваёй сям’і, скончыла жыццё самагубствам. Праз нейкі час галоўны герой перажывае больш моцнае пачуццё, калі сустракае сваю зямлячку Ларысу Ланеўскую, у якую ён некалі па-юначы быў закаханы. Вобразы Алесь і Ларысы пісьменнік малюе як шмат у чым падобныя: Ларыса, якая адна выгадавала двух сыноў, як і Рамейка, пазбаўлена асабістага шчасця. Героі асацыятыўна супастаўляюць сябе сённяшніх і ранейшых, спрабуюць асэнсаваць памылкі свайго юнацтва, вярнуць страчаны час: у мінулым Ларыса баялася прызнацца, што каханне Алесь было ўзаемным, нялёгка гэта зрабіць і цяпер, калі нечакана з’яўляецца другі шанц.

Уладзімір Дамашэвіч па-мастацку пераканаўча прасочвае, што і роднасным душам, якія ўрэшце знайшлі адна адну, няпроста зблізіцца. Алесь усё ж рашаецца кінучь сям’ю, дзяцей, якія не разумеюць учынак бацькі, балюча перажывае развод з жонкай, а яшчэ стараецца спадабацца новай сям’і, якая не спяшаецца яго прымаць. У гэтых абставінах аўтар паказвае псіхалагічны партрэт асобы, якая знаходзіцца на мяжы маральных мажлівасцяў – чалавечага цярдзення і выяўляецца пісьменнікам неадназначна. Герою, які ўсё ж займеў асабістае шчасце, не так і лёгка яго ўтрымаць: раптоўна памірае былая жонка Марына, ён зноў перажывае страту, стараецца падтрымаць дзяцей, якія не жадаюць прымаць Алесь як бацьку, а сваякі яго адкрыта вінавацяць. Чалавечыя ўзаемаадносіны і звязаныя з імі асабістыя трагедыі пісьменнік імкнецца ўключыць у агульнабыццёвы кантэкст: сцвярджае, што ў кожнага чалавека і нават народа ёсць нейкая важная кропка адліку, «нейкая мяжа, нейкая печка, ад якое ён пачынае свае скокі. Звычайна гэта землятрусы, патапы, войны, якія пакідаюць на зямлі і ў свядомасці людзей глыбокія ці менш глыбокія змены, бо, як правіла, не абыходзяцца без ахвяраў» [96, с. 71]. Прыкладам гэтага, працягвае далей пісьменнік, можа стаць любы чалавек, які асэнсоўвае падзеі з ўласнага жыцця неад’емна ад грамадскага, гаворыць пра тое, што ў яго жыцці «было да вайны» або «пасля вайны», маючы на ўвазе Вялікую Айчынную. Для Рамейкі «яго “хатняя вайна” стала той кропкай адліку, якая ў яго памяці і свядомасці застаецца да канца, пакуль ён жывы» [96, с. 72]. І чым большы адрэзак часу аддзяляе героя ад трагічнай даты, тым больш ён усведамляе страту, асэнсоўвае яе ва ўсіх праявах, хоць і вяртаецца паступова да звыклага жыццёвага ладу. У цэлым мастацкі аповед вылучаецца інтэлектуальнай напружанасцю, аўтарскай устаноўкай на вобразнае абагульненне, зваротам да значных маральна-этычных праблем, мастацкім паказам розных варыянтаў іх вырашэння.

Як ілюструе мастацкая практыка ў цэлым, сучасны раман раскрывае эстэтычную тэндэнцыю да лаканізму, аўтарскага адмаўлення ад апісальнасці і апавядальнасці, да ўзмацнення ролі псіхалагічнай дэталі, што заглыбляе філасафічнасць твора. Разам з тым найперш філасофскі раман увасабляе аўтарскую інтэрпрэтацыю значнай маральна-этычнай ідэі. Пісьменнік на ідэйна-мастацкім узроўні фармулюе тэзіс, які паслядоўна асэнсоўвае на працягу ўсяго твора. Леанід Левановіч сцвярджае, што ні грамадская, ні тэхнагенная катастрофа не можа адарваць чалавека ад яго малой радзімы, з якой пачынаецца Радзіма ў цэлым. Уладзімір Дамашэвіч пераконвае чытача, што чалавек мае права і можа стаць шчаслівым, хоць з пошукаў шчасця і пачынаюцца яго пакуты, памылкі,

страты, стрываць якія яшчэ павінна хапіць цярпення. Аўтар выяўляе мастацкую праверку сваёй ідэі найперш праз асобу галоўнага героя, прадстаўляе яго розныя ўчынкi як аргументы і контраргументы адносна жыццёвага крэда. У выніку сацыяльна-псіхалагічны змест пластычна працягваецца быццёвым, філасофская праблематыка выступае спецыфічным аб'ектам мастацкага мыслення, дазваляе паглыблена раскрыць светапогляд пісьменніка.

У рамане канца XX – пачатку XXI стагоддзя адбываецца фарміраванне наватарскай жанравай канцэпцыі, дзе канфлікт раскрываецца праз барацьбу «сэнсу» і «адлюстраванага малюнка», у выніку чаго ўзрастае асацыятыўная нагрузка на слова і выказванне ў цэлым. Такім чынам, жанравая форма рамана вызначаецца незавершанасцю, няўстойлівасцю кампазіцыйнай арганізацыі, што абумоўлівае як шматварыянтнасць тыпалагічных мадыфікацый, так і свабоднае ўзаемадзеянне з іншымі жанрамі. Дэтэктыў чуйна рэагуе на праявы сацыяльнай і грамадскай рэчаіснасці, што збліжае яго з «чалавекацэнтрычным» жанрам рамана. У сучаснай літаратуры дэтэктыўны раман рэпрэзентуе спецыфіку ў тым ліку нацыянальнай сітуацыі. Дэтэктыўны наратыў «дае мажлівасць баласансаваць на паверхні, гаварыць пра глабальнае, глыбіннае, пра сэнсы, захоўваючы пры гэтым нейкую лёгкасць прачытання знакаў, не ўскладняючы гульнёвай прыроды жанру» [14, с. 144]. Такім чынам дэтэктыўны наратыў выступае мадэлюючым фундаментам твора, арганізуе змястоўную форму рамана найперш на структурным узроўні, а таксама з'яўляецца запатрабаваным мастацкім спосабам рэканструкцыі забытай гісторыі.

У постмадэрнісцкай літаратуры аўтары звяртаюцца не столькі да рэканструкцыі, колькі дэканструкцыі гісторыі і гістарычнага дыскурсу. Паказальным прыкладам выступае гісторыка-дэтэктыўны раман Артура Пэраса-Рэвэртэ «Клуб Дзюма, або Цень Рышэль» (1993), дзе галоўны герой Лукас Корса – наш сучаснік, які займаецца пошукам і продажам старажытных кніг, вымушаны разгадаць дэтэктыўную інтрыгу і перажывае пры гэтым нешта падобнае на прыгоды вядомага д'Артаньяна. Прыём інтэлектуальнай гульні выступае ў творы сэнсаўтваральным: поспех расследавання залежыць ад таго, наколькі ўдала Корса суаднясе тых, хто знаходзіцца побач з ім, з персанажамі Аляксандра Дзюма. Ад героя патрабуецца не толькі дэталёвае веданне сюжэтных падрабязнасцяў твораў знакамітага французца, але і навуковае даследаванне гісторыі напісання «Трох мушкецёраў», у якой шмат дыскусійных момантаў, у тым ліку праблема аўтарства. Урэшце галоўны герой, а з ім і чытач, задаюцца філасофскім пытаннем: ці не маглi спрыяць надзвычайнаму пісьменніцкаму поспеху Дзюма звышнатуральныя сілы. Іх метафарычнае ўвасабленне інтэрпрэтуецца шматсэнсоўна, і разам з тым напрыканцы твора ў якасці аднаго з мажлівых варыянтаў паказваецца меркаванне галоўнага героя. Так, Корса на ўласным вопыце пераконваецца, што вялікія кнігі тояць неспадзяванкі, і кожны атрымлівае такога д'ябла, якога заслугоўвае. Такім чынам, сюжэтныя паралелі з «Трыма мушкецёрамі» Аляксандра Дзюма сэнсава заглыбляюць раман Артура Пэраса-Рэвэртэ.

Людміла Рублеўская творча ўзнаўляе паасобныя сюжэтныя хады, дэтэктыўныя элементы са знакамітага рамана «Чорны замак Альшанскі» Уладзіміра Караткевіча. Дэтэктыўны твор «Золата забытых магіл» (2003) у айчынным літаратуразнаўстве пазіцыянуецца як «паралельны раман» паводле аўтарскага вызначэння жанру. Як слушна звяртае ўвагу Дз. Я. Бугаёў, тэорыя літаратуры пакуль што не зафіксавала такой раманнай формы. У пісьменніцы гэта форма атрымалася, паколькі «паслядоўнае чаргаванне раздзелаў пра сучаснасць з

раздзеламі гістарычнымі і праўда стварае двухпланавую раманную структуру са складаным, драматычна напружаным і займальным сюжэтам, з мноствам большых і меншых загадак» [44, с. 208]. Тыпалагічна блізкі гэтай структурнай арганізацыі і «гатычны раман» «Скокі смерці» (2005), дзе галоўная ідэя – гістарычная пераемнасць пакаленняў, а мінулае асэнсоўваецца праз духоўную сувязь продкаў і нашчадкаў. У абодвух раманах памяць пра маральна-этычнае аблічча чалавека і эпохі ўвасабляецца ў форме дэтэктыўнай займальнасці, рэпрэзентуецца як правакацыя чытача, які павінен супаставіць сучасных герояў і сябе самога з героямі мінулага часу.

Эксперыментальная дэтэктыўная проза шмат у чым выкарыстоўвае дасягненні айчыннай літаратуры. У прыватнасці, мастачка слова мэтакіравана ідзе ў след за караткевічаўскай традыцыяй. Так, у рамане «Золата забытых магіл» працитуюцца паказальныя праблемна-тэматычныя сыходжанні з «Каласамі пад сярпом тваім», пра які невыпадкова згадваюць некаторыя героі Людмілы Рублеўскай. Яны не хаваюць смутку з-за таго, што «няма працягу – усё перарываецца на падыходзе да паўстання» [245, с. 65], але разам з тым выказваюць палемічнае меркаванне, што «працяг нібыта быў, <...> нібыта скралі працяг» [245, с. 65]. У гістарычнай сюжэтнай лініі пісьменніца ўвасабляе вядомае паўстанне як цэласную працэсуальную з’яву, акцэнтуючы ўвагу на падрыхтоўцы, пачатку, кульмінацыі, разгроме і часе грамадскай рэакцыі. Усе названыя моманты адлюстроўваюцца праз светаўспрыманне галоўнага героя – Вінцэся Рашчынскага, які па маральна-этычных характарыстыках нагадвае Алеся Загорскага. Вобраз Вінцэся па-рамантычнаму ўзнёслы: герой усё жыццё верны свайму першаму каханню, смелы змагар і шчыра адданы паўстанню, высакародны ў сваіх учынках да іншых.

Як і Уладзімір Караткевіч, Людміла Рублеўская шматгранна асэнсоўвае паняцце родавай спадчыны, што раскрываецца ў дзвюх сюжэтных лініях рамана. Праз адметную сямейную гісторыю перадаюцца тыповыя рэаліі мінулай эпохі. Напрыклад, некаторыя Рашчынскія надзвычай жорстка абыходзіліся з прыгоннымі сялянамі, што спарадзіла адпаведныя адносіны да гэтага шляхецкага роду. Памірае ад атручанай стралы бацька Вінцэся, які адчувае сябе вінаватым за ганебныя ўчынкі продкаў, хоць сам быў справядлівым і добрым. Цяжкая спадчына сялянскага недаверу дастаецца і галоўнаму герою, які ў дваццаць два гады ўзначальвае атрад і прымае адказнасць за жыццё сотні чалавек.

Унутраную раз’яднанасць паўстанцаў удала скарыстоўваюць ворагі, якія ствараюць умовы, каб сяляне выдавалі сваіх паноў: «Сялянам раздавалі зброю, каб яны бараніліся супраць паўстанцаў. Ім казалі, што гэта гонар, гэта давер цара, які робіць іх роўнымі з панамі <...> Прыгонныя інсургента вызваляліся ад паншчыны, панская маёмасць магла стаць іхняй...» [245, с. 98]. У выніку сяляне даносілі і на тых шляхцічаў, якія не мелі дачынення да паўстання. Пісьменніца раскрывае сур’ёзныя маральна-этычныя і сацыяльныя перыпетыі. Прасочвае, як мяняецца галоўны герой: чулы і спагадны па характары, ён знаходзіцца ў такіх умовах, што вымушаны навучыцца забіваць, што даецца асабліва цяжка. Праз успрыманне Вінцэся чытач спазнае найвышэйшую ступень жорсткасці, з якой караецца паўстанне, вынікі чаго спараджаюць нацыянальную катастрофу. У высылку – галодныя казахскія стэпы і сібірскія снягі адпраўлена значная частка найбольш адукаванага беларускага насельніцтва. Страчана і былая верацярпімасць, памяркоўнасць, «а англійскі карэспандэнт, аблашчаны Мураўёвым, піша пра “навадзенне парадку”» [245, с. 118].

Людміла Рублеўская адлюстроўвае выгнанне Вінцэся Рашчынскага ў рамантычных фарбах: ён быў сярод камунараў на могілках Пэр-Лашэз, пасля паразы Камуны падарожнічаў па Сахары і Тыбеце. Пры гэтым паслядоўна паказваецца, што сярод парыжскай творчай моладзі месце Вінсэнт паважаны чалавек, жывая легенда, а вось на Радзіме пасля доўгачаканага вяртання да яго ставяцца з недаверам і варожасцю. Вялікая чалавечая трагедыя заключаецца ў тым, што пана да смерці закатавалі сяляне, за свабоду якіх ён некалі змагаўся, паколькі бачылі ў ім чарнакніжніка і патрабавалі золата. Такім чынам п-філасофску выяўляецца аўтарскае бачанне рэчаіснасці ў нацыянальных каардынатах: беларусы не шануюць сваіх герояў, а як вынік гэтага – занябанне гістарычнай памяці. Гэта ідэя пацвярджаецца і сюжэтнай лініяй пра сучаснасць, якая развіваецца паводле патрабаванняў дэтэктыўнай прозы і скіроўвае галоўную гераіню да спазнання свайго радаводу і гістарычнай праўды. Паліна асэнсоўвае мінулае, каб зразумець, што галоўнае ў забытых магілах – гэта зусім не золата. Разам з ёю і чытач знаходзіць не матэрыяльны скарб, а здабытак духоўны. Правакацыя ў рэчышчы постмадэрнісцкай эстэтыкі, устаноўка на займальнасць выяўляюць адметнасць дэтэктыўнага рамана «Золата забытых магіл».

Арыгінальная канцэпцыя беларускай рэчаіснасці раскрываецца ў рамане «Скокі смерці», «гатычнае» жанравае азначэнне якога перадусім абумоўлена ідэйна-вобразным напаўненнем. Як слушна заўважае Н. Б. Лысова, пісьменніца імкнецца вызначыць беларушчыну праз класічныя вобразы «скокаў смерці», «трыумфу смерці», дзяўчыны і смерці. Вобраз Беларусі «прапісаны як вобраз сноў пра Беларусь, адэпты якіх, жывыя і мёртвыя, трымаючыся адзін за аднаго, гінуць у вар'яцкім карагодзе» [181, с. 14–15]. Сюжэтны паралелізм акцэнтуюе ўвагу як на галоўнай гераіні, журналістцы Анэце, ад імя якой вядзецца дэтэктыўны аповед у сучаснасці, так і на вобразе яе двойніка з XVI стагоддзя – Анэце Ляскевічанцы.

Сэнсавай кропкай адліку для чытача выступае мінулае, якое Людміла Рублеўская прадстаўляе праз выбраныя вобразы-сімвалы. Так, у вольным горадзе Старавежску, які ніяк не скараецца волі Вялікага князя, лютуе пошасць, а пасля «сталася яшчэ горш – за пошасцю пачаўся шал... Карагод сьмерці» [246, с. 18]. Лекар Вялікага князя Гервасі Бернацоні – невыпадковае супадзенне з імем вядомага караткевічаўскага героя, які гуляе са смерцю, – называе гэта скокамі смерці, што звычайна здараюцца тады, калі пошасць забірае больш за палову месцічаў. У карагодзе смерці, які спыніцца адно тады, калі ўсе памруць, апынулася і Анэта Ляскевічанка, якая застаецца жывой, у чым бачыцца абранасць гераіні. У сучаснасці абазнаная ў старасвеччыне журналістка Анэта прыгадвае выкананне моладзю старажытных танцаў: «Сярод іх “танец сьмерці”. Прыгожы. Павольны... Адзін за адным танцоры выходзяць з кола... Павінна ўяўляцца, што жывыя ў гэтым танцы чаргуюцца з мерцвякамі... Але чароўныя дамы і рыцары ў пашытых з парцьераў касцюмах, з мабільнымі тэлефонамі ў кішэнях задаволена ўсьміхаліся, відаць, ня надта ўдумваючыся ў застрашлівы сэнс танцавальных фігураў. А між тым калісьці гэтыя скокі былі абавязковым і нялёгкім рытуалам. Чалавек прывучаўся жыць са сваёй сьмерцю. Адчуваць побач з сабой агіднага мерцвяка, у якога ў любое імгненне ператворыцца сам» [246, с. 66].

Праз супастаўленне вобразаў раскрываецца філасофскае напаўненне рамана: сучасныя героі, якія дрэнна ведаюць сваю гісторыю, не шануюць мінулага, аніяк не здагадваюцца, што часам і іх жыццё можа нагадваць карагод са смерцю. Асабліва калі здараецца забойства, вядзецца расследаванне, а ўплывовыя людзі любымі сродкамі змагаюцца за свае інтарэсы. Тады кожнаму лёгка

апынуцца ў небяспецы, у чым на ўласным прыкладзе і пераконваецца Анэта. Караткевічаўская ідэя, выказаная галоўным героем «Чорнага замка Альшанскага», што кожны, хто не памятае мінулага, асуджаны перажыць яго безліч разоў, творча ўдакладняецца Людмілай Рублеўскай. Кожны, хто неахайна ставіцца да гістарычнай спадчыны, не зможа выйсці з метафарычнага карагодку жахаў і страт, з якім у нейкай меры атаясамліваецца сённяшня рэчаіснасць. Анэта, як і караткевічаўскі Антон Косміч, разгадвае гістарычную таямніцу, змагаецца з нягоднікамі, ратуе каханага чалавека, што не мажліва было б здзейсніць без добрага ведання мінулага.

У айчынным літаратуразнаўстве паэтыка твора неаднаразова выступала прадметам аналізу. Акцэнтавалася ўвага на тым, што класічны гатычны раман патрабуе змрочнага месца дзеяння, а вобраз разбуранай вежы вынікае з патрабаванняў жанру. Разам з тым Людміла Рублеўская паслядоўна звяртаецца да неаготыкі, што абумоўлівае адметнасць хранатапічных каардынат твора: «Кватэра Анэты, няўласная, нелюбімая, непрыбраная, як вежа ў Старавежску, мае дух гісторыі, атмасферу таямнічасці, а значыць, жыцця, насуперак маёнтку Людвісарава, прыватызаванаму, адрамантаванаму, чыстаму, дагледжанаму, у якім, замест смецця, з'явілася не проста безгустоўнасць, а хутчэй духоўная нікчэмнасць і ўбогасць. Усе тры месцы дзеяння паўстаюць атрыбутамі “постгісторыі” – нелінейнай канцэпцыі часу, дзе мінулае, сучаснае і, непазбежна, будучае суіснуюць практычна адначасова» [29, с. 85]. У любым выпадку нельга не пагадзіцца з тым, што зварот пісьменніцы да эстэтыкі і вобразна-выяўленчага інструментарыю літаратурнай готыкі «менш за ўсё мае на мэце завабіць сучаснага чытача “забаўляльнымі жахамі”» [297, с. 1078].

Думаецца, пісьменніца ў прыгодніцкім рэчышчы раскрывае выпрабаванні сваіх герояў, каб вызначыць удзел кожнага з іх у нацыятворнай місіі, у выніку паглыблена асэнсаваць прычыны няпростага гістарычнага лёсу беларусаў. У рамане, дзе значная мастацкая роля надаецца вобразу галоўнай гераіні, паслядоўна выяўляецца і персанажнае «шматгалоссе», што ненавязліва прымушае чытача задумацца над уласным выбарам. Напрыклад, Аркадзь Баркун марыў праславіць вежу, якая сталася помнікам мясцовай гісторыі, на ўвесь свет, дзеля чаго быў патрэбен міф, які не мог абысціся без рэальных падзей і фактаў. Яго выкрывае краязнаўца і настаўнік гісторыі Пётр Калейка, які сцвярджае, што Баркунам ды Калыванавым адно трэба грошы зарабіць, таму і будуць для турыстаў крамы і рэстараны. Для гэтага знеслі апошнюю капліцу, пераклалі старажытны падмурак вежы, а яшчэ, што гучыць як злавеснае папярэджанне, на старадаўніх могільках пабудаваны падземны гараж. У рэчышчы караткевічаўскай традыцыі спадчыннік роду наследуе маральна-этычнае аблічча сваіх продкаў: дзед Аркадзя паспеў яшчэ да вайны ворагаў народа навывкрываць, Аркадзь жа страціў чалавечую і нацыянальную чуйнасць.

Мастацкі асацыятыўны паралелізм з караткевічаўскай прозай сэнсава заглыбляе творы Людмілы Рублеўскай, якія паводле жанравага азначэння адпавядаюць змястоўнай форме дэтэктыўнамага рамана. У «Золаце забытых магіль», «Скоках смерці» пісьменніца праз нязмушаную гульню з чытачом, займальную дэтэктыўную інтрыгу раскрывае адметную гісторыка-культурную канцэпцыю. Нацыянальны змест рэпрэзентуецца на філасофскім узроўні, што выяўляе раманную аснову названых мастацкіх палотнаў.

Літаратуразнаўства акцэнтуюе ўвагу на сувязі паміж сацыяльнымі працэсамі, якія адбываюцца ў грамадстве, і зменах у мастацкім адлюстраванні рэчаіснасці,

што яркава прасочваюцца ў раманным жанры. Мастацкі пошук новай формы рамана нязменна спрыяе выяўленню новай тэмы, праблемы, адкрывае новыя мажлівасці эстэтычнага пазнання рэчаіснасці. У сваю чаргу адкрыццё і засваенне новага зместу прадвызначае пошук новай мастацкай формы. Аўтар пазбягае цэласнага адлюстравання рэчаіснасці ў так званым постмадэрнісцкім рамане, якому характэрна змена класічнай раманнай формы, інтэрпрэтацыя хаатычнай плыні жыцця. У некласічным рамане асоба застаецца прадметам мастацкага даследавання, аднак асэнсоўваецца пісьменнікам не столькі ва ўзаемастанках з грамадствам, колькі адасоблена ад акаляючага свету, у выніку чаго ўзнікае новы тып адносін паміж аўтарам і персанажам. Узмацненне суб'ектыўнага пачатку дэтэрмінае змены і жанравай формы.

Як сведчаць паказальныя прыклады з сучаснай беларускай літаратуры, раман актыўна выкарыстоўвае дэтэктыўныя элементы, актуалізуе псіхалагізм і аналітызм, выкарыстоўвае дэтэктыўную сюжэтную арганізацыю. На сучасную прозу істотны ўплыў аказвае і эстэтычная традыцыя, асабліва творчая спадчына Уладзіміра Караткевіча, пра якую справядліва зазначае І. А. Бурдзялёва: «Спецыфіку беларускага дэтэктыва ў інтэрпрэтацыі У. Караткевіча вызначыла спалучэнне займальнай інтэлектуальнай інтрыгі з мастацкім асэнсаваннем нацыянальнай гісторыі. Апрача характэрнай для дэтэктыва сюжэтнай загадкі, творы Караткевіча мелі элемент містычнага і інфернальнага» [49, с. 127]. У рэчышчы караткевічаўскай традыцыі працуюць шматлікія стваральнікі гістарычных раманаў, якія выкарыстоўваюць дэтэктыўную займальнасць. Так, у рамане Алеся Наварыча «Літоўскі воўк» (2000–2003) для паказу асобы Кастуся Каліноўскага, якая адметна інтэрпрэтуецца аўтарам, ужыта прыгодніцка-дэтэктыўная інтрыга. Выкарыстоўваюцца дэтэктыўныя прыёмы для арыгінальнага раскрыцця мастацкага дзеяння ў кантэксце гістарычнага мінулага ў творы «Імя грушы» (2005) Сяргея Балахонава, які паводле аўтарскага вызначэння жанру – раман у трох мемуарах. Не будзе перабольшваннем сказаць, што караткевічаўская традыцыя паўплывала на раман у цэлым: напрыклад, у рамане Наталкі Бабінай «Рыбін горад» (2007), дзе ўдала спалучаны прыгодніцкія і дэтэктыўныя элементы, раскрываюцца сацыяльныя праблемы нашай сучаснасці ў яе сувязі з мінулым.

Як слухна мяркуе Н. Якавенка, для многіх сучасных пісьменнікаў дзеля таго, каб «да нейкай асабліва важнай грамадскай, сацыяльнай, нацыянальнай, культурнай праблемы прыцягнуць увагу так званых шырокіх мас, напэўна, няма іншага спосабу, як “загарнуць” яе ў кідкую і новамодную “абалонку”» [305, с. 316]. Такого роду змястоўнай формай у сучаснай літаратурнай практыцы выступае раман з элементамі дэтэктыва. Класічная вострасюжэтнасць, займальнасць, інтрыга ўплываюць на працэс трансфармацыі сучаснага рамана, утварэння адметнай жанравай разнавіднасці. Беларускі празаік Валеры Гіпееў, рускамоўны і беларускамоўны празаік, паэт, публіцыст Валеры Казакі прадстаўляюць індывідуальныя аўтарскія канцэпцыі праз мастацкую распрацоўку малавядомых у літаратуры тэм, апелеюць да беларускай духоўнай традыцыі на ўзроўні філасофскіх абагульненняў, актуалізуюць шматлікія аспекты нацыянальнай спадчыны.

Дэтэктыўны раман Валеры Гіпеева «Ноч цмока» (2016) раскрывае не столькі рэальнае, колькі містычнае дзеянне, што адбываецца ў сучаснай беларускай правінцыі. Невыпадкова некаторыя даследчыкі выказваюць меркаванне, што ў постмадэрнісцкай версіі «дэтэктыў будзе як калаж інтэрпрэтацый, кожная з якіх у роўнай ступені можа прэтэндаваць

на аналізізацыю» [205, с. 80], і не завяршаецца традыцыйным раскрыццём таямніцы, паколькі самым галоўным выступае працэс пошуку. У прыватнасці, некалькі інтэрпрэтацый дапускае і твор Валерыя Гапеева. Галоўны герой – следчы пракуратуры Васіль Шайбак, які вядзе справу пра забойства Насці Грыцук ў вёсцы Ляўдок, дзе амаль не засталася карэнных жыхароў, а таксама імкнецца ўладкаваць асабістае жыццё. Дзякуючы крымінальнаму вышуку стала вядома, што забітая была дачкой чалавека, якога лічылі ведзьмаком, уваходзіла ў мясцовую секту, нарадзіла за колькі дзён да смерці. У прыватнай перапісцы Насця паведамляла, што збіраецца нарадзіць Цмока. Каб зразумець гэту алегорыю, трэба ведаць міфалогію і гісторыю, у чым Васілю дапамагае яго суседка Надзея, гісторык па адукацыі, з якой завязваюцца трывалыя ўзаемаадносіны.

Як кажа Надзя, Цмок увасабляў старажытную веру нашых продкаў: «Цмок быў незалежнай, вольнай істотай. Але калі чалавек аднойчы ўстанаўліваў добрыя стасункі з Цмокам, то той забяспечваў яго бязбеднае існаванне: прыносіў яму скарбы, бараніў ад ворага, сцярог дом ад бяды» [62, с. 95]. Аповед вядзецца ад першай асобы, аўтар і яго галоўны герой паказаны перакананымі рацыяналістамі. Як следчы Васіль ведае, што, напрыклад, самая істотная інфармацыя часам хаваецца ў адказах на самыя бяскрыўдныя, другасныя пытанні, яму цяжка паверыць у нешта ірэальнае. Герою, каб дазнацца праўду, адшукаць забойцу, давядзецца прайсці выпрабаванне, зразумець, што іншы сон уплывае на свядомасць больш за рэальную падзею: «Я ішоў змярцвелым лугам, бы ў нейкім фантазмагарычным сне. Навакольная застылася падавалася не варожай, а толькі чужой мне, дакладней, я адчуваў сябе варожым ёй, чуў, як прагне гэтая сцяжынка пазбавіцца маіх крокаў, як цярпіць шматпакутна. Як рассоўваецца грэбліва перада мной пласт туману, абы менш дакранацца мяне, як паспешліва, шчыльна збіраецца за спінай. І там, у глыбіні яго, зусім не халоднага, нешта вялікае стаілася ў чаканні: ці хутка я знікну?» [62, с. 230].

Паступова ўвага ў расследаванні пераносіцца на пошукі народжанага Насцяй Грыцук дзіцяці, якое і называецца рознымі героямі Цмокам з-за таго, што яму наканавана вялікая будучыня. Аўтар праводзіць спецыфічную міфарэканструкцыю: Цмок з'яўляецца дзіцём Яшчура, абрад якога зафіксаваны ў беларускім фальклоры, «міф кажа нам, што выява Цмока над вокнамі – шанаванне магутнай сілы і адначасова разлік на яе спагаду. <...> Атрымліваецца, той самы Цмок – наша агульная абарона і надзея на шчасце» [62, с. 286]. Такім чынам, маецца на ўвазе грамадскі лідар, на якога ў мінулым спадзяваліся нашы продкі і які мог даць людзям лепшае жыццё. Дэтэктыўная інтрыга ў рамане выступае рухавіком сюжэтнага дзеяння і разам з тым раскрывае аўтарскую філасофскую канцэпцыю. Як прынаецца сам галоўны герой, ён робіць крокі супраць сябе ранейшага, «супраць свайго цяжэння», у прыватнасці, дазнаўшыся праўду, прымае важнае маральна-этычнае рашэнне не раскрываць яе, бо з-за гэтага дзіця можа апынуцца ў небяспецы.

Як даводзіць Федарук, адзін з сектантаў, які напачатку галоўнаму герою падаецца дзіўнаватым, «калі ёсць тыя, хто верыць у Цмока і жадае яго нараджэння, ёсць і тыя, якія таксама вераць, але супрацьстаяць гэтаму» [62, с. 345]. Хутка Васіль знаходзіць асабістае шчасце, і ў чытача ўзнікае асацыятыўная здагадка, што галоўны герой здолеў паразумецца з Цмокам, які і паспрыяў шлюбу з Надзеяй. У цэнтры ўвагі Валерыя Гапеева сучасны чалавек, якога можна назваць кансерватыўным, у нейкай ступені эгаістычным, але які ўсё ж мяняецца пад уплывам не столькі знешніх абставін, колькі раскрытага ў творы мікраасяроддзя. Так, калі напачатку галоўны герой Валерыя Гапеева спрачаецца з Надзеяй, якая



даводзіць, што, калі вынішчыць сваю культуру, не будзе ніякай, і пытаецца: «А якая ў прынцыпе розніца, кім мне тут звацца? Беларусам, бамбаросам, бульбарусым?» [62, с. 331], то пазней ён ужо не настолькі катэгарычны.

Пісьменнік творча апелюе да рамана «Чорны замак Альшанскі». І Уладзімір Караткевіч, і Валерый Гапееў шырока выкарыстоўваюць дэтэктыўныя элементы, звяртаюцца адпаведна да гісторыі і міфалогіі як вартаснай крыніцы ведаў, без якіх не можа адбыцца разгадка таямніцы. Калі стваральнік беларускай гістарычнай прозы акцэнтуюе ўвагу як на асобе галоўнага героя, так і на грамадскай сітуацыі, то сучасны аўтар раскрывае найперш узаемасувязі свайго героя з тымі, хто знаходзіцца побач. Безумоўна, прыцягваюць да сябе ўвагу і «другасныя героі рамана, што выступаюць выразнікамі не нацыянальных, а агульначалавечых каштоўнасцей. Напрыклад, цётка Марыля, якая з'яўляецца толькі ў адным эпізодзе як носьбіт высокай маралі, пададзенай нязмушана і ненавязліва» [305, с. 317]. Такім чынам, жанравы сінтэз рамана і дэтэктыва адметна ўплывае на раманную сітуацыю: у мікраасяроддзе галоўнага героя ўваходзіць значная колькасць асоб, кожная з якіх адыгрывае значную мастацкую ролю. У раман прыўносіцца па-дэтэктыўнаму функцыянальны псіхалагізм, што абумоўлівае ўзмацненне суб'ектыўнага пачатку.

У рамане «Чорны кот» (2016) Валерыя Казакова праз дэтэктыўную арганізацыю дзеяння кантрасна супастаўляецца мінулае, у прыватнасці, пасляваенная беларуская рэчаіснасць, і наша сучаснасць. У часопіснай публікацыі першай часткі твора пісьменнік з вопыту сённяшняга часу імкнецца асэнсаваць складаную праблематыку, вартую сур'ёзнага раманнага ўвасаблення. Так, раскрываючы вобразы шматлікіх герояў, аўтар палемічна сцвярджае пра іх саміх і той час: «Розным, вельмі розным было гэтае нябачнае воінства: побач з ідэйнымі, гатовымі скласці свае галовы за будучую свабоду Радзімы байцамі былі і іншыя, далёкія і ад ідэй, і ад маралі. Агенты СД, нямецкай ваеннай разведкі, паліцаі ды і проста пакрыўджаныя Саветамі і вайной людзі, людзі, якія пераступілі нейкую нябачную рысу, пасля чаго вярнуцца ў звыклы для чалавека свет было ўжо амаль немагчыма. Пазней усіх іх назавуць безаблічным словам калабаранты» [125, с. 61]. Валерый Казакоў імкнецца выявіць аблічча беларускага нацыянальнага руху ў гады Вялікай Айчыннай вайны, прадстаўнікоў якога, вядома з гісторыі, і гэта стала ўжо мастацкім штампам у многіх ваенных раманах, выкарыстоўвалі нямецка-фашысцкія захопнікі. Пісьменнік не адмаўляе, а лагічна развівае гэту думку, паказваючы вобраз Зміцера Стальмаха, беларуса, савецкага афіцэра, які трапляе ў палон і вырашае супрацоўнічаць, становіцца агітатарам моладзі за вызваленне Беларусі. Герой усведамляе непаспяховасць спробы нацыянальнага адраджэння ў ваенных умовах, хоць і робіць усё мажлівае, асуджае і не прымае шмат якіх дзеянняў немцаў: «Яшчэ яны прымушаюць нашых хлопцаў з СБМ у паліцыю ўступаць, а затым адпраўляюць у беларускі батальён СД. Вінтоўку ў рукі – і на акцыі. А яны ж дзеці зусім, двое рукі на сябе наклалі» [125, с. 41].

Вынікам стала тое, што ў пасляваенны час усе нацыяналісты будуць успрымацца савецкай уладай як ворагі. Напрыклад, трагічна складваецца лёс Дзмітрыя Пожыча, які ўваходзіць у «Саюз вызвалення Беларусі», аднак нічога дрэннага не зрабіў, паспеў паваяваць у Савецкай арміі і праз нейкі час патрапіў у засценкі савецкіх спецслужбаў. Ініцыятыва чарговай хвалі рэпрэсій належыць Кандрату Панамарэнку і Лаўрэнцію Цанаве, вобразы якіх эпізадычна паказаны ў рамане. Героі не надта давяраюць адзін аднаму, хоць «за плячыма гэтых людзей было столькі агульнага, што лепш бы пра яго і не ўзгадваць. Кажуць, няма

страшней нянавісці і мацней дружбы, чым тая, якую звязвае кроў сумесна загубленых ахвяраў. Колькі гэтай крыві было на руках нахмураных суразмоўцаў, гэтага нават яны самі не памяталі і памятаць не хацелі» [125, с. 30]. З дыялогу верных саратнікаў чытач даведваецца, што для арганізацыі рэпрэсій неабходна спачатку вылічыць вінаватых у промахах «на нізах», падвесці базу з мясцовай інтэлігенцыі, з паўдзясятка «пісакаў паршывых» падабраць, а можна і двойку-тройку несвядомых партыйцаў рэспубліканскага ўзроўню.

Рэальнай пагрозай у цяжкі пасляваенны час, на думку Ягора Салевіча, старога чэкіста, які выступае скразным героем рамана, з'яўлялася дзейнасць так званага «Чорнага ката». Гэта агентурная сетка, створаная немцамі напярэдадні вызвалення беларускай тэрыторыі савецкімі войскамі. Так, пра бандытаў, якіх называлі «чорнымі катамі», не хапае звестак і сэння, шмат што з іх дзейнасці ўяўляецца сакрэтнай і забытанай справай. Актыўна спрабуе знайсці патрэбныя звесткі малады супрацоўнік КДБ Вячаслаў Скарга, які паказаны аўтарам сапраўдным інтэлігентам, шчырым аматарам і добрым знаўцам айчыннай гісторыі і этнаграфіі. Дэтэктывная інтрыга раскрываецца ў рамане найперш праз ілюстрацыю прафесійных дзеянняў Вячкі, так найчасцей называюць героя, які цікавіцца не толькі матэрыяламі пра «Чорнага ката», але і гіпотэзай беларускага паходжання славян, знакамітымі Радзівілаўскімі залатымі апосталамі, што некалі таямніча зніклі, у выніку чаго пашыраецца часавы ахоп падзей.

Прафесійныя абавязкі ў Вячкі пераплятаюцца з асабістым жыццём, і ў гэтых адносінах герой выступае тыповым прадстаўніком свайго часу. Такім чынам, сваякі яго абранніцы Стэфаніі захоўваюць сямейную таямніцу з часоў Вялікай Айчыннай вайны, дзеля чаго ўжо на працягу трох пакаленняў называюць старэйшых сыноў Казімірамі. Справа ў тым, што сям'я Сапліцаў атрымала на захаванне архіў польскай Арміі Краёвай, і той, хто прыйдзе яго забраць, спытае Казіміра. Вячка знаходзіць гэтыя сакрэтныя дакументы, што становяцца новай адпраўной кропкай пошукаў, у выніку якіх Скаргам і Салевічам знойдзена картатэка нямецкай агентурнай сеткі.

Самае каштоўнае ў гэтай знаходцы – гэта карткі агентаў службы бяспекі рэйха. Пра агентаў СД стары чэкіст кажа, што за імі шмат крыві, а таму гэтыя звесткі патрабуюць уважлівага вывучэння і сэння. Як паказвае далейшае развіццё дзеяння, нетыпова паводзіць сябе Вячаслаў, які ў момант эмацыйнага ўзрушэння кідае карткі ў агонь, а з унутранага маналога чытач даведваецца, што герой дараваў тым людзям. Мажліва, гэты эпізод атрымае псіхалагічнае абгрунтаванне ў наступных частках рамана.

Як бачым, аўтар пераканаўча паказвае, як няпроста ўсталёўваецца мірнае жыццё на беларускай зямлі. Пісьменнік па-мастацку даследуе грамадскую атмасферу пасляваеннага часу, выяўляе сваё меркаванне праз светапогляд Ягора Салевіча, які кажа, што тады, калі скончылася вайна, усім вельмі хацелася жыць. У той ліхі час, калі вялася актыўная барацьба з бандытамі, ніхто не ведае, «колькі расстралялі па прысудах трыбуналаў і судаў як нацыяналістаў і памагатых, а колькі асуджаных на “сталінскай дваццатцы” так з лагераў і не вярнуліся» [125, с. 17], а колькі загінула мірнага насельніцтва, звычайных вясковых жыхароў, гэтага наогул ніхто не лічыў. Тым не менш, і ў такіх умовах людзі спадзяваліся і кахалі. Прываблівае рэтраспектыўна раскрытая лінія кахання Ягора і Алены, якая паказвае і чалавечыя ўзаемаадносіны, і выяўляе каларыт часу. Алена была сувязной генерала Вітушкі, шчыра верыла і змагалася за справу нацыянальнага адраджэння. Калі маладыя людзі знаёмяцца, Ягор нават не можа ўявіць, чым

сапраўды займаецца дзяўчына. Восенню пяцьдзясят шостага года Алена гіне ў выніку няшчаснага выпадку, хоць чытач асацыятыўна здагадваецца, што гэта здарэнне магло быць арганізавана. Думаецца, пэўныя адказы можна будзе знайсці ў наступных частках твора.

Цеснае перапляценне дзвюх сюжэтных ліній абумоўлівае складаную структурную будову твора. У раманнай сітуацыі вылучаецца мікраасяроддзе галоўных герояў, у якое дзякуючы дэтэктыўнай інтрызе ўцягваецца шмат асоб. Узмацненне суб'ектыўнага пачатку раскрываецца праз аўтарскі аповед, які вядзецца ад першай асобы таго ці іншага выбранага героя, што ўласціва не столькі дэтэктыву, колькі раману. У рамане Валерыя Гапеева, дзе ўзмоцнены элемент постмадэрнісцкай дэтэктыўнасці, і Валерыя Казакова, дзе класічны дэтэктыў падначалены раманнай эстэтыцы, актуалізуюцца шырокія прасторава-часавыя сувязі. Валерый Гапееў звяртаецца да міфалогіі і фальклору, у чым бачыцца тыпалагічная блізкасць з творчай манерай Уладзіміра Караткевіча. Валерый Казакоў актыўна выкарыстоўвае прыгодніцкі элемент, звяртаецца да гістарычнай спадчыны, у чым у сваю чаргу бачыцца некаторы ўплыў аўтара «Чорнага замка Альшанскага». У творчай манеры абодвух аўтараў выяўляецца жанравы сінтэз рамана і дэтэктыва, разам з тым майстры слова не адмаўляюцца ад раманнай канцэптуальнасці, паглыбленага філасофскага асэнсавання рэчаіснасці, што ўласціва найперш змястоўнай форме рамана, а дэтэктыўныя элементы выкарыстоўваюць для прыцягнення і ўтрымання ўвагі чытача.

### 5.3 НАВЕЛІСТЫЧНАЯ АРГАНІЗАЦЫЯ РАМАНА

У некласічным, асабліва, постмадэрнісцкім рамане асоба застаецца прадметам мастацкага даследавання, аднак асэнсоўваецца пісьменнікам не столькі ва ўзаемастанках з грамадствам, колькі адасоблена ад акаляючага свету, у выніку чаго ўзнікае новы тып адносін паміж аўтарам і персанажам. У прыватнасці, вядзецца прамая размова пісьменніка пра сябе і свае адносіны да свету – выяўляецца аўтарскае «я». Мастак слова такім чынам імкнецца вырашыць праблему героя, выступае ў цэнтры аповеду, які ў нейкай ступені ілюструюць і іншыя персанажы. Інтэрпрэтацыя постмадэрнісцкага твора вызначаецца некаторай складанасцю, паколькі мастацкі тэкст насычаны цытатамі, алюзіямі, рэмінісцэнцыямі, як агульнакультурнымі, так і ўласна літаратурнымі, вызначаецца «гульнёй» цэнтральных і перыферычных «тэкстаў у тэксце» і прадугледжвае двухбаковую камунікацыю з чытачом, прынцыпова патрабуючы яго актыўнасці. Рознаварыянтнасць прачытання абумоўлена і мастацкай іншасказальнасцю, у цэлым уласцівай постмадэрнісцкаму раману. Раман-іншасказанне ў параўненні з традыцыйным сюжэтным раманам вызначаецца пэўнай абстрактнасцю кампазіцыі. Увага пісьменніка засяроджана на асэнсаванні маральна-этычнай праблематыкі, іншасказальным павучанні, а героі ператвараюцца ў сімвалы.

У сучасным прыгожым пісьменстве прадстаўлены прыклады, якія ілюструюць зварот да сямейнай тэмы з нязначнай доляй бытаапісальнасці, увасабленне біяграфічнай або аўтабіяграфічнай апавядальнасці ў малых мастацкіх формах. Адам Глобус у аўтапартрэтным рамане «Дом» (2003) звяртаецца да формы мініяцюры, якія аб'ядноўваюцца ў творчае цэлае паводле мастацка-вобразнага прынцыпу. Янка Сіпакоў стварае «Зубрэвіцкую сагу» (2007) – раман-містыфікацыю ў апавяданнях, якія аб'ядноўвае ў адзін твор найперш месца апісання падзей – вёска Зубрэвічы,

малая радзіма пісьменніка. Янка Сіпакоў і Адам Глобус імкнуцца да асэнсавання лёсу адной сям'і праз дынаміку пакаленняў, што абумоўлівае неабходнасць аўтарскага звароту да формы сямейнай хронікі. Пісьменнікамі адлюстроўваецца біяграфічны час, які не можа быць адарваным ад эпохі, рэчаіснасць прадстаўлена перш за ўсё ў вобразе пакаленняў. Паказ некалькіх пакаленняў дазваляе раскрыць спалучанасць часоў, судачынне герояў розных эпох, што ўласціва найперш для ўвасаблення гістарычнай рэчаіснасці, тады як біяграфічныя формы не столькі рэпрэзентуюць сапраўдны гістарычны час, колькі апелююць да яго. Акаляючая рэчаіснасць ужо не з'яўляецца фонам для героя, а фарміруе яго далейшы лёс, што найперш уласціва для сямейна-біяграфічнага рамана.

Паслядоўна выкарыстоўвае форму сямейнай хронікі Адам Глобус у рамане «Дом», дзе паказваюцца асобныя жыццёвыя моманты прадстаўнікоў трох пакаленняў. Аўтар выбірае ахраналагічны паказ падзей, прысвячаючы першую частку рамана маленькаму ўнуку, наступныя – жонцы, дачцэ, брату і толькі ў апошняй частцы паказаны вобразы бацькоў, а ў прадапошняй – бабулі і дзядулі пісьменніка. Першыя тры часткі вызначаюцца значнай аўтабіяграфічнасцю, у іх прысутнічаюць элементы спавядальнага аповеду. Напрыклад, у мініяцюры «Сны» Адам Глобус прызнаецца, што «ад брата сакрэтаў няма. Ёсць сякія-такія дробныя недагаворкі наконт творчых планаў ды летуценных каханняў. Улюбівы я занадта ў параўнанні з братам. А так ён пра мяне ведае ўсё. Наколькі адзін чалавек можа ведаць пра другога. Я ганаруся тым, што ёсць чалавек, якому можна верыць» [72, с. 400]. Створаныя пісьменнікам мініяцюры ўяўляюць сабой характэрныя штрыхі, з якіх і складаецца партрэт героя. Раман стварае даволі поўнае ўяўленне пра звычкі, густы, схільнасці асобы, эстэтычныя і маральна-этычныя прыярытэты, а праз узаемадзеянне героя з аўтарам выяўляецца і вобраз самога Адама Глобуса: «Такое рамантычнае здзяціньванне. Ніколі і не думаў, што ў сорок буду варон ганяць, што так прыёмна сачыць за іх палётамі ў начным абзораным небе. <...> Цяпер я разумею тых, хто трымае галубоў і гадзінамі сочыць за іх куляннем у высокім сінім небе. А тых, хто ні разу не ганяў варон, не разумею, нават крыху ім спачуваю» [72, с. 381] (мініяцюра «Гульні з варонамі»). Такім чынам мастацкія партрэты сваякоў рэпрэзентуюць пісьменніцкае светабачанне. І Янка Сіпакоў, і Адам Глобус паказваюць псіхалагічна глыбокую самарэфлексію, якая дазваляе выразна праілюстраваць сямейныя ўзаемастасункі, раскрыць сямейную тэму ў агульначалавечым кантэксце.

Аўтар рамана «Дом» не ўвасабляе паўнаважнага біяграфічнага часу, што складана зрабіць у жанравых межах мініяцюры, пазбягае выяўлення гістарычнага часу, пры стварэнні вобразаў старэйшага пакалення звяртаецца да мінулага, найперш да ўласных успамінаў. Так, дзед Валодзя адыграў вызначальную ролю ў чалавечым станаўленні пісьменніка, з вобразам дзеда звязана яго ўяўленне пра сялянскае жыццё. Неардынарнай асобай паказваецца баба Броня, якая ведала шмат казак, апавядала іх малому ўнуку, а таксама папярэджвала пра ведзьмакоў: «Баба Броня казалася, каб не даваў рукі старым людзям, як яны маюць паміраць. Тлумачыла тым, што чортава сіла не дае лёгкай смерці, а праз руку можна гэтую сілу перадаць іншаму чалавеку» [72, с. 422] (мініяцюра «Ведзьмакі»). Адам Глобус стварае псіхалагічна пераканаўчы партрэт свайго бацькі – вядомага пісьменніка Вячаслава Адамчыка, апавядае пра яго літаратурныя густы і творчую працу, чалавечыя захапленні і звычкі, паказваючы на прыкладах, што тата вельмі ўражлівы, акуратны і асцярожны чалавек. Так, адно з захапленняў старэйшага ў сям'і пісьменніка – фатаграфаванне камяні-ледавікі. Цікавая творчая рыса –

апісанне раслін у мастацкіх тэкстах з дапамогай складаных прыметнікаў, узятых найчасцей са спецыяльных даведнікаў па батаніцы. Акцэнтавана ўвага і на ваеннай тэме, якая пастаянна прысутнічала ў творчасці бацькі: «Хлапечыя ўражанні ніколі не адпускалі яго душу. Спаленая, расстраляная з германскіх гарматаў вёска Варакомшчына. Галава каровы, якая высунулася з гумна ў вакенца і таму не згарэла. Аднавяскоўцы, пасечаныя шашкамі казакаў, што перайшлі на бок Гітлера. Усё гэта запаланіла ягоную сьвядомасць» [72, с. 463] (мініяцюра «Вайна»). Адам Глобус раскрывае, што яго літаратурныя густы адрозніваюцца ад бацькавых, паказвае, што піша на іншыя тэмы, аднак у цэлым адчувае сябе яго творчым наступнікам. Такім чынам аўтарам не толькі сцвярджаецца каштоўнасць сям'і, з якой пачынаецца чалавек, яго станаўленне і выхаванне, але і даказваецца неабходнасць сям'і ў любым узросце, таму што ў бацькоў многаму вучацца і ў сталасці.

Паводле вызначальных жанраўтваральных рыс можна назваць сямейна-біяграфічным раманам твор Янкі Сіпакова «Зубрэвіцкая сага», дзе ахопліваецца вялікі часавы перыяд – ад глыбокай старажытнасці да падзей Другой сусветнай вайны. Пісьменнікам выбрана адметная форма сагі, што скіроўвае чытача ў мінулае. Аўтар на аснове гістарычных звестак і ўласнага вымыслу стварае вобразы герояў, якія маглі быць яго продкамі, па-мастацку рэканструюе іх мысленне і светабачанне. Так, прыкметны след прадстаўнікі роду Зубрэвіцкіх пакінулі ў Сярэднявеччы: гэта, у прыватнасці, князь Мітка Сякіра, Дзмітрый Зубрэвіцкі, які жыў і дзейнічаў у XV стагоддзі, але якога добра памяталі і пазней, пра што сведчаць згадкі ў «Хроніцы Быхаўца», у працах вядомага польскага храніста Яна Длугаша (апавяданне «Зубрэвіцкая сага»). Спадкаемца Івана Жэдзівіда, Яна Гаштольда і праўнук Міткі Сякіры-Зубрэвіцкага Альбрэхт Гаштольд займаў значныя дзяржаўныя пасады: «Быў і намеснікам наваградскім, і падчасым літоўскім, ваяводам наваградскім, полацкім, трокскім, віленскім, канцлерам Вялікага княства Літоўскага. Калі б Мітка дажыў да таго часу, ён бы ганарыўся сваім праўнукам – Альбрэхт нідзе перад дзедам не схібіў: ён ваяваў за гонар Вялікага княства. Ён абараняў Полацк ад рускіх. Ён патрабаваў выселіць з княства польскіх каталіцкіх манахаў за няведанне мовы народа і амаральныя паводзіны. Ён удзельнічаў у стварэнні на беларускай мове «Статута Вялікага княства Літоўскага», куды, па яго настойванні, былі ўпісаны артыкулы пра тое, што чужынцы, якія не нарадзіліся ў княстве, не мелі права набываць тут маёмасць і займаць пасады» [265, с. 140]. Цікавым з'яўляецца і той факт, што жонкай караля Ягайлы і заснавальніцай каралеўскай дынастыі стала князеўна Соф'я Гальшанская-Друцкая, якая была блізкай сваячкай князю Мітку Зубрэвіцкаму (апавяданне «Жонкі Ягайлы, або У дні апошніх салаўіных спеваў»).

Янка Сіпакоў імкнецца звязаць гісторыю роду ў тым ліку з вядомымі гістарычнымі падзеямі. Так, дэталёва апісваюцца ваенныя дзеянні французцаў і рускіх у 1812 годзе, паказваецца наступленне французскай арміі і цяжкія сацыяльныя ўмовы, у якіх апынулася мірнае насельніцтва (апавяданне «Мсье»). У гэты няпросты час сустрэліся і пакахалі адно аднаго Васіліна, дачка патомнага шляхіца з-пад Оршы, і Віктор Міле, інтэндант Вялікай арміі, які выконвае свой абавязак, але не прымае жорсткай ваеннай рэчаіснасці. Яго сябра Анры Бейль піша пад псеўданімам Стэндаль і, стаўшы сведкам ваенных дзеянняў, назаўсёды развітваецца з ваеннай кар'ерай, уступае на шлях літаратуры. Пра сына Васіліны і Віктора Міле, таксама Віктора, Янка Сіпакоў лаканічна, але глыбокасэнсоўна заўважае: «Віктор, калі вырас, узяў замуж руплівую і прыгожую суседку Куліну і ў іх нарадзілася Наста, якая выйшла замуж за Петрака.

Потым ужо па мужчынскай лініі пайшлі Пракоп і Анціп, Сямён і Іван, Ціт, Даніла, ды і іншыя мае родзічы» [265, с. 266]. Нягледзячы на тое, што пісьменнік адлюстроўвае прадстаўнікоў свайго роду з розных гістарычных часоў, паказвае значны шэраг пакаленняў на тым ці іншым гістарычным фоне, звязвае іх лёс з гістарычнымі абставінамі, раман нельга аднесці да гістарычнай прозы, найперш з-за спецыфічнага вымыслу аўтара. Сага вызначаецца такім тыпам апавядальнасці, які лічыцца праўдзівым выкладам падзей або з меншым ці большым поспехам выдаецца за праўду. Літаратурны твор у форме сагі ўяўляе сабой свядомы вымысел і разлічаны на тое, каб яго прынялі за поўную праўду. Янка Сіпакоў паслядоўна выкарыстоўвае прыём містыфікацыі, у розных апавяданнях нагадваючы чытачу пра тое, што ўсё расказанае магло быць перажыта героем у сапраўднасці. Адбываецца зварот і да аўтарскага аўтарытэту, напрыклад, у апавяданні «Цераз ваду», дзе пісьменнік адкрыта прызнае: «Чым далей я жыву, тым больш мне здаецца, што тым настойлівым хлапчуком, які тады адольваў цяжкія выпрабаванні, пасля якіх дзеці становяцца мужчынамі, быў якраз я сам.

І нават падчас сумненняў і развагі, калі разумею, што ўсё гэта адно толькі вынік маёй фантазіі, уражлівай экзальтацыі, я ўсё ж веру, што той хлапчук, той Гром, які раскладаў вогнішча ў дождж, пераплываў цераз ваду, паляваў адзін на зубра, нягледзячы на такую далячынь у часе быў мне вельмі і вельмі блізкаю раднёю і, канечне ж, жыў там, дзе сёння стаіць мая родная вёска Зубрэвічы» [265, с. 90]. Сагі як творы вызначаюцца і тым, працягвае далей навукоўца, што ў іх апавядаецца пра далёкае, менш далёкае і адносна блізкае мінулае. Янка Сіпакоў раскрывае старажытнасць праз міфалагічныя матывы і вобразы, у прыватнасці, у апавяданні «Русалка» аднайменная звышнатуральная гераіня жыве на працягу года ў сялянскай сям'і, адметным чынам уплываючы на людзей. Менш аддалены час увасоблены праз аўтарскае асэнсаванне знакамітых гістарычных падзей ці вядомых гістарычных асоб. Так, Грунвальдскай бітве прысвечана апавяданне «Воўчыя ямы», няпэўны час «рускай смуты», калі адбываецца ўцараванне Ілжэдзмітрыя I, апісаны ў апавяданні «Поплеч з царамі». Пісьменнік сцвяджае судачыненне да гісторыі роду Вітаўта і Ягайлы, некаторых іншых дзеячаў Вялікага княства Літоўскага. Блізкае мінулае выяўляецца ў апавяданні «Партызаны», якое і завяршае раман.

У цэнтры паказу – асобныя эпізоды партызанскай барацьбы з нямецка-фашысцкімі захопнікамі, якія раскрываюцца праз успрыманне сямігадовага хлопчыка Іванькі. Ён ганарыцца старэйшымі сваякамі, якія змагаюцца ў партызанскім атрадзе, уважліва назірае за бацькамі, якія дапамагаюць партызанам. Такім чынам Янка Сіпакоў раскрывае ўласныя ўспаміны пра ваенны час, на які прыпала яго маленства, пераасэнсоўваючы іх ужо ў сталым узросце. Так, у партызанскай зоне дзейнічае тайная палявая паліцыя, якая стварае ілжывыя партызанскія атрады: «Паліцаі, пераапанутыя партызанамі, пад “бандытаў” (так немцы называлі народных мсціўцаў) прыходзілі ўночы да партызанскіх сувязных, усё распытвалі і пра партызан, і пра тых, хто ім спачувае, дапамагае: беларусы ж вельмі даверлівыя людзі, яны дзяліліся думкамі з нягоднікамі як са сваімі блізкімі сябрамі. А ўдзень правакатары прыходзілі ў нямецкай ці паліцэйскай форме, забіралі таго, хто неабачліва ім даверыўся і вялі ў фашысцкія катавальні» [265, с. 318]. Так становіцца ахвярай правакацыі бацька Іванькі Даніла, а неўзабаве паліцаі забіраюць і маці Вуляну, трагічны лёс якіх для сына доўгі час застаецца невядомым. Напрыканцы апавядання пісьменнік пераканаўча гаворыць пра тое, што і ў трэцім тысячагоддзі нашай эры жыццё ў Зубрэвічах і ва ўсім свеце працягваецца,

завяршаючы мастацкі аповед малюнкам з сучаснасці. Як бачым, непасрэдна аўтабіяграфічным зместам вылучаецца толькі заключнае апавяданне рамана. Разам з тым выкарыстаная форма сагі дазваляе аўтару прасачыць гісторыю роду на працягу значнай часовай адлегласці.

Такім чынам, у сучаснай літаратуры актуальнай застаецца тэма чалавека і сям'і, для ўвасаблення якой пісьменнікі выбіраюць такую спецыфічную форму як жанравы сінтэз сямейнай хронікі і біяграфічнага рамана. Калі выбраная Янкам Сіпаковым форма сагі найперш скіроўвае аўтарскую ўвагу на мінулае роду, праблему пераемнасці пакаленняў, то Адам Глобус імкнецца стварыць вобраз сучаснай сям'і, асэнсаваць узаемаадносіны бацькоў і дзяцей ва ўмовах сённяшняй рэчаіснасці. Абодва аўтары адлюстроўваюць духоўныя каштоўнасці беларусаў, якія існуюць, захоўваюцца і перадаюцца найперш у сям'і, паказваюць сямейныя адносіны як складаны мікрасвет, з якіх і пачынаецца грамадства. У літаратурным працэсе XXI стагоддзя назіраецца эстэтычная тэндэнцыя да выкарыстання малых апавядальных формаў. Янка Сіпакоў і Адам Глобус пазбягаюць у цэлым характэрнага для беларускай літаратуры дэталёвага бытаапісання, паглыблена выяўляюць мастацкі псіхалагізм у раманных тэкстах, які спалучаецца з выяўленнем падзейнага пачатку. Аўтары паслядоўна выкарыстоўваюць біяграфічны прынцып арганізацыі твора, звяртаюць увагу на вобразы галоўных герояў, пры гэтым акцэнтавана выяўляюць асобныя аўтабіяграфічныя дэталі, ідэйна-мастацкай вартасцю вызначаюцца моманты з лірычнай індывідуальна-аўтарскай спавядальнасцю.

Постмадэрнісцкі раман у беларускай літаратуры заяўлены найперш як аўтарскі мастацкі эксперымент, не абмежаваны ніякімі жанравымі патрабаваннямі, арыентаваны на свабоднае чытацкае ўяўленне. Наватарскім паводле структурнай арганізацыі з'яўляецца твор Вольгі Гапеевай «Рэканструкцыя неба» (2002). Ён вызначаецца аўтаркай і як раман у дэталях, і як дэталі у рамане, а далей пісьменніца прапануе чытачу падкрэсліць патрэбнае. Ілюструючы ідэйную скіраванасць на чытацкае ўспрыманне, В. Гапеева папярэджвае, што чытач мае права карыстацца пішучымі рэчамі, уяўляць сябе на месцы галоўных герояў, спрычыніцца да замацавання раўнапраўя або нераўнапраўя ў грамадстве шляхам жорсткай крытыкі ці ўзнёслага одапісання. Непасрэдны зварот да чытача прадвызначае камунікатыўную стратэгію пісьменніцы, якая арыентавана на мастацкі дыялог. Адзначаная рыса ў той ці іншай ступені ўласцівая сучаснаму беларускаму раману.

Адметным прыкладам выяўлення постмадэрнісцкай эстэтыкі з'яўляецца твор «Імя грушы» (2005) Сяргея Балахонава, паводле аўтарскага вызначэння жанру – раман у трох мемуарах. Апелючы да вядомага твора Умбэрта Эка, беларускі пісьменнік найперш правакуе чытача, выкарыстоўвае прыгодніцкія, авантурныя, дэтэктыўныя прыёмы, аднак разам з тым арыгінальна раскрывае мастацкае дзеянне на фоне гістарычнага мінулага. У рамане сэнсаўтваральным выступае прыём аўтарскай стылізацыі трох мемуарных тэкстаў – гэта «Успаміны Наталлі Клыкоўскай», «Ліст Камілы Свентажэцкай да Аляксандра Ельскага», «Дзённік Ірэны Галавацкай», якія ўяўляюць мастацкія аповеды пра падзеі ад імя названых гераінь, іх непасрэдных удзельніц. Аўтар вядзе чытача да сэнсавай рэканструкцыі дэтэктыўнай інтрыгі праз супастаўленне і ацэнку апісаных гераінямі перыпетый. Пры гэтым С. Балахонаў рэпрэзентуе месца і час дзеяння – Менск 1858 года, імкнецца перадаць гістарычны каларыт мінулага.

Асноўны змест выкладзены аўтарам ва «Успамінах Наталлі Клыкоўскай», што падаюцца ў творы як пераклад з рускай мовы. Так, з істотнай часовай

адлегласці апавядальніца малюе свае жыццёвыя прыгоды: у прыватнасці, яна прыехала ў Менск працаваць у пансіён настаўніцай музыкі, дзе і сустракае Паўла Аляксандрава, з якім неўзабаве адбываюцца заручыны. Паўлуша, як называе яго сама гераіня, добры прыхільнік тагачаснага беларускага руху, вакол яго ўтвараецца невялікі гурток моладзі, зацікаўленай беларускай гісторыяй і культурай. Паводле сведчанняў Наталлі, «тады чэсьнікі беларушчыны гуртаваліся вакол пана Дуніна-Марцінкевіча – паэта й пісьменьніка, які жыў дзесь пад Менскам, але быў заўсёдным госьцем у горадзе. Гаварылі, што між сваіх продкаў ён меў якогась дацкага прынца, з той прычыны ў прозьвішчы ягоным і красаваў прыдомак Дунін, то бок Датчанін, калі перакладаць із старасьвеччыны» [27, с. 18]. Наталля з Паўлам наведвалі той гурток рэдка, паколькі адчувалі сябе няёмка сярод знакамітасцяў, і таму арганізавалі свой уласны, між сабой называючы яго «Дасканалы Крывіч». Неўзабаве госьцем гэтага гуртка становіцца Вайніслаў Боўт, які добра ведае беларускую мову, паказваецца чалавекам шырока адукаваным, а таксама падаецца асобай цікавай і па-свойму неардынарнай. Наталля і Вайніслаў заўважылі і спадабаліся адно аднаму, аднак аўтар не працягвае любоўную інтрыгу, а развівае далей падзейнасць у дэтэктыўным рэчышчы.

Атмасфера, якая пануе сярод гурткоўцаў, няўлоўна нагадвае свет таямніц, увасоблены Вацлавам Ластоўскім у аповесці «Лабірынты». Напрыклад, героі спрачаюцца пра асобу аўтара знакамітага «Слова пра паход Ігаравы», чытаюць, паводле іх вызначэння, сучасны крыўскі верш, аўтарам якога лічаць Аляксандра Міцкевіча – роднага брата знакамітага паэта. Разам з тым пісьменнік яўна асучаснівае гістарычную рэчаіснасць: у Менску здараецца серыя жахлівых забойстваў, якія прыцягваюць увагу мясцовай грамадскасці, аднак затрымаць злчынцу не ўдаецца. Пры загадкавых абставінах знікае і Вайніслаў: падчас гульні «Жаніцьба Цярэшкі» яго забірае паліцыя, але, як выяўляецца пазней, сапраўднага арышту не было. Асобныя гурткоўцы, і сярод іх Наталля, шукаюць Вайніслава, пакуль праз нейкі час не здараецца наступнае: Вайніслаў нечакана з'яўляецца Клыкоўскай, гаворыць, што яго трымаюць у палоне, просіць грошай, а пасля знікае. І хоць патрэбная сума была сабраная, Боўта праз нейкі час знаходзяць мёртвым, што спараджаецца яшчэ больш загадкавымі абставінамі. Рамантызаванаму ўяўленню пра Вайніслава, якое чытач стварае паводле ўспрымання гэтага героя Наталляй Клыкоўскай, пісьменнік супастаўляе якасна іншае, адлюстраванае ў лісце Камілы Свентажэцкай (перакладзеным з польскай мовы). Яго аўтарка сцвярджае, што Войслаў [маецца на ўвазе Вайніслаў. – Г. Н.] у свае 25 гадоў быў зацятым «крывічом», у той час, калі ўсе думалі пра адно, ён мог меркаваць зусім пра іншае, зрэшты, радыкальнасць яго поглядаў на «крывіцкае пытанне» магла быць звязана з жаданнем уражваць паненак. Каміла выкладае сваю версію падзей, якая заканчваецца такім тлумачэннем: Войслаў Боўт – бандыт, апалагет крайняй формы «крывіцкага» правінцыялізму ў палітычных, эканамічных, культурных сферах, «арганізатар злчыннае аферы па экспрапрыяцыі грашовых сродкаў у прадстаўнікоў менскага польскага грамадзка-палітычнага і грамадзка-культурнага руху» [27, с. 117], знік пасля здзяйснення гэтага злчынства.

Яшчэ адна версія вынікае з беларускамоўнага фрагментарнага дзённіка Ірэны Галавацкай, актрысы, якая закаханая ў Вайніслава. С. Балахонаў удала спалучае містычнае і дэтэктыўнае развіццё падзей, паколькі з аповеду Ірэны раскрываецца шэраг забытых момантаў асноўнай гісторыі. Менавіта Ірэна і арганізуе выкраданне Боўта, дамовіўшыся з цыганамі, якія пераапрунуліся ў паліцэйскіх, ад імя свайго каханага піша ліст, у якім просіць не шукаць яго. Пры



гэтым вобраз гераіні раскрываецца псіхалагічна глыбока: калі для іншых персанажаў крывіцкая ідэя ўяўляецца нечым абстрактным, тым, пра што можна з цікавасцю пагаварыць за кубкам гарбаты ў коле знаёмых, то для Ірэны гэта паняцце знакавае, сакральнае. Яна ўпэўнена, што праўдзівы дух крэваў не згіне, хоць вядомым ёй прыхільнікам крывіцкай спадчыны, паводле слоў гераіні, неразумным і нягеглым, ніколі не адбудаваць даўнейшай Беларусі: «Іх высілкі дарэмне прымошчаныя, бо мёртвы дом дойдзіды стаўляюць, і будуць туды вятры з бакоў чатырох дзьмуці, і Зюзя дубінаю сваёю страху скідаць будзе, а Чарнабог не пагрэбуе прыставіць да вокнаў пачвараў» [27, с. 119].

Пагарда Ірэны да мясцовай інтэлігенцыі, недавер да Вайніслава, які звярнуў увагу на Камілу Свентажэцкую, упадабаў і Наталлю Клыкоўскую, штурхае гераіню на падман і арганізацыю злачыннай справы, якую нікому не ўдаецца выкрыць. Урэшце Ірэна маральна стамляецца ад няпэўнасці, вырашае здабыць грошы і з'ехаць у Парыж. Сітуацыя абсурду заключаецца ў тым, што ёй гэта ўдаецца, а ў здабыцці грошай пад прымусам дапамагае Вайніслаў, які падманвае Наталлю Клыкоўскую. Для Вайніслава Боўта фінал трагічны: ён заканчвае жыццё самагубствам, хоць усе перакананы, што гэта забойства. Яго смерць сімвалічна звязваецца з вобразам грушы: з успамінаў Наталлі Клыкоўскай чытач даведваецца, што на «полі па дарозе на Лошыцу сяляне прыбіралі старую грушу. Унутры яна была зусім спарохнелая. У гэтым дупле яны знайшлі мерцвяка, на шыі каторага, апроч крыжыка, вісеў залаты медальён з гравіраванкай *Wojtsau Bout*. <...> Груша. Проклятая груша, якая мне яшчэ тады перад “Цярэшкам” не ўпадабалася, стала труною, корстам для Славы» [27, с. 98–99].

Такім чынам, вобраз грушы асацыятыўна супастаўляецца з трыма гераінямі, кожная з якіх адметна паўплывала на апісаныя падзеі. Пісьменнік умоўна прапануе чытачу самому выбраць грушы пэўнае жаночае імя. Гэта можа быць Наталля Клыкоўская, якая прызнаецца, што з тых часоў старанна ўнікае авантураў, звязаных з мужчынскай паловай гэтага свету, і не таму, што зрабілася раптам вялікай праведніцай, а таму што баіцца выклікаць паўтор трагічнай дзеі, у выніку чаго становіцца зразумелым: гераіня няздольная на сапраўдныя пачуцці. Гэта можа быць Каміла Свентажэцкая, якая ўбачыла ў Вайніславу шмат з таго, чаго не заўважылі іншыя, яна жорстка асуджае героя, але ўсё ж нельга сказаць, што яе безапеляцыйная ацэнка да канца справядлівая. У прыватнасці, гераіня дбае, каб пра Боўта не засталася нават памяці, што падштурхоўвае праводзіць сэнсавыя паралелі паміж вобразам грушы і Камілай Свентажэцкай. Гэта можа быць Ірэна Галавацкая, якая, нягледзячы на здзейсненае злачынства, у маральных, а таксама інтэлектуальных адносінах узвышаецца над іншымі. Так, у сапраўднасці яе пачуццям не прыходзіцца сумнявацца, але разам з тым яе дзеянні і падштурхнулі Вайніслава да самагубства. Прапануючы чытачу такія варыянты, аўтар пазбягае выяўлення ўласнага меркавання, аднак імкнецца асацыятыўна паказаць узаемаадносіны паміж прадстаўнікамі беларускага грамадскага руху, польскага і рускага. Гістарычны фон твора штурхае да пошукаў паралеляў у сучаснай рэчаіснасці, да асэнсавання грамадскіх падзей у маральна-этычным кантэксте.

У сучасным беларускім рамане гістарычнае пісьмо выступае як адметны прыём мастацкага іншасказання. Так, раскрываюцца сацыяльныя праблемы нашай сучаснасці ў рамане Наталкі Бабінай «Рыбін горад» (2007), дзе ўдала спалучаны прыгодніцкія і дэтэктыўныя элементы. Твор вылучаецца дынамічным сюжэтам, які трымае чытача ў напружанні, у той жа час пісьменніца заглыбляе падзейную канву філасофскімі разважанымі галоўнай гераіні, што дазваляе па-

наватарску ўвасобіць тыповыя аспекты чалавечага жыцця. Раман складаецца з шэрагу мініячур, большасць з якіх рэпрэзентуюць вобразнае апісанне адной падзеі, што дазваляе іх акрэсліць як падзейныя замалёўкі. Некаторыя мініячюры вызначаюцца філасофскай шматзначнасцю і лаканічным зместам, напрыклад, «Норы ў часе», дзе галоўная гераіня прызнаецца: «Любімы мой занятак – рыць норы ў часе. Калі іх рыю, калі-нікалі таксама чую шэпт зямлі. Але рэдка» [26, с. 8]. Нізка мініячур выяўляе паслядоўнае падзейнае развіццё як дэтэктыўнай, так і прыгодніцкай лініі, не разбурае архітэктонікі твора, адметнай апісальнасцю працягвае традыцыю раманнага жанру.

Н. Бабіна асэнсоўвае сучаснасць у яе сувязі з мінулым, раскрывае сённяшняга чалавека неад’емнага ад гісторыі яго роду, сям’і. Так, згадваюцца такія вёскі малой радзімы пісьменніцы, як Страдчэ, Любча, Дабрацічы. Пра Любча сама гераіня выпадкова даведваецца з дакумента Луцкага архіва, паколькі пра яго ўжо ніхто з яе пакалення не чуў, і месца, дзе стаяла вёска ў сорок дамоў, не ведаў. Як зазначае сама аўтарка, не стала сяльца нейкай Любові, як і многіх іншых. У Дабрацічах жывуць некалькі карэнных жыхароў, а з большага вёску займаюць дачнікі, якія ўяўляюцца чужымі, няздольнымі падтрымаць традыцыю пераемнасці пакаленняў. Усе карэнныя жыхары Дабрацічаў маюць прозвішча Гадуны: «У нас ва ўсіх тут адзін корань – з адным прозвішчам, адно да аднаго падобныя, грубыя целам, з шышкатымі галоўкамі і высечанымі сякерай з дрэва тварамі: таўставатае пераносьсе, пукаты лоб, шырокія сківіцы і няроўныя зубы. Але ніхто ня скажа на дабрацінцаў, што непрыгожыя – жыцьцёвая сіла дае нам нешта большае, чымся банальную саладжавую прыгажосць» [26, с. 22–23].

Каларытнай асобай, якая ўвасабляе фізічную і духоўную моц чалавека, у творы выступае Макрыня, бабуля галоўнай гераіні Алы Бабылёвай. Гэта старая дзевяноста сямі гадоў, якая не прызнае ні таблетак, ні дактароў, яна звыкла рабіць усё сама і ніякую работу не лічыць цяжкай. Макрыня выгадала Алу і яе сястру Улянну, калі яны засталіся без бацькоў, яна зрабіла нямала значнага, хоць на першы погляд і зусім звычайнага: як прыгадваюць пра яе героі, не было нікога ў Дабрацічах, хто б раней за яе ўставаў, яна адзіная з жанчын магла ўпраўляцца на жнярцы, біцца з аграномам, павесіць шалёнага ката. Хто разумее бабулю, той разумее ўсё, пераканаўча даводзіць пісьменніца і запэўнівае, што Сусвет трымаецца на бабулі. Гэты вобраз у творы набывае сімвалічнае гучанне: аўтарка, выкарыстоўваючы прыём «сюжэт у сюжэце», паказвае не толькі нашу сучаснасць, але і рэканструюе асобныя моманты з мінулага – узнаўляе Бярэсце сярэдзіны XVII стагоддзя. Гэта адбываецца дзякуючы таму, што Ала «рые норы ў часе», называючы гэты суб’ектыўнымі галюцынацыямі, бачыць сваю прашчурку Макрыню: «Я не магла наглядзецца на *рыбін горад* – мой горад, поўны людзей і коней, поўны жыцця і стратаў, поўны сьветлага паветра. Час ад часу вецер даносіў да мяне пахі: хлебныя, смачныя, гнілыя, санныя, пахі вугольля, дыму, авечак. Я чула, як трубяць у горадзе хейнал; то сьмех, то крыкі, то стукат, то песні – працяглыя, галосныя – даносіліся стуль. Калі-нікалі міма пралятала – то на чорным коніку, то ў вазку – Макрыня» [26, с. 220]. Як пераконваецца дзякуючы ўсведамленню тагачаснай рэчаіснасці галоўная гераіня, такой, падобнай да Макрыні, паводле адвечнага закону родавай пераемнасці, магла б быць і яна сама, і яе ўнучка.

У цэлым пераемнасць мінулага і сучаснага выяўляе ідэйны змест рамана: у рачной плыні адбіваецца старажытнае Бярэсце, што выклікае ўражанне, як быццам пад вадой ёсць яшчэ адзін горад – «рыбін горад, падводны і падступны, які дахамі дамоў глядзіць уніз. Нібыта гэтыя два гарады, неадрыўныя, адно цэлае,

раптам выраслі зь зямлі, як ад караня, расьцьвілі сярод зялёных шатаў, як пук жыцця, як кветка мальвы з празрыстымі шаўковымі пялёсткамі – масты, сьцены, дрэвы над вадой і пад ёю. Нібыта там і там жылі людзі» [26, с. 217]. Письменница паслядоўна супастаўляе ўчынкі людзей з мінулага і сваіх сучаснікаў. Падчас аднаго з народных хваляванняў, а такія падзеі былі нярэдкамі для XVII стагоддзя, пані войтава абвінавачвае Макрыню ў вядзьмарстве, якая, баронячыся ад натоўпу, забівае шабляй таго, хто першы да яе кінуўся – гэта быў пляменнік войтавай, пан Кукаль. У наш час унучкі яшчэ адной Макрыні змагаюцца з багатым бізнесоўцам Іванам Мітрычам Кукалем, звязаным з крымінальным светам, не жадаючы яму прадаваць свой дом, а Кукаль імкнецца выкупіць найлепшую зямлю ў Дабрацічах, каб пабудаваць Дом адпачынку дзеля прыкрыцця незаконных спраў.

Ала і Уляна з Гадуноў шукаюць скарб пана Трызны, і для таго, каб яго знайсці, трэба добра ведаць гісторыю: Трызна, уцякаючы ад рабаўнікоў, хавае куфэрак з пярсцёнкамі і паспявае перадаць запіску аб месцы захавання скарбу, пасля чаго трагічна гіне. Яго сын не здолеў адшукаць спадчыну, і доўга пасля таго лічылася, што скарб згублены. У наш час засталіся некаторыя ўскосныя архіўныя сведчанні, супаставіць і прааналізаваць якія можа не столькі гісторык па адукацыі, колькі сапраўдны прадстаўнік роду. Спалучанасць у творы розных часоў дазваляе праводзіць тыпалагічныя паралелі з вядомым раманам Уладзіміра Караткевіча «Чорны замак Альшанскі», дзе галоўны герой бачыць сны аб мінулым, дзеля расследавання забойства спазнае гісторыю роду князёў Альшанскіх, а дэтэктыўная інтрыга выяўляе розныя праблемныя моманты пісьменніцкай сучаснасці, выступае рухавіком мастацкага дзеяння.

Разам з тым у рамане «Рыбін горад» акцэнтуюцца такія адвечныя пытанні, як узаемадзеянне чалавека і грамадства, чалавека і ўлады. Галоўная гераіня на ўласным прыкладзе імкнецца асэнсаваць такія негатыўныя сацыяльныя з'явы, як п'янства і наркаманія, знайсці шляхі выхаду з духоўнага і жыццёвага крызісу. Письменница паказвае сур'ёзныя жыццёвыя акалічнасці: страта дачкі штурхае Алу пачаць ужываць наркатыкі, з-за чаго яна трапляе ў небяспечнае асацыяльнае асяроддзе, гераіню абвінавачваюць у забойстве, якога яна не чыніла. Зразумела, што ў такіх абставінах чалавек губляе сябе, веру ў жыццё, ад яго адмаўляюцца блізкія. Паглыбленае мастацкае даследаванне гэтых праяў у маральна-этычных адносінах рэпрэзентуе раман Н. Бабінай як твор падкрэслена сучасны, сацыяльны раман, дзе адметна інтэрпрэтуецца праблема вартасці чалавечай асобы ў свеце. Пры гэтым пісьменніцу цікавіць далейшы лёс чалавека, які, не выявіўшы дастатковай трываласці, апынуўся па-за межамі звыклага грамадскага асяроддзя. Шлях да выратавання знаходзіцца дзякуючы звароту да сямейнай традыцыі, сямейнай памяці, а праз узаемадзеянне мінулага і сучаснасці раскрываецца аўтарская філасофія. Н. Бабіна паслядоўна пераконвае, што наша сучаснасць – гэта люстраны адбітак мінулага, вынік чалавечых учынкаў тых людзей, якія жылі на гэтай зямлі да нас. Яны звязаны з намі крэўнай сувяззю, чым і тлумачыцца як знешняе, так і ўнутранае падабенства, што прадвызначае ў нашым жыцці нашмат болей, чым падаецца на першы погляд.

Такім чынам, перажыўшы нямала прыгод, урэшце адшукаўшы скарб, кожны з герояў па-свойму распараджаецца матэрыяльнымі каштоўнасцямі, зыходзячы найперш з правяраных маральных перакананняў. Напрыклад, Ала адкрыла прытулак, як гаворыць сама гераіня, для бяздомных людзей і жывёл, дзе заўсёды кагосьці ўладкоўваюць, мыюць, кормяць. Яе сястра Уляна сваю частку грошай аддала на арганізацыю незалежнага спадарожнікавага канала, таму што лічыла

гэта патрэбнай альтэрнатывай дзяржаўным сродкам масавай інфармацыі. Толік, сябар дзяцінства, які дапамагаў сёстрам шукаць скарб, адкрыў турыстычную фірму, набыў дырыжабль і распрацаваў турыстычны маршрут «Неба над Бугам». Нягледзячы на мазаічную структуру, у творы паслядоўна раскрываецца мастацкае дзеянне, выяўляецца і традыцыйная вобразная арганізацыя: галоўная гераіня – мікраасяроддзе, якое вылучаецца ў асяроддзі грамадскім.

Па-свойму адметным у мастацкім рэчышчы постмадэрнісцкай прозы выступае бессюжэтны раман, якім можна назваць твор Зміцера Вішнёва «Замак пабудаваны з крапівы» (2008), што прысвечаны нязменна актуальнай тэме выяўлення творчай асобы ў сучасным свеце, а менавіта мастака і пісьменніка, які імкнецца жыць, кахаць, ствараць несмяротныя крэатыўныя ўзоры. Трынаццаць частак утвараюць мазаічную структуру, арыгінальнае спалучэнне стылізацый блогерскага журналісцкага дзённіка, сучаснай казкі, а таксама аўтарскіх нататак з назіранняў і замалёвак аб разнастайных варыянтах узаемадзеяння творчай асобы і грамадскай рэчаіснасці, мастацкім вывучэнні айчыннага і замежнага творчага асяроддзя. Галоўны герой – Сафа Вітальевіч Бурштын выступае то ўвасабленнем асобы аўтара, то яго ідэйным апанентам, аднак уяўляе сябе прадстаўніком новай літаратуры і творчасці ўвогуле. Падзейная дынаміка заяўлена праз апісанне падарожжаў і прыгод галоўнага героя на замежных паэтычных фестывалях і фэстах, хоць напрыканцы твора сцвярджаецца, што Сафа нікуды не ездзіў і нічога з ім не адбывалася. Сваёй творчай задачай пісьменнік бачыць сцвярджэнне маніфесту новага мастацтва, якое кантрастуе з традыцыйным прыгожым пісьменствам, і гэта выяўляецца на ўзроўні вобразнай сістэмы рамана. У прыватнасці, створаны вобраз самога аўтара, які час ад часу ацэньвае сваю творчую работу, і, як іранічна гаворыць пісьменнік, суседскай замарожанай бабулькі, што павучае, выхоўвае і крытыкуе аўтара, патрабуе ўвагі і паслухмянасці.

Галоўны герой трапляе ў розныя гісторыі, а таксама згадвае прыгоды іншых творчых асоб, якія найчасцей здараюцца з-за празмернага злоўжывання алкагольнымі напоямі, а гэта ў сваю чаргу спараджае неадэкватныя паводзіны і ўчынкi. Напрыклад, зазначыўшы, што п'янства – не алкагалізм, а творчыя людзі ўжываюць алкаголь са старажытнасці, пісьменнік прыгадвае сусветнаведомых і айчынных літаратараў, якія дзеля натхнення звярталіся да пітва. Пра ўласнае натхненне герой зазначае, што «аксамітныя вершы сядзяць у вінных бутэльках. Трэба харчавацца паэзіяй. Замест відэльца – самалётны штопар. Вершы выходзяць з гукам!.. У такія хвіліны падаецца, што ты выступаеш у ролі рэаніматара. І вось патрошку-патрошку пачынае біцца сэрца верша. Яшчэ... Штучнае дыханне.. Так, усё добра – ачуняў. Вершы апавядаюць пра паралельныя сусветы, пра паход па тунэлі, шыпяць пра надвор'е і часовы настрой. Прыемна сядзець у адзіноце на даху, размаўляючы з вечным...» [59, с. 194–195]. На фестывалі віна і паэзіі «Медана» герой па-філасофску разважае над пытаннямі, навошта столькі п'янства, навошта столькі знаёмстваў, і не знаходзіць дакладнага адказу. Прыгоды героя не пазбаўленыя і пэўнай ступені драматызму: паехаўшы па культурным абмене ў Берлін, Сафа займае папулярнасць «у кававым свеце» сваімі скандаламі і п'янымі дэбошамі. Дзіцячая любоў да лоўлі рыбы ператварылася ў пэўную хваробу, падштурхнула да браканьерства, на чым аднойчы ён быў злоўлены паліцыянтамі і дэпартаваны з Нямеччыны. Трэба згадаць і працэс арганізацыі выставы беларускіх мастакоў у піцерскім Музеі нонканфармізму, які здзіўляе самога героя, паколькі «сустрэчы нашага штаба па правядзенні фэсту былі адна адной весялейшыя – ці, як бы я акрэсліў, бадун ад бадун недалёка падалі» [59, с. 255].

Мабыць, ад такога ладу жыцця герою час ад часу бачацца жоўтыя карузлікі, мёртвыя царэўны, надакучлівыя сантэхнікі і многія іншыя запамінальныя вобразы, якія могуць быць фантастычнымі, фантазмагарычнымі, а могуць уражваць сваёй рэалістычнасцю.

У цэлым пісьменнік уводзіць чытача ў стан няпэўнасці, імкнецца забытаць і нават не сцвярджае неабходнасці ацэньваць як вартыя або непатрэбныя і жыццёвыя прыгоды, і творчыя перыпетыі героя. З. Вішнёў з павышанай мастацкай увагай выяўляе праблемныя аспекты сучаснага творчага працэсу, чым і выказвае свае адносіны да акрэсленых схільнасцяў творчых людзей, невыпадкова атаясамліваючы сябе з Міланам Кундэрам. Сярод тых літаратараў, кім захапляецца і аўтар, і герой, згадваюцца Эліяс Канэці, Макс Фрыш, Грэм Грын, Джордж Орлуэл, Гілберт Кіт Чэстэртан, Андрэ Мальро, Франсуа Марыяк. У прыватнасці, Марыяк прызнаваўся, што не чытаў і не збіраецца чытаць мастацкія творы Кафкі, аднак цаніў напісаныя ім «Дзённікі» і «Лісты». З. Вішнёў у выніку імкнецца аспрэчыць агульнавядомае меркаванне, што аўтар памірае, а яго творы застаюцца, прывесці творчыя доказы непаўторнасці таленавітай асобы, каб услед за Марыякам мажліва было ўзводзіць аўтара ў ранг мастацкага твора. Пра адметнасць творчага мыслення пісьменнік заяўляе яшчэ на пачатку рамана, гаворачы пра тое, што самыя лепшыя ўспаміны з дзяцінства, калі ён падаў уніз галавою, бачыў свет перакуленым, і тады нараджаўся мастак.

Мастакоўскае ўспрыманне рэчаіснасці і спараджае адметную вобразнасць, якой перанасычаны твор: «У жыцці аднаго героя насталі нявызначаныя сваім колерам дні. Часам здавалася, што яны грываць, нібы маленькія срэбныя званочки і бразготкі, часам каля пад'езда, які распластаўся ў чэраве глуханямога дома, з'яўляўся катафалк, адтуль на ружовашчокае паветра выносілі крыштальную труну... Там ляжала царэўна... Яе было цяжка разгледзець, бо яна была зацярушаная снегам, апалым лісцем і першымі пралескамі» [59, с. 7]. Паводле слоў самога героя, яго паэзія – гэта мёртвая царэўна, з чаго вынікае неардынарнае пісьменніцкае разуменне творчасці як з'явы, што кантрастуе з тыповымі жыццёвымі праявамі, уяўляецца непаўторнай і ўнікальнай, неспасцігальнай па сваёй сутнасці. У рамане З. Вішнёва праз арыгінальную вобразнасць раскрываецца аўтарская філасофія, што выяўляе адметнасць творчай манеры маладога аўтара.

Такім чынам, у беларускім прыгожым пісьменстве заяўлены прыклады сучаснага рамана, якія ілюструюць імкненне аўтараў да мастацкіх эксперыментаў, раскрываюць індывідуальна-аўтарскае выкарыстанне прыёмаў постмадэрнісцкай эстэтыкі. У адным творы можа быць арыгінальна спалучана не толькі прыгодніцкае і дэтэктыўнае пісьмо, у чым выяўляецца традыцыя класічнага рамана, але і назіраецца сінтэз гістарычнага і сацыяльнага рамана, дэтэктыўнай інтэрпрэтацыі падзей з філасофскім асэнсаваннем звязаных з імі жыццёвых праяў. Пісьменнік звяртаецца не столькі да адной выбранай тэмы, колькі спалучае аспекты розных тэм у нетыповых узаемасувязях, імкнецца да іх маральна-этычнага асэнсавання, для чаго актыўна выкарыстоўвае ў тым ліку іншасказальнае пісьмо. На фармальным узроўні аўтары звяртаюцца да мазаічнай структуры, для якой выбіраюць стылізацыю старажытных тэкстаў або выкарыстоўваюць так званыя «малыя» жанры. Ідэйна-мастацкая ўвага акцэнтавана на ўнутраным свеце чалавека, вобразе галоўнага героя і акаляючай грамадскай рэчаіснасці, якая існуе ў яго ўяўленні, у выніку чаго ўзрастае роля асобы аўтара. Прасочваецца тэндэнцыя да актыўнай камунікацыі аўтара з чытачом, ад якога патрабуецца сутворчасць з аўтарам, актыўна ўжываюцца

прыёмы гульні і правакацыі. У выніку, думаецца, не будзе перабольшваннем сказаць, што філасофская заглыбленасць, мастацкі псіхалагізм, іншасказальнасць прадвызначаюць далейшае фарміраванне эстэтыкі постмадэрнісцкага рамана ў сучаснай беларускай прозе.

Аўтары рамана пачатку XXI стагоддзя эксперыментуюць са зместам і формай, а таксама выпрацоўваюць адметныя мастацкія стратэгіі ўзаемадзеяння з чытачом, што абумоўлена сацыялітаратурнымі фактарамі. Не толькі да паказу нашай сучаснасці, асэнсавання асобных перыядаў мінулага, але і да адкрытага супрацоўніцтва са сваёй аўдыторыяй звяртаецца ў сваёй творчасці Людміла Рублеўская. Пісьменніцу цікавіць асоба, светапогляд якой сфарміраваўся пад уздзеяннем Інтэрнэт-асяроддзя, што паўплывала як на спецыфічнае кола інтарэсаў, так і на яе маральнае аблічча. Такі герой выступае і прадметам мастацкага ўвасаблення, і адрасатам, якому прызначаны твор, у прыватнасці, раманы «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» (2007), «Пантофля Мнемазіны» (2016).

У абодвух творах выяўлена праблема-тэматычнае і стылёвае наватарства. Гульнёвыя прыёмы, імкненне ўключыць чытача ў творчы працэс актуалізуюць маральна-этычны і нацыянальны змест, які рэпрэзентуецца на філасофскім узроўні, выступае прадметам уяўнай дыскусіі, на якую пісьменніца правакуе чытача. У раманых заяўляецца спалучанасць часоў праз асобныя асацыятыўныя паралелі, што праводзяцца паміж нашай сучаснасцю і перыядам масавых рэпрэсій. Твор «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» паводле аўтарскага вызначэння жанру – раман-інструкцыя, што метафарычна можна вытлумачыць як інструкцыю для чытача падчас Інтэрнэт-гульні, папулярнай у шырокага кола грамадскасці. Людміла Рублеўская прапануе гуляць у Альбарутэнію – спазнаваць Беларусь, хоць бы такім чынам далучацца да яе гістарычнай і культурнай спадчыны. Як слушна падкрэслівае Л. В. Алейнік, наватарства заключаецца «ў форме “квест-прозы” з элементамі папулярных у сусветнай літаратуры жанраў дэтэктыва і фэнтазі, прыгодніцкага і любоўнага раманаў» [12, с. 19], пры гэтым адаптуюцца для юнацтва сур’ёзныя і складаныя старонкі працэсу беларусізацыі.

У Гульню ўцягваюцца пяцёра маладых людзей, кожны з якіх нечым адметны, аднак – гэта тыповыя прадстаўнікі сучаснасці з характэрнымі праблемамі. Што яднае герояў, дык гэта ўсведамленне сваёй інакшасці – далучанасці да Гульні – свайго роду віртуальнай рэальнасці, дзе раскрываецца памастацку рэканструяваная рэчаіснасць малавядомага мінулага. Так, удзельнікі па чарзе «здзяйсняюць вандроўкі ў часе, на ўласныя вочы бачаць, што адбываецца на допытах у ДПУ, чуюць не толькі дыялогі следчых з арыштаванымі, але нават унутраныя маналогі ахвяр палітычнага рэжыму» [12, с. 19]. З вышыні нашага часу адкрываецца мажлівасць асэнсаваць учынкi тых, хто ў няпростых абставінах становіўся даношчыкам (Павал Налецкі), хто здзяйсняў рэвалюцыю, а пасля аказаўся непатрэбным (Міхаіл Трусік, падпольная мянушка – Крэчат). Паказваюцца і прадстаўнікі інтэлектуальнай і творчай эліты – прафесар Люцыян Нічыпаровіч, Пятро Замоцкі, Змітрок Кадура.

У рамане эпізадычна ўзнаўляецца рэальны гістарычны кантэкст, згадваецца замах на ўласнае жыццё Янкі Купалы, калі яму прапаноўвалі ўзяць на сябе ролю кіраўніка контррэвалюцыйнай арганізацыі «Саюз вызвалення Беларусі». Пра гэта чытач даведваецца з успамінаў Змітрака: «Ён прыходзіў у бальніцу да Янкі Купалы – да гэтага колькі разоў сядзеў у яго дома, разам з іншымі маладымі паэтамі. Цяпер ніхто не гаварыў уголос, што здарылася з дзядзькам Янкам. Але шаптацца ніхто нікому не забароніць – нават у камеры

смяротнікаў. Калі сам Купала паспрабаваў уцячы з гэтага жыцця, ды яшчэ такім пакутлівым шляхам – лязо нажа, харакіры, што казаць пра іншых?» [247, с. 95]. Каларыт часу, дзе зніжана каштоўнасць чалавечага жыцця, ілюструе лаканічнае паведамленне пра тое, што пазней тую ж ролю прапануюць Купалаваму сябру, акадэміку Усеваладу Ігнатоўскаму – і той застрэліцца ў 1931 годзе.

Раманная сітуацыя, якая прыцягвае ўвагу чытача, а таксама актывізуе духоўныя пошукі ўдзельнікаў Гульні, раскрываецца праз супрацьстаянне двух галоўных герояў, у «поле прыцягнення» кожнага з іх уваходзіць істотная колькасць персанажаў. Уражвае высакароднасцю, цвёрдымі перакананнямі, здольнасцю да валявых рашэнняў прафесар Валяр’ян Скаловіч, выдатны хімік, прыхільнік справы нацыянальнага адраджэння. Невыпадкава, што менавіта гэты герой здольны патрапіць у наш час, здзіўляць і захапляць удзельнікаў Гульні пры асабістым знаёмстве. Яго маральны антыпод – «галоўны кат горада» Мадэст Касіянаў, які любімымі сродкамі імкнецца зламаць Скаловіча, прымусіць супрацоўнічаць са следствам, а галоўнае – аддаць рукапіс Нічыпаровіча. Калі жорсткасць і блюзнерства Касіянава пераўзыходзяць усе чалавечыя і боскія законы, тады па найвышэйшай волі адкрываецца праход у часе, што і дазваляе маладым людзям даведацца праўду. Маральны суд новага пакалення асуджае нягодніка на забойства, хоць гэтага і не здараецца, паколькі гісторыя не мае ўмоўнага ладу.

Аналітычнае асэнсаванне малавядомага мінулага – рэчаіснасці трыццатых гадоў, яе маральна-этычная пераацэнка ўвасоблена і ў рамане «Пантофля Мнэмазіны», дзе на ідэйным узроўні заяўлены сімвалічна шматзначны вобраз памяці. Письменніца палемічна разважае пра грэчаскую багіню Мнэмазіну, якая можа ступаць мякка і нячутна, і тады памяць пра час і падзеі перадаецца праз пакаленні. Аднак па нашай гісторыі, па-мастацку пераканаўча даводзіць Людміла Рублеўская, Мнэмазіна ступае «свінцовымі абцасамі», што спараджае няпамяць, а разам з ёй абыякавасць і бездухоўнасць у сучасным грамадстве.

Менавіта сучаснае грамадства з яго праблемамі выступае ў творы прадметам паглыбленага асэнсавання. На прыкладзе галоўнай гераіні, дызайнера Вірынеі, наглядна паказана, што «маленькае фота дзядзькі не з тымі пагонамі» можа стаць прычынай працоўнага пераводу, і гэта выклікае асацыяцыі з пэўным перыядам мінулага. Але гэта толькі адзін з эпизодаў, які з’яўляецца складнікам больш глабальнай праблемнай рэчаіснасці. Сённяшняе жыццё цяжка ўявіць без Інтэрнэт-асяроддзя, письменніца імкнецца ахарактарызаваць мысленне яго тыповага карыстальніка, які ахвотна ўцягваецца ў масавыя гульні, радуецца відэа і перажывае за выдуманых герояў, найчасцей забываючы пра ўласныя праблемы. Складанасць заключаецца ў тым, што такая сярэднестатыстычная асоба маральна не падрыхтавана да ўспрымання сур’ёзных тэм. У мастацкім творы мадэлюецца сітуацыя, дзе ўяўная аўтарка (якой шмат перададзена ад сапраўднай), піша раман і выкладае яго па раздзелах ў Сеціве. Тэма надзвычай сур’ёзная: рэпрэсіі даваеннага і пасляваеннага часу, асобныя эпизоды партызанскай барацьбы, якія спалучаны ў адзіную сэнсавую павязь. Рэпрэзентуецца светапогляд цэлага пакалення, якое зведала «справу ўрачоў», выкладаюцца малавядомыя з’явы савецкай медыцыны.

Уяўная аўтарка жадае адпавядаць сучасным патрабаванням і творча супрацоўнічаць з чытачом, а таму задае ў Фэйсбуку пытанне, забіваць ці не галоўнага героя. Забойства нязменна прыцягвае ўвагу аўдыторыі, хоць паміж іншым зазначаецца, што «наша пакаленне нічым не адрозніваецца ад папярэдніх. У кожнай тусоўцы знойдзецца свой кат, здраднік і ахвяра» [244, с. 225]. У выніку высвятляецца,

што чытач маральна не падрыхтаваны да супрацоўніцтва з аўтарам: па-першае, «фота з кацейкамі ўсё роўна сабрала б больш водгукаў» [244, с. 227]. Па-другое, сучасны чытач, асабліва чытач у Сеціве, чакае жорсткасці, што супярэчыць класічным гуманістычным прынцыпам, якія прыгожае пісьменства нязменна сцвярджала на працягу ўсёй гісторыі свайго існавання. Такім чынам Людміла Рублеўская па-мастацку даследуе маральна-псіхалагічны партрэт тыповага чытача – прадстаўніка нашага грамадства.

У рамане «Пантофля Мнэмазіны» супастаўляецца мінулае і сучаснасць, кантрастуе трагізм і забаўляльнасць, пачварнасць і гуманізм, што выклікае пачуццё дысанансу і скіроўвае да разважанняў і ўдумлівага аналізу першапрычын. Пісьменніца тыпізуе раманную сітуацыю і яе герояў, учынкi якіх чытач ацэньвае і праектуе на сябе. Так, у даваенны маленькі Старавежск, мястэчка з багатай гісторыяй, пра якую нічога не хочучь ведаць яго жыхары, прыязджае працаваць настаўнікам біялогіі Люцыян Корвус, сталічны вучоны, супрацоўнік навуковага інстытута. Ён вядзе і краязнаўчы гурток, чацвёрта яго ўдзельнікаў, падлеткаў з фантазіяй, уяўляюць сябе рыцарамі Ордэна захавальнікаў, а настаўніка – Магістрам. Лёс гэтых герояў, прадстаўнікоў свайго пакалення, праз найбольш знакавыя моманты і прасочваецца ў рамане. Напрыклад, застаецца маленькім чалавекам Рэм Цвічок, які здольны верыць у лепшае, дапамагаць сваім сябрам і настаўніку. Рыгор Самусь з-за атрыманых на вайне псіхалагічных траўмаў ужо ў мірны час мае мянушку Касталом, працуе ў сістэме дзяржбяспекі, выступае катом і ахвярай адначасова. У стане шаленства ён нявечыць людзей, а гэта і яго каханая Яўгенія Равіновіч, і яго настаўнік Люцыян Корвус, у пасляваенны час – двое ўрачоў, якім выпадае надзвычай пакручасты жыццёвы шлях. Героі працуюць у лепразорыі – схаванай у пушчы спецбальніцы, пасля самі арыштаваныя, становяцца вязнямі ГУЛАГа, дзе Люцыяна напаткае жаклівая, пакутніцкая смерць.

Люцыян Корвус – галоўны герой, для ўвасаблення якога невыпадкова ўжываецца прыём фантасмагорыі. Людміла Рублеўская прызнаецца, што не ўзнаўляе гісторыю паводле ўспамінаў вязняў ГУЛАГа, а прыдумвае іншую, якая, трэба зазначыць, адпавядае дэтэктыўна-прыгодніцкай падзейнасці, што адбываецца ў сучаснасці, і ў нейкай меры задавальняе інтарэсы тыповых чытачоў. Згодна з альтэрнатыўнай версіяй, Люцыян Корвус, таленавіты вучоны, які далёка апярэдзіў сучасную яму медыцыну, нават вынайшаў магчымасць істотна падоўжыць сваё жыццё. Не без яго ўдзелу Вірынея, чые бацькі доўга не маглі мець дзяцей, аказваецца генетычным узнаўленнем Яўгеніі Равіновіч, нават валодае фрагментамі яе памяці.

Па-мастацку ўвасобленая віртуальная займальнасць кантрастуе з праўдзівай трагедыяй, якую нават няпроста ўвасобіць у творы. З доктарам Дзякловічам, які эпизадычна паказаны як прататып героя, па загадзе лагернага начальства расправіліся крымінальнікі. Здарыўся так званы «няшчасны выпадак»: «Доктар “уваліўся” ў печ, дзе абпякалі цагліны. Уваліўся па пояс. І некаторы час быў яшчэ жывы» [244, с. 240]. Гэта гісторыя, працягвае пісьменніца, нагадвае трагедыю Васіля Шашалевіча, які ў зняволенні паставіў сваю новую п'есу. Твор не спадабаўся начальству, аўтара адправілі валіць лес, дзе на яго знарок павалілі бярозу: «І так, што тая, упаўшы, прыціснула драматурга да вогнішча. Дрэва магутнае, не падняць... Давялося расплоўваць... Пакуль вязня вызвалілі – абгарэў» [244, с. 240] і неўзабаве памёр. Пісьменніца паведамляе гэтыя падрабязнасці ў фінале рамана, як бы паміж іншым пытаючыся ў чытача, ці здольны ён уявіць такую жорсткасць. Такім чынам «метадам ад супрацьлеглага» па-мастацку сцвярджаецца гуманістычны прынцып,



згодна з філасофскай канцэпцыяй Людмілы Рублеўскай, актуальны як для часу рэпрэсій і зняволенняў, так і для нашай рэчаіснасці.

У раманах «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію», «Пантофля Мнемазіны», дзе чытач выступае актыўным удзельнікам творчага працэсу, адметна спалучана аналітычная праблематыка і займальная форма яе ўвасаблення. Людміла Рублеўская не толькі ідзе насустрач чытацкаму густу, аднак і правакуе чытача на дыялог, удумлівую развагу, стварае тыповы псіхалагічны партрэт інфармацыйнага спажыўца з яго недахопамі. Пісьменніца ненавязліва імкнецца пераканаць, што спазнанне мінулага, культурнай спадчыны беларусаў можа вызваліць сучаснага чалавека ад стэрэатыпнага мыслення, падказаць шлях да маральнага ўдасканалення.

#### 5.4 ІНТЭГРАЦЫЯ ЖАНРАЎ У СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКІМ РАМАНЕ

Як вядома, мастацкі ўзровень раманных тэкстаў выступае паказчыкам эстэтычнага развіцця нацыянальнай літаратуры. У беларускім прыгожым пісьменстве раман сфарміраваўся ў вызначальных жанраўтваральных рысах, пра што сведчаць вялікія творчыя дасягненні шматлікіх аўтараў. Разам з тым працэс жанравай эвалюцыі не спыняецца і, як паказвае мастацкая практыка апошняй трэці ХХ і пачатку ХХІ стагоддзя, адбываецца так званы жанравы сінтэз, які не толькі выяўляе індывідуальнасць творчай манеры мастака слова, але і адлюстроўвае ўтварэнне новых жанравых формаў. У прыватнасці, у беларускай прозе заяўлены раман-эсэ, раман-біяграфія, раман-споведзь, раман-жыццё, раман-міф.

У айчынным прыгожым пісьменстве апошняй трэці ХХ і пачатку ХХІ стагоддзя паслядоўна прасочваецца мастацкая тэндэнцыя да акцэнтавання ў раманным тэксце псіхалагічнай глыбіні, выразнага выяўлення суб'ектыўнага аўтарскага пачатку, мастацкага выкарыстання біяграфічнага зместу. Напрыклад, гэта ілюструе творчасць Алега Лойкі («Як агонь, як вада» (1984), «Францыск Скарына, або Сонца Маладзіковае» (1990), «Уладзімір Караткевіч, або Паэма Гарсія Лойкі» (2009)) і Андрэя Федарэнкі («Мяжа» (2009)), якія звярнуліся да спецыфічнай жанравай формы рамана-эсэ. Своеасаблівая жанравая дыфузія патрабуе вылучэння шэрагу ўніверсальных крытэрыяў для аналізу тэкстаў гэтага тыпу.

Калі для рамана важнай з'яўляецца асоба галоўнага героя, то ў эсэ – свабодным ад цвёрдых канонаў, універсальным жанры, выключная роля надаецца асобе аўтара. Вядомы даследчык гэтага жанру Л. Р. Кайда адзначала, што «эсэ не прэтэндуе на глыбіню філасофскіх абагульненняў, хоць гэта не выключаецца; на мастацкую дасканаласць вобразаў, хоць у паняцці “эсэма” гэта натуральная неабходнасць; на лагічную паслядоўнасць, хоць урэшце ўсё функцыянальна апраўдана і ўвязана» [131, с. 39]. Пры гэтым хаатычнасць думак, уражанняў, часоў, эпох, фактаў, абстрактных вывадаў спалучаецца ў мастацкае цэлае дзякуючы аўтарскаму «я», мажлівасці ж творчага выкарыстання складнікаў жанру неабмежаваныя. Такім чынам эсэісцкае «я» заўсёды арыгінальнае і залежыць ад таленавітасці пісьменніка, які вядзе непасрэдную размову з чытачом, падтрымлівае яго цікавасць праз ілюстрацыю свайго псіхалагічнага партрэта. У раманным тэксце вобраз галоўнага героя выяўляе пісьменніцкае разуменне чалавека, раскрывае стаўленне да грамадскага прызначэння, але разам з тым увасабляе некаторыя рысы, характэрныя самому творцу. Псіхалагічны і аўтабіяграфічны змест выступае прадметам спецыфічнага мастацкага даследавання найперш у рамана-эсэ, паколькі

біяграфічнае «я» эсэіста сумяшчае і асобу аўтара, і ўяўнага чытача, да якога можа звяртацца аўтар або выступаць ад яго імя.

Эсэ часам называюць ідэальнай формай аўтарскай суб'ектыўнасці, у якой падбор аргументаў падначалены ідэі самавыяўлення [182]. Гэта заканамерна абумоўлівае праблему аўтарскага вымыслу ў эсэісцкім тэксце: вымысел можа прысутнічаць як у працэсе пісьменніцкай рэфлексіі, так і прыўносіцца ў камунікатыўную прастору аўтар – чытач дзякуючы чытацкаму асэнсаванню адлюстраванай рэчаіснасці [115]. Не адмаўляючы таго, што эсэісцкім тэкстам уласціва ў тым ліку дакументальнасць, трэба зазначыць, што фактычная дакладнасць не з'яўляецца абавязковай характарыстыкай дакументальных жанраў, як і вымысел не з'яўляецца паказальнай прыкметай рамана: «Раман застаецца раманам незалежна ад памеру ахопленага ім фактычнага матэрыялу – гістарычнага, аўтабіяграфічнага або любога іншага» [67, с. 11]. Раман выступае творам, да якога крытэрыі дакладнасці можа быць прымененым, аднак гэта не супярэчыць звароту да вымыслу. Такім чынам, жанравай разнавіднасці рамана-эсэ ўласцівы як фактычны матэрыял, так і аўтарскі вымысел, пры гэтым ідэйная задума твора раскрываецца найперш дзякуючы вымыслу.

Пластычна выяўляюцца жанравыя мажлівасці рамана-эсэ ў форме літаратурнай біяграфіі, якая і ствараецца мастаком слова. Да мастацкага ўвасаблення біяграфіі Янкі Купалы, Францыска Скарыны, Уладзіміра Караткевіча звярнуўся Алег Лойка. Калі ў творах «Як агонь, як вада» і «Францыск Скарына, або Сонца Маладзіковае» асобы класікаў прыгожага пісьменства паказаны з часовай аддаленасці, што дазваляе аднесці гэтыя раманы да гістарычнай прозы, то ў творы «Уладзімір Караткевіч, або Паэма Гарсія Лойкі» створаны вобраз сучасніка і сябра пісьменніка. Аднак незалежна ад выбранай творчай асобы Алег Лойка паглыблена раскрывае яе псіхалагічны партрэт, узвышае над асяроддзем, абмяжоўвае час і прастору раманага дзеяння жыццём героя.

У прыватнасці, актыўнай прысутнасцю аўтара-апавядальніка ў структуры твора вылучаўся раман-эсэ «Як агонь, як вада». Біяграфія Купалы выступае мастацкай канвой, якая дапаўняецца аўтарскай трактоўкай лёсу слыннага беларускага песняра. А. Лойка дастаткова падрабязна адлюстроўваў перыяды духоўнага сталення класіка айчыннай літаратуры. Пісьменніцкі дар праявіў вызначаў як дар Божы, як абавязак перад народам. Выбар Іванам Луцэвічам пісьменніцкай дзейнасці, паводле А. Лойкі, быў падначалены высокай мэце адраджэння народнай памяці і народнай душы. Жыццёвы і творчы шлях Купалы адлюстроўваўся аўтарам у непарыўным адзінстве з гісторыяй беларускай зямлі канца XIX – першай паловы XX стагоддзя. А. Лойка абапіраўся на багаты факталагічны матэрыял. Ён упершыню гаварыў пра трагічныя моманты з жыцця народнага песняра, у тым ліку пра таямніцу заўчаснай смерці. Галоўны герой як асоба раскрываўся праз унутраныя маналогі. Агульны тон апавяду ў творы эмацыянальны, як, напрыклад, у згаданні адносінаў паміж Я. Купалам і С. Палуянам: «Як было не палюбіць Купалу Палуяна! Чыстая, дзіцячая душа, сінія-сінія вочы, такі захоплены юнак, такі ў свае 19 год адданы справе, адраджэнню Беларусі, народу!» [168, с. 109].

Акрамя Сяргея Палуяна ў мікраасяроддзе рамана ўваходзяць асобы, якія ў розны час аказалі ўплыў на фарміраванне свядомасці беларускага песняра. Гэта вядомыя культурныя дзеячы свайго часу: У. І. Самойла, Б. І. Эпімах-Шыпіла, многія супрацоўнікі газеты «Наша Ніва». Не пакідае пісьменнік па-за ўвагай і ўзаемаадносіны Янкі Купалы і Лукаша Бэндэ: напрыклад, апошні лічыць вынікам

свайго «выхавання» паэму «Над ракою Арэсай». І хоць «Бэндэ ні разу не ступіў у хату пад таполяй, але ён усё ж ачмурыў на некаторы час Купалу, на некаторы час быў і ў яго душы, і ў яго развагах, нават у стылі ўжо ўласных, сапраўды ад імя Купалы напісаных некаторых дэкларацый» [168, с. 335]. Асяроддзем у творы выступае нязменная складаная грамадская сітуацыя таго часу, багатага на розныя гістарычныя падзеі. Напрыканцы твора ўвага апавядальніка засяродзілася на асэнсаванні духоўных здабыткаў: народны паэт прадстаўлены ў творы прадаўжальнікам традыцый Яскі-гаспадара з-пад Вільні і Мацея Бурачка, ідэйным выразнікам багатай на грамадскія зрухі эпохі, паэтам з ласкі Божай, які здолеў узняцца над сваім часам. Рамантызацыя асобы Янкі Купалы спалучалася з рэалістычным паказам часу, грамадска-палітычных абставін пісьменніцкай дзейнасці. Свабодны эсэісцкі стыль дазваляе пісьменніку звярнуцца да дэталёвай мастацкай рэканструкцыі асобных малавядомых момантаў біяграфіі знакамітага песняра.

Раман-эсэ Алега Лойкі «Францыск Скарына, або Сонца Маладзіковае» вызначаецца меншай залежнасцю сюжэта ад біяграфіі знакамітай асобы, больш свабоднай кампазіцыяй. Выдатная асоба на гістарычнай прасторы – асноўная тэматычная лінія ў творы. А. Лойка аб'яднаў у адно мастацкае цэлае навуковы пошук і мастацкі вымысел, адлюстраванне гістарычных фактаў і пісьменніцкія гіпотэзы. Скарына прадстае тытанам эпохі Адраджэння, інтэлектуальным волатам, які выступае спадчынікам Арыстоцеля, Гамера, Бібліі. Яго хвалюць «Жыцце Ефрасінні Полацкай», рукапісы Кірылы і Мяфодзія, ён спасцігае ідэі Яна Гуса і Марціна Лютара, але найперш застаецца патрыётам роднай зямлі, добрачынным хрысціянінам. Асоба Скарыны ўзвышалася аўтарам. Гэта яскрава выяўляецца праз апісанне А. Лойкам пачатку жыццёвага шляху першаасветніка ў раздзеле «Калі гарады становяцца слаўнымі, або Раздзел, у якім вельмі шчыра апавядаецца аб трох слаўных гарадах зямель блізкіх і няблізкіх – аб залатой Празе, мудрым Кракаве, вясёлай Падуі, а таксама аб спрадвечным Полацку, родным горадзе Францішка Скарыны».

Пісьменнік падкрэсліваў неардынарнасць асобы Скарыны праз метафарычнае параўнанне з сонцам. Адзін з раздзелаў так і называўся: «Чалавек-сонца, або Надзвычай незвычайны раздзел трэці, у якім раскажваецца пра тое, як лёсам Францыска Скарыны цікавіліся славуцейшы доктар Ёган Фаўст, чарнакніжнік пан Твардоўскі, блазан караля Жыгімонта Станіслаў Станьчык, а таксама гліняны чалавек з Прагі Голем і іншыя». Гістарычны кантэкст твора пашыраўся праз аповед пра настаўнікаў Скарыны (Ян Глагоўчык, Мацей з Мехава) і яго паслядоўнікаў, для паказу якіх выкарыстоўваліся элементы другаснай мастацкай умоўнасці: з будучыні гучалі галасы Джардана Бруна, Тамаза Кампанелы, Сымона Буднага, Васіля Цяпінскага. А. Лойка паслядоўна даводзіць, што Францыск Скарына апярэджаў многіх вядомых людзей свайго часу. Так, спачатку Скарына друкуе ў Празе «Псалтыр», дзе фактычна абазначае свае грамадскія і маральныя прыярытэты, а праз восемдзясят пяць дзён пасля таго Марцін Лютар выступае са знакамітымі антыпапскімі тэзісамі.

Аўтар твора паспрабаваў рэканструяваць мысленне першаасветніка, яго светаразуменне. У трактоўцы А. Лойкі, Францыск Скарына – вялікі гуманіст і пасвойму дэмакрат: «Гісторыя належыць чалавеку – гэта Скарына ведае, аднак ні пра князёў, ні пра каралёў, акрамя пра біблейскіх цароў, Скарына не піша. Не піша, але што і першых, і другіх мае на ўвазе, хто гэтага не заўважыць? Аб праўдзе найперш дбаючы, аб справядлівасці найперш дбаючы, ці ж можа ён не ўваходзіць гэтым у размову з тымі, у руках каго сёння скіпетры-берлы, меч як знакі славы, цноты, зацнасці, правасуддзя? Аб справядлівасці дбае ён: з гэтым клопатам зараз

думае над прадмовамі да кнігі «Прамудрасць Божая» і «Царствы», дзе будзе друк законаў Майсеевых» [169, с. 61]. Паводле А. Лойкі, у гэтых прадмовах выяўлена пэўная жыццёвая пазіцыя, якая падмацоўвалася грамадскай дзейнасцю Скарыны, скіраванай на паляпшэнне жыцця «людю паспалітага». Несмяротнасць у часе прынеслі першадрукару яго словы пра вялікую ласку да той зямлі, дзе нарадзіўся і вырас чалавек, – *versus planus* і *versus velox*, як называе іх доктар Фауст, скарынаўскі аднадумца.

Як чалавек сваёй эпохі, Скарына ў думках няспынна звяртаецца да Бога, стварае ў сваім уяўленні яго вобраз, які паказальна ўваходзіць у мікраасяроддзе рамана. Выяўляюць аўтарскую ідэю і такія героі, як Павел Севярын, Якуб Бабіч, Багдан Онкаў, Юрый Адвернік. Письменнік, пазбягаючы непасрэднага адлюстравання, раскрывае вобразы гэтых асоб праз успрыманне іх учынкаў самім Скарынам. Эсэісцкая эстэтыка дазваляе паказаць светабачанне першадрукара праз вобразы-тыпы, створаныя творчай фантазіяй аўтара. Напрыклад, Прыгожыя кветкі Сярэднявечча – Голем, пан Твардоўскі, доктар Фауст, Вялікая Хвароба. Ідэйнымі апанентамі Францыска выступаюць Вялікі Інквізітар і Малыя Інквізітары, якія з-за свайго цемрашальства лічаць варожымі любыя праявы асветніцкай дзейнасці.

З фрагментаў гісторыі А. Лойка стварыў арыгінальнае прачытанне асобы Скарыны, якое не заўсёды супадае з традыцыйнай інтэрпрэтацыяй мінулага. Адметнасць прасторава-часовай арганізацыі твора – у яе візуальнай адкрытасці, калі дзеянне нязмушана пераносіцца ў іншае месца і ў іншую эпоху; у адкрытасці асацыятыўнай, калі дзейнасць галоўнага героя выклікае асацыяцыі з дзейнасцю розных знакамітых асоб. «Францыск Скарына, або Сонца Маладзіковае» цалкам адпавядае ўяўленню пра эсэ: кампазіцыя твора свабодная, письменнік спалучае эпохі, культуры, чалавечы вопыт і веды.

Такая вызначальная ўласцівасць эсэісцкага пісьма, як узвышана-эмацыйнае адлюстраванне асобы выступае стылеўтваральнай прыкметай у рамана «Уладзімір Караткевіч, або Паэма Гарсія Лойкі», дзе письменнік на аснове ўласных успамінаў, лістоў эпістальнай спадчыны, літаратуразнаўчага аналізу, вершаў-прысвячэнняў стварае мастацкую біяграфію Уладзіміра Караткевіча. Аўтар паслядоўна выказвае думку, што «гэтая паэма, і тое на самым яе пачатку было моўлена, не хроніка жыцця Караткевіча, не вядомыя з яго рэаліі, дэталі будуць у ёй пералічвацца, як ва ўспамінах старэйшай ягонай сястры» [171, с. 12]. Называючы свайго сучасніка трэцім волатам беларускай літаратуры (пасля Янкі Купалы і Францыска Скарыны), Алег Лойка вылучае адметныя этапы яго творчай эвалюцыі. У прыватнасці, звяртае ўвагу на пошук сябе, сцвярджанне самабытнасці таленту, выхад у свет зборнікаў вершаў «Матчына душа» і «Вячэрнія ветразі», публікацыю раманаў «Нельга забыць», «Каласы пад сярпом тваім», «Хрыстос прызямліўся ў Гародні». Пры гэтым Алег Лойка паслядоўна імкнецца зразумець шматграннасць таленту свайго сябра, асэнсоўвае талент як вялікую таямніцу свету. Так, кніжнікам Уладзімір Караткевіч быў «ад тысяч прачытаных старонак, кніжнасць – ад Бібліі, катэхізіса, Скарыны, Яна Баршчэўскага, Адама Міцкевіча, Міхаіла Лермантава, Аляксандра Блока, Майна Рыда, Генрыха Сянкевіча. А кіношная наравітасць, напружанасць кадра, яго псіхалагічная напоўненасць, патэнцыя ўздзеяння на глядача – прыродны гэты дар ці які іншы феноменальны? Алесь Адамовіч вучыўся на сцэнарыста ў Маскве, а Караткевіч на яго ў Маскве не вучыўся, проста стаў ім, быў самародкам» [171, с. 22].

Алег Лойка праз асэнсаванне творчай асобы Уладзіміра Караткевіча выказвае ўласнае бачанне ролі мастака і прызначэння мастацтва. Письменнік

пагаджаецца з агульнавядомым меркаваннем, што за мастаком Караткевічам стаіць Караткевіч-гісторык. Так, першаснае ў Караткевіча ішло ад гісторыі роднай Беларусі, ад нацыянальных традыцый. У творы яшчэ раз зазначана, што раманіст Караткевіч – аўтар «Каласоў пад сярпом тваім», мастацкі летапісец паўстання 1863 года, жыцця і подзвігу Кастуся Каліноўскага несумненна пачынаўся як аспірант акадэміка А. Бялецкага, працуючы над тэмай кандыдацкай дысертацыі пра паўстанне 1863 года. Разам з тым Алег Лойка паказвае непаўторнасць асобы Уладзіміра Караткевіча, паэтызуе яго талент, сцвярджае думку пра выбранасць творцы з самага нараджэння: «Ён нарадзіўся пад нябёсамі, у якіх блакітнеў блакіт, грымеў гром, бліскала маланка, на дол спадала лістападаўская імжа, лютаўскія завеі, з якіх сляпіла сонца, мігталі зоры, маладзіўся маладзік, вітала світанкавая зара, вечаровая дагарала» [171, с. 12]. У поўнай меры выяўляючы традыцыйную эсэісцкага пісьма, пісьменнік стварае атмасферу загадкавасці, якая і надалей будзе праяўляцца пры апісанні розных жыццёвых момантаў беларускага Сянкевіча. Невыпадкова Алег Лойка, які збіраўся напісаць гумарыстычны твор пра кельтаў, прызнаецца, што Уладзімір Караткевіч быў не толькі адным з прататыпаў, але і яго вялікасцю кельтам.

Як і ў творы пра Янку Купалу, у мікраасяроддзе рамана ўваходзяць прадстаўнікі розных літаратурных колаў, крытыкі, якія ацэньвалі творчыя дасягненні пісьменніка. Са значнага шэрагу прыкметна вылучаюцца вобразы самога Алега Лойкі і Адама Мальдзіса. Канфлікт у рамане выяўлены імпліцытна: сучаснікі не ў поўнай меры разумелі Уладзіміра Караткевіча, не да канца маглі ўсвядоміць значнасць яго творчай дзейнасці, спасцігнуць непаўторнасць таленту, хоць пісьменнік яшчэ пры жыцці стаў прызнаным майстрам слова. Пры гэтым аўтар пазбягае той драматычнай завостранасці, з якой паказваўся, у прыватнасці, жыццёвы і творчы шлях Янкі Купалы.

У беларускім прыгожым пісьменстве форма рамана-эсэ выкарыстоўвалася і для спасціжэння вечнай праблемы мастака і мастацтва на прыкладах сучаснай пісьменніцкай дзейнасці. Андрэй Федарэнка, працягваючы аўтабіяграфічны раман «Рэвізія», раскрывае ўласную канцэпцыю творчай дзейнасці ў рамане-эсэ «Мяжа». Пісьменнік выяўляе ў асобе галоўнага героя як уласны творчы партрэт, так і некаторыя характэрныя рысы мастакоў слова свайго часу. Ва ўласнай літаратурнай біяграфіі Андрэй Федарэнка звяртаецца да глыбокай самарэфлексіі асобы і з уласцівым яго манеры псіхалагізмам шукае часавую мяжу ў творчасці, сваім жыцці і чалавечым жыцці наогул. Сам пісьменнік прапануе варыянты аўтарскага вызначэння жанру рамана-эсэ «Мяжа», называючы гэты твор раманам-выбраным, раманам-біяграфіяй. Кампазіцыя ўяўляе асобныя лаканічныя эпізоды, якімі выступаюць розныя жыццёвыя здарэнні, перажытыя самім аўтарам, сюжэты ненадрукаваных твораў, у якіх паказваецца не столькі характар літаратурнага героя, колькі светапогляд пісьменніка. Эсэісцкая эстэтыка дазваляе весці свабоднае псіхалагічнае даследаванне, як заўважае сам аўтар, межаў некантрастных, паўтанальных, невыразных, што адрозніваюцца ад межаў усім зразумелых: маленства – дзяцінства, дзяцінства – падлеткавасць, падлеткавасць – юнацтва і г.д.

Змястоўнымі ў рамане бачацца лірычныя адступленні, у якіх мастак слова разважае над некаторымі грамадска значнымі пытаннямі творчай дзейнасці. Так, на прыкладзе сваёй біяграфіі Андрэй Федарэнка імкнецца разгледзець такія аспекты, як даўгалецце: «Чаму адны творцы могуць жыць адносна доўга, а другія, зусім не пакрыўджаныя ні здароўем, ні талентам, – мала?» [280, с. 41], творчасць і жанчына, якія, прызнаецца аўтар, заўсёды поруч. У выніку неабходна разгадаць загадку творчасці ўвогуле, знайсці адказ на пытанне, дабром ці злом гэта

з'яўляецца, ці можа творчасць фізічна знішчаць пісьменніка, ці, надварот, яму дапамагае. Вызначаючы шанцаванне як адзін з асноўных фактараў, якім абумоўліваецца творчы лёс, аўтар асэнсоўвае і літаратурныя ўплывы, ролю мастацкай традыцыі. У прыватнасці, сваім літаратурным кумірам называе Мапасана, прыклад якога прымушае пісьменніка задумацца. Так, французскі класік меў непаўторны талент, вялікія багацці і славу, аднак яго магіла занябаная, што на ўласныя вочы бачыць беларускі творца, наведваючы Парыж: «І якое кашчунства, нібы нейкая зларадная пасмяротная помста яму – сотні яго кніг па-ранейшаму актыўна прадаюцца ў шапіках уздоўж набярэжнай Сены, – ды яму ўжо што да гэтага?» [281, с. 14]. Здабыткі літаратурнай дзейнасці ацэньваюцца ў агульнабыццёвым кантэксце: Андрэй Федарэнка разважае над філасофскімі пытаннямі і паслядоўна даводзіць, што вучэнне Фрэйда непатрэбнае чалавеку, што тэорыя Паўлава куды больш цікавая за вучэнне Фрэйда, і што мае пэўную вартасць тэорыя Зошчанкі, які прыдумаў сістэму кантролю пісьменніка над сабой, над сваімі пачуццямі. Сам аўтар адкрыта прызнаецца, што ў яго на літаратуру было пастаўлена ўсё: яна была чымсьці вечным, адзіным, што мела сэнс у жыцці, і была нават вышэй за жыццё, а сучасны літаратурны працэс ацэньвае даволі крытычна.

Рэфлексія на ідэйным узроўні ўваходзіць у мастацкую тканіну тэксту, выяўляючы іншых персанажаў праз успрыманне аўтара. Так, паслаўшы ў «Чырвоную змену» адно з першых апавяданняў, малады аўтар атрымаў ухвальны ліст Вольгі Іпатавай, як кажа сам герой, сіні канверт, у якім для яго быў новы, бясконца сіні свет. На той час не адбылося непасрэднай сустрэчы з Іпатавай, далейшыя згадкі пра яе асобу ў рамане адсутнічаюць, але гэта пісьмо ў вялікай ступені паўплывала на рашэнне маладога чалавека займацца творчасцю. Цікава, што ў мікраасяроддзе твора ўваходзяць асобы, якія раскрываюцца часам апасродкавана, праз пісьмовыя дакументы. Канфлікт у рамане паказваецца праз пераадоленне героем (творца піша пра сябе ад першай асобы) цяжкасцяў неспрыяльнага сацыяльнага асяроддзя дзеля пісьменніцкай працы, у выніку чаго прасочваецца дакументальнасць сюжэтай асновы.

Самарэфлексія выяўляе аўтарскае «я»: пісьменнік паказвае сябе разгубленым і часам бездапаможным у пэўных жыццёвых абставінах. У выніку доўгіх разваг Андрэй Федарэнка перакананы, што «проста жыць – замыкаючы пачатак і канец рамана – фізічна існаваць, выжываць у нашым свеце і ў нашых умовах насуперак усяму – гэта, можа быць, і ёсць найвышэйшы на зямлі талент, самая складаная з усіх магчымых навук, творчасць яшчэ тая, мастацтва ўга якое!» [281, с. 41]. Гэта несумненна больш важна, як далей працягвае пісьменнік, чым уменне закруціць сюжэт, выпісаць характар або малюнак прыроды. Разам з тым галоўная задача творцы: усвядоміць сваю індывідуальнасць, непаўторнасць таленту, што і адбываецца ў выніку паглыбленага псіхалагічнага даследавання, якое патрэбнае найперш самому мастаку слова. Невыпадкова ў літаратуразнаўстве выказваецца меркаванне, што сучасны пісьменнік павінен звяртацца да мастацкай самарэфлексіі – ствараць эсэістычныя тэксты, якія дабрачынна паўплываюць на яго мастацкую практыку ў цэлым, паколькі дапамагаюць творцу яшчэ раз ацаніць свае дасягненні, удакладніць мэту літаратурнай дзейнасці, вызначыць уласную ролю ў бягучым літаратурным працэсе.

Такім чынам, у беларускім прыгожым пісьменстве апошняй трэці ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя назіраецца эстэтычная тэндэнцыя да замацавання за жанравай формай рамана-эсэ тэмы мастака і мастацтва. У раманах-эсэ Алега Лойкі «Як агонь, як вада», «Францыск Скарына, або Сонца Маладзіковае», «Уладзімір Караткевіч, або Паэма Гарсія Лойкі» і Андрэя Федарэнкі «Мяжа» канфлікт прасочваецца праз

супастаўленне асобы мастака і яго часу, грамадскага асяроддзя. Дакументальнай асновай названых твораў выступаюць факты з біяграфіі аўтараў, у тым ліку малавядомыя дэталі пра іх творчую дзейнасць. Пры гэтым раманная аснова заглябляецца дзякуючы эсэісцкай эстэтыцы, адметнаму выкарыстанню аўтарскага вымыслу. Алег Лойка стварае мастацкую рэканструкцыю псіхалагічных партрэтаў Францыска Скарыны, Янкі Купалы, Уладзіміра Караткевіча, адлюстроўвае тагачасную гістарычную сітуацыю і вызначае яе ўплыў на творчыя дасягненні знакамітых майстроў слова. Андрэй Федарэнка выяўляе ўласнае бачанне як дзейнасці сучаснага пісьменніка, так і дасягненняў сучаснай літаратуры. У цэлым раман-эсэ вызначаецца свабоднай кампазіцыйнай арганізацыяй, выкарыстаннем лірычных адступленняў, сэнсава значных дэталей. Мастацкі псіхалагізм твораў гэтай жанравай разнавіднасці выяўляецца ў аўтарскай самарэфлексіі, актыўным звароце да чытача, ва ўстаноўцы на асэнсаванне філасофскіх пытанняў, на паглыбленне падтэксту, у выніку чаго па-наватарску рэпрэзентуецца заўсёды актуальная праблема – пісьменнік і грамадскае асяроддзе.

Дынаміка жыцця патрабуе выкарыстання ў раманных тэкстах новых жанравых сродкаў, стылёвай разнастайнасці і шматпланавасці. Невыпадкова знакаміты балгарскі пісьменнік Панцялей Зараў зазначае, у прыватнасці, пра тэксты раманага жанру апошняй трэці ХХ стагоддзя, што наватарскае авалоданне зместам і формай выступае крыніцай «унутранай пераканаўчасці рамана. Сучасны раман імкнецца да лаканізму, да адмаўлення апісальнасці і ўводзіць новую трактоўку інтэлектуальна-псіхалагічнай дэталі. У ходзе гэтага працэсу ўзрастае філасофска-этычнае гучанне рамана» [113, с. 89]. Пры гэтым пісьменнік акцэнтуюе ўвагу, што, хоць раман і называлі то хронікай часу, то вытанчанай і займальнай гісторыяй нораваў, на самай справе яго змест больш складаны і глыбокі.

Адной з жанравых разнавіднасцяў лірычнага рамана варта лічыць раман-споведзь, якому ў цэлым уласцівыя стылёвыя рысы спавядальнай прозы. Першапачаткова споведзь сфарміравалася ў паэзіі, літаратурны вопыт якой і выкарысталася лірычная проза, арганічна прадстаўленая ў творчасці пісьменнікаў-рамантыкаў. Так, А. Ф. Бярозка называе літаратурнай споведдзю мадыфікацыю аднаго з жанраў або жанравых утварэнняў дакументальна / мемуарна-аўтабіяграфічнай прозы, якая ўзыходзіць да хрысціянскай спавядальнай традыцыі. Літаратурная споведзь вызначаецца «формай аповеду ад першай асобы, максімальна мажлівым у літаратуры скарачэннем дыстанцыі паміж аўтарам і галоўным героем, устаноўкай на поўную шчырасць з боку гаворачага, яго найглыбокай самарэфлексіяй, акцэнтам на ўнутраных падзеях з жыцця аўтара (гісторыя душы)» [38, с. 40], а таксама фрагментарнасцю, сюжэтнай невыразнасцю, дыдактычнай скіраванасцю тэксту, наяўнасцю пазалітаратурных задач. Спавядальная проза свабодна спалучае выяўленчыя мажлівасці філасофскага эсэ, дзённікавых запісаў, зместавы дыяпазон можа вагацца ад пропаведзі і павучання да сатырычнага адлюстравання рэчаіснасці. Так, аўтарская спавядальнасць прадвызначае мастацкую спецыфіку паказу рэчаіснасці ў рамане ў навелах «Чужое неба» (1969–1973) Барыса Сачанкі. Названы твор тыпалагічна блізкі раману-споведзі Алеся Савіцкага «Пісьмо ў Рай» (2003).

Структурная арганізацыя твора Барыса Сачанкі дае падставы назваць яго раман у навелах «антыраманам», дзе для ўвасаблення наватарскага ідэйна-мастацкага зместу пісьменнік імкнецца адшукаць адметную форму. У цэнтры мастацкай аповядальнасці – раскрыццё свету галоўнага героя, паказ яго жыццёвага шляху праз успаміны, якія ў нейкай ступені ўяўляюць пlynь аўтарскай

свядомасці і перадаюцца ад першай асобы, дапаўняюцца ўспамінамі іншых апавядальнікаў. Мастацкі псіхалагізм выступае дамінантным прынцыпам выяўлення асобы, у творы раскрываецца самарэфлесія, што заглыбляецца да лірычнай спавядальнасці. Гэта абумоўлівае падкрэсленую ўвагу да асобных жыццёвых момантаў, кожнаму з якіх прысвечаны навелістычны твор, такім чынам, навелістычная форма паслабляе падзейную аснову раманнага цэлага.

Успаміны галоўнага героя паказваюць яго маленства, якое прыпала на Вялікую Айчынную вайну. Аўтар засяроджваецца на ваенных падзеях, у прыватнасці, звяртаецца да раскрыцця трагічнай з’явы, якая не магла не паўплываць на дзіцячую свядомасць: карнікі спалілі родную вёску, жыхары якой былі звязаны з партызанамі («Вёска майго маленства»). Як шчыра прызнаецца герой, усё можа забыцца, толькі не той пажар: «Крычаць, гарлапаняць ва ўсе свае луджаныя глоткі немцы, гырчаць, кідаюцца на людзей аўчаркі-ваўкадавы, чуюцца то там, то тут стрэлы. А людзі стаяць, як заварожаныя, глядзяць, глядзяць страшнымі, крывавамі вачыма на злавесныя чорныя клубы дыму, што падымаюцца, падымаюцца над вёскай» [261, с. 193]. Адлюстраванне мінулага праз успаміны не дае мажлівасці ўсеахопна выявіць ваеннай рэчаіснасці, стварыць шырокае эпічнае палатно. Аўтар ставіць за мэту заострана паказаць адзін зрээ тагачаснай рэчаіснасці, найперш раскрыць яе вачыма хлопчыка, які разам з сям’ёй быў прымусова вывезены ў Нямеччыну.

Аўтабіяграфічны аповед узмацняецца аўтарскай споведдзю. Так, галоўны герой прызнаецца, што і пасля многіх гадоў ён усё думае пра Ганса Кегеля – немца, які дапамагаў іх сям’і. Гэты чалавек заўсёды сумна-сумна ўсміхаўся, а галоўнае, як разумее пазней герой, быў па-сапраўднаму добрым. Так, атрымаўшы пахавальныя лісты на ўсіх пяці сыноў, ён жадае, каб бацька галоўнага героя, «рускі Іван», які таксама мае пяць сыноў, ніколі не перажыў такога: «І бацька, і маці, і мы, іхнія дзеці, бы паслупянелі. Стаялі з разяўленымі ратамі і не ведалі, што рабіць: бегчы даганяць Ганса, дзякаваць яму, спачуваць ці аставацца ў бараку, нікуды не выходзіць, нічога не гаварыць – маўчаць...» [261, с. 209]. Спавядальнасць пранізвае тэкст на ўсіх мастацкіх узроўнях, ператвараецца ў спецыфічны эстэтычны прынцып адлюстравання мінулага ў аповесці «Vixi» (1992–1993) Алеся Адамовіча. Мастацкі аповед спалучае форму дзённікавых запісаў з апошніх гадоў жыцця і ўспамінаў пра ваенны час, што прыпаў на падлеткавы ўзрост пісьменніка. Аўтар імкнецца асэнсаваць свой жыццёвы і творчы шлях у форме літаратурнай споведзі, якая вядзецца згодна з асноўнымі жанравымі патрабаваннямі мемуарна-аўтабіяграфічнай прозы.

Барыс Сачанка ў навеле «Памяць» адлюстроўвае ваенную рэчаіснасць паводле ўспамінаў бацькі і маці, навела «Цыке» ўяўляе ліст ад старэйшага брата Юркі, дзякуючы чаму ствараецца поліфанічнасць мастацкага аповеду, што ўласціва не столькі літаратурнай споведзі, колькі раманнаму тэксту. Выбраная пісьменнікам навелістычная форма дазваляе замарудзіць мастацкі час, паказаць асобныя падзеі з жыцця героя ў асацыятыўнай сувязі (навела «Вочы»). Узмацненне вобразнага сэнсу, уласцівае лірычнай прозе, яскрава адлюстравана ў навеле «Сны», дзе герой кажа, што зноў і зноў вяртаецца ў родную вёску, пазбываецца «сноў свайго трывожнага, абпаленага нягодамі вайны маленства...» [261, с. 282]. Такім чынам у лірычным рамане Барыса Сачанкі на ідэйна-мастацкім узроўні выяўлены псіхалагічны партрэт асобы, які ўзмоцнены элементамі мастацкай спавядальнасці. Індывідуальны біяграфічны час галоўнага героя ўваходзіць у гістарычны: успамінаючы мінулае, пісьменнік усведамляе трагедыю свайго ваеннага дзяцінства, атаясамлівае ўласны лёс з лёсамі іншых людзей.



Ваеннае мінулае праз уласныя ўспаміны, успаміны бацькоў і сваякоў асэнсоўваецца ў агульнабыццёвым кантэксте, у чым і выяўляецца філасофска-этычнае гучанне рамана.

Яскрава выяўленым лірычным пачаткам вызначаецца твор Алеся Савіцкага «Пісьмо ў Рай», які прысвечаны памяці бацькі, пры гэтым вобраз бацькі выступае своеасаблівым духоўным арыенцірам у маральна-этычных пошуках. Мастацкае даследаванне рэчаіснасці вядзецца праз асобу галоўнага героя, за якой выяўляецца аўтар, тэкст вызначаецца прыкметнай аўтабіяграфічнасцю. Мастацкая падзейнасць раскрываецца пераважна ад першай асобы, паводле стылёвых прыкмет уяўляе літаратурную споведзь з элементамі філасофскіх разважанняў: «Даруй мне, мілы бацька мой, даруй... Гэтае маленне студзіць сэрца штораз, калі ўглядаюся ў твае вочы на фотакартцы, якую ты зьбірог у фашысцкім палоне. Цяпер давяраю яго паперы і дасылаю табе ў Рай. Перакананы, што ты цяпер там, бо кожнаму з нас на згоне жыццёвага шляху на зямлі небам дараваны толькі дзве дарогі – альбо Рай, альбо Пекла. Пекла ты адбыў тут, на зямлі. А двойчы туды, як кажуць мудрыя людзі, трапіць немагчыма» [258, с. 7].

Выяўляючы такім чынам мастацкую ўстаноўку на спавядальнасць, пісьменнік выкарыстоўвае прыёмы эпістальнага пісьма, у прыватнасці, у мастацкі тэкст уводзяцца вытрымкі з лістоў як прыватнай, так і афіцыйнай перапіскі. З іх вынікае асноўная паслядоўнасць падзей, што па-мастацку асэнсоўваецца ў творы. Так, у сорок першым бацька пісьменніка прапаў без вестак на фронце, пасля вайны сям'я атрымала ад яго пісьмо, дзе паведамлялася пра раненне, палон, за які быў асуджаны на пяць гадоў, і цяпер знаходзіцца ў лагеры на востраве Пуцяцін. Сын, выкарыстоўваючы ў тым ліку службовае становішча журналіста, спрабуе дапамагчы бацьку, але безвынікова. Аўтарская споведзь паступова дапаўняецца і развагамі над сацыяльнымі праблемамі пасляваеннага часу, у кантэксте якога раскрываюцца далейшыя жыццёвыя нягоды галоўнага героя, яны, па сутнасці, былі выкліканы спробамі заступіцца за бацьку. У літаратурную споведзь прыўносіцца ў цэлым не характэрнае жанру публіцыстычнае адлюстраванне рэчаіснасці, між тым, асноўнай формай мастацкага апаведу застаецца лірычны роздум над жыццёвымі акалічнасцямі.

У творы Алеся Савіцкага паказаны дынамічны мастацкі час, які запавольваецца пры адлюстраванні не толькі пасляваенных рэалій, але і перыяду 90-х гадоў, што асацыятыўна супастаўляюцца. Галоўны герой успамінае ваенныя падзеі, якія прыпалі на яго падлеткавы ўзрост, сваю партызанскую дзейнасць, асэнсоўвае асобныя моманты жыццёвага шляху, параўноўваючы маладосць і сталасць. З ваеннага мінулага прыгадваюцца найбольш яскравыя падзеі, напрыклад, як чэрвеньскай ноччу сорок другога года на Палаце перакуліўся човен, на якім падлеткі вырашылі вывезці з горада зброю і рушыць у партызанскі атрад. Дзякуючы гэтай шчаслівай выпадковасці яны ўратаваліся, не патрапілі ў нямецкую засаду, якая тады знаходзілася ля вусця Палаты. Пісьменнік імкнецца паглядзець на самога сябе збоку, для чаго ў пачатку і ў фінале твора вядзецца мастацкі апавед ад імя Смоліча. Герой, у прыватнасці, прыходзіць да думкі, што ў кожнага дзяцінства ёсць нейкае дзівоснае здарэнне, памяць пра якое не можа знікнуць ніколі: «Але раптам яму стала трывожна ад думкі, што нарадзілася неўспадзеў. Ты, дружа, не проста згадаў шчаслівы ранак свайго маленства з вышыні гадоў, што ў цябе за плячыма, ты зірнуў на сябе з нейкай далечы, над якой і сам ужо не ўладны, бо яна не належыць табе» [258, с. 220]. Такім чынам

аўтар асэнсоўвае чалавечае жыццё ў рэчышчы спавядальнай традыцыі, па-філасофску сцвярджаючы блізкасць розных жыццёвых перыядаў.

Творы Барыса Сачанкі і Алеся Савіцкага вызначаюцца пэўнай тэматычнай блізкасцю – гэта асэнсаванне ваенных падзей праз дзіцячае або падлеткавае ўспрыманне, плённае выкарыстанне традыцыі літаратурнай споведзі, у выніку чаго пісьменнікі стварылі раманныя тэксты ў рэчышчы адметнай жанравай разнавіднасці. У цэлым раману з элементамі спавядальнасці або раману-споведзі ўласціва мастацкая аўтабіяграфічнасць, аповед пераважна ад першай асобы, філасофска-этычнае асэнсаванне грамадскай рэчаіснасці. Такім чынам раскрываецца ўзаемадзеянне асобы і грамадства, аднак пры гэтым найперш выяўляецца значнасць суб'ектыўнага бачання свету героем і аўтарам. Адметнасцю творчай манеры Барыса Сачанкі выступае лаканізм, нязначная ступень апісальнасці, тады як Алесь Савіцкі выяўляе публіцыстычны пачатак у раманным тэксце.

У заходнееўрапейскай і рускай літаратуры эксперыментальныя аўтарскія пошукі даюць прыклады такіх жанравых намінацый, як «раман-каментарый», «раман-даследаванне», «раман-гратэск», «раман-фантазія», «раман-калаж», «раман-насланне», і гэтак далей, што ў цэлым вызначае спецыфіку сусветнага літаратурнага працэсу. Так, «у працэс жанраўтварэння ўключаюцца не толькі жанры з сумежных маўленчых сфераў (маналог, дыялог, споведзь), але таксама з галіны мастацтва (са зваротам да паэтыкі жывапісу, тэатра, кіно)» [186, с. 25]. Аўтарскае жанравае вызначэнне можа ўдакладняцца эпітэтамі, якія абазначаюць або тэму, або структуру твора. Разам з тым «відавочна, што справа не ў тэме, памеры або структуры, а ў аўтарскай устаноўцы на стварэнне альяўнага поля, якое дапамагае кіраваць чытацкім успрыманнем» [186, с. 25]. У беларускай літаратуры так званая «жанравая дыфузія» выкарыстоўвае эстэтычныя мажлівасці найперш традыцыйнай разнавіднасці. У прыватнасці, раман-біяграфія запазычвае вопыт біяграфічнага рамана. На сэнсаўтваральным узроўні выкарыстоўваецца прыём стылізацыі, напрыклад, у рамане-жыцці, што дазваляе як звярнуцца да старажытнага прыгожага пісьменства, так і творча палемізаваць з яго ўзорамі.

Раскрывае чалавечыя ўчынкi ў кантэксце часу раман-біяграфія Алеся Пашкевіча «Круг» (2001, 2003), які прысвечаны паглыбленаму асэнсаванню жыццёвага і творчага шляху вядомага беларускага паэта Уладзіміра Дубоўкі. Аўтар акцэнтуюе ўвагу на біяграфічных дакументальных звестках, якія ўключае ў шырокі аксіялагічны кантэкст. Ужо напачатку твора пісьменнік суадносіць такія катэгорыі, як «учора» і «заўтра» з памяццю і праўдай, імкнецца акрэсліць розніцу ў іх разуменні, а таксама ўдакладніць для шырокага кола чытачоў партрэт асобы беспадстаўна рэпрэсаванага майстра слова. Алесь Пашкевіч па-мастацку вывучае розніцу паміж нараджэннем: як сам зазначае, стагоддзем таму ў сямейнай радасці і дзесяцігоддзем назад – у гонары нацыі. Філасофскай канцэпцыі, сфармуляванай надзвычай лаканічна: «Жыццё ад памяці да праўды і ёсць сённяшні шлях ад ўчора да заўтра» [222, с. 9], і падначалены творчы выклад біяграфіі, які вядзецца ад імя самога Дубоўкі. Выкарыстоўваецца і аповед ад трэцяй асобы, і «я»-апавядальная стратэгія, што дазваляе стварыць шматгранны партрэт паэта і чалавека, паказальнага прадстаўніка свайго пакалення.

Структурна твор падзелены на тры часткі, кожная з якіх раскрывае адметны этап з жыцця галоўнага героя. Сямейная гісторыя, яркія эпізоды з маленства і юнацтва дазваляюць прасачыць станаўленне асобы, якое адбывалася ў няпростых сацыяльных абставінах. Сялянскі сын, Уладзімір Дубоўка атрымаў настаўніцкую прафесію, служыў у войску, вучыўся ў Вышэйшым

літаратурна-мастацкім інстытуце імя Валерыя Брусава. Апошні паказаны аўтарытэтным літаратурным настаўнікам беларускага паэта, дзякуючы якому малады Дубоўка пазнаёміўся з сусветна вядомымі паэтычнымі ўзорамі. Персідскія газэлі, японскія танка, італьянскія санеты, французскія віланелі не толькі захапляюць, але і абуджаюць пачуццё свайго, беларускага. Уладзімір Дубоўка выступае прыхільнікам рамантычнай канцэпцыі Шлегеля, Арніма, Шэлі, бачыць сапраўднага паэта вышэйшым за аднадзённыя часавыя зрухі, а «паэзія, якая хоча перажыць сённяшні дзень, мусіць узвысіцца над ілюстрацыйнасьцю, мусіць перастаць быць адно агітатаркай палітыкі і дзяржавы» [222, с. 42]. У няпросты час, калі ўжо пачынаюцца арышты асобных дзеячоў культуры, Дубоўка цвёрды ў адстойванні сваіх эстэтычных і грамадскіх перакананняў. Прызынанне ўвекавечыць роднае герой адчувае няспынна, мабыць, з гэтай прычыны і не прымае да канца палітыку бальшавікоў, якія «адрэзалі нашу поўнач Летуве, у саміх беларусаў не спытаўшы, а захад Беларусі падарылі Польшчы... І што мне застаецца – Радзіма-сусьвет?! Дык дзе ж яна?» [222, с. 37].

У рамане ўзнаўляецца грамадская атмасфера эпохі, паказваецца бягучы літаратурны працэс. Эпізадычна адлюстравана сяброўства Брусава і Ясеніна, з апошнім знаёміцца і Дубоўка, чытае вершы беларускіх паэтаў, ад якіх Ясенін у захапленні. Беларуская паэзія шукае шляхі да прызнання развітымі літаратурамі, найперш рускай, і гэта востра адчувае галоўны герой, які становіцца актыўным удзельнікам новага творчага згуртавання «Узвышша». У яго статуце ад пісьменнікаў патрабавалася авалодванне бездакорнай культурай беларускай мовы, выпрацоўка жыццёвай сімволікі, дасягненне кантраснай вобразнасці і кампазіцыйнай дынамічнасці, з чаго вынікае імкненне да высокага творчага ўзроўню. Супрацоўніцтва Бабарэкі, Пушчы, Бядулі і іншых таленавітых аўтараў мае на мэце вырашэнне актуальных літаратурных задач, героі не імкнуцца да грамадскай увагі, тым больш не выказваюць нейкіх палітычных лозунгаў. Поспех іх часопіса сярод чытачоў выклікае незадаволенасць у «маладнякоўцаў», што спараджае з боку апошніх вострую і неаб'ектыўную крытыку, абвінавачванні ў нацыяналізме, надзвычай небяспечныя ў той час. Прыватная перапіска паміж Дубоўкам і «ўзвышаўцамі» паказвае, што ўдзельнікі гэтага творчага кола ў цэлым разумелі складанасць свайго становішча, аднак у тых грамадска-палітычных умовах змяніць яго ўжо не маглі. Як прызнанне, так і непрызнанне неіснуючых памылак вяло да немінучых трагічных наступстваў, што не прымусілі сябе доўга чакаць.

Пра чатыры арышты і дваццаць сем гадоў «пакут, абразаў, гвалту, болю, маўчанья» [222, с. 175] пісьменнік распавядае эмацыйна напружана і, разам з тым, па-дакументальнаму лаканічна. Яго, як і чытача, уражвае працяглы час зняволення, знясільваючая праца ў надзвычайных умовах, глыбокае чалавечае спадзяванне на справядлівае вызваленне. Алесь Пашкевіч не толькі перадае галоўнаму герою значную меру аўтарскага аўтарытэту, але і ў нейкай меры ідэалізуе яго паводзіны і ўчынкі, яго вачыма глядзіць на падзеі і час. Так, у маскоўскай турме Дубоўка сустракае Бабарэку, яшчэ раней, у мінскай Валадарцы, перакладае байранаўскага «Вязня». Абвінавачаны ва ўдзеле ў літаратурнай групе Саюза вызвалення Беларусі, высланы ў Яранск, дзе не толькі працуе рахункаводам, але і «саматужным» спосабам вырабляе каламазь.

Грамадская атмасфера на Далёкім Усходзе у перыяд Вялікай Айчыннай вайны перадаецца эпізадычна. Напрыклад, многія ў забайкальскім ГУЛАГу просяць паслаць іх на фронт, аднак для гэтага трэба вырабіць двойную норму, што пры нішчымным харчы надзвычай цяжка. Тыя ж, хто ўсё ж выконвае гэту ўмову, адпраўлены не на фронт, а яшчэ далей у тыл, пад Чыту. Грамадская атмасфера

пасляваеннага часу, асабліва пасля смерці Сталіна, раскрываецца ў паказальных дэталях. Не ўсе вядомыя мастакі слова гатовыя вітаць рэабілітацыю сваіх ранейшых сяброў, у якіх бачылі больш таленавітых супернікаў на літаратурнай ніве. Аўтарам асэнсоўваюцца вострыя адносіны Уладзіміра Дубоўкі і Кандрата Крапівы, у аднас якога напісаны гнеўны верш-абвінавачванне «Падобны з твару да машчэй». Такім чынам эстэтычныя мажлівасці раманнай формы выкарыстаны для мастацкай рэканструкцыі біяграфіі, якая раскрываецца на ўзроўні філасофскага асэнсавання ролі мастака слова ў няпросты грамадскі час.

Адметны жанравы сінтэз прадстаўлены і ў творчасці Валянціны Коўтун, якая звярталася да ўвасаблення вядомых асоб з беларускай гісторыі і культуры. У прыватнасці, мастацкае асэнсаванне асобы Ефрасінні Полацкай (раман-жыццё «Пакліканья» (1998–2007)) спалучалася з паэтызацыяй хрысціянскай этыкі і духоўнасці. В. Коўтун сінтэзавала летапісныя звесткі, гістарычныя дакументы, асобныя выказванні з Псалтыра, элементы «Аповесці Жыцця і Смерці святой блажэннай і найпадобнейшай Еўфрасінні, ігуменні манастыра Святога Спаса і найсвяцейшай Ягонай Маці, што ў Полацку», актыўна выкарыстоўвала прыёмы дэтэктыўнага пісьма. Мастацкі аповед вядзецца ў форме ўспамінаў ад імя самой Ефрасінні і некаторых герояў, у тым ліку рэальных гістарычных асоб, якія ўваходзяць у «поле прыцягнення» знакамітай беларускай асветніцы. Складаная структурная арганізацыя – мастацкая рэцэпцыя мінулага раскрываецца падчас падарожжа да Галілейскай зямлі – дазваляе асацыятыўна супаставіць розныя часы, скіроўвае да філасофскага асэнсавання чалавечага жыцця.

Мастацкая падзейнасць паўнаватарскай гістарычнай прозы адкрывае чытачу першую палову XII стагоддзя, якое паказана ў міжусобнай барацьбе і войнах, калі над Полацкай зямлёй нависла пагроза страты дзяржаўнай самастойнасці. Кіеў, якому не падабаецца незалежнасць Полацка, таемна вёў перамовы з дрыгавічанскімі і палянскімі князямі, адбываліся сутычкі паміж мінскім князем Расціславам і полацкім Рагвалодам, Ноўгарад прэтэндаваў на землі Полацка. Выпрабаванні, праз якія праходзяць героі, адбываюцца на паказальным гістарычным фоне: Полаччыну спусташалі набегі хана Баняка, паміж полацкімі князямі Давыдам і Барысам таксама не было згоды, чума забірала мноства чалавечых жыццяў. Менавіта ў такіх надзвычайных умовах пісьменніца раскрывае псіхалагічныя партрэты шэрагу герояў, сярод якіх прыкметна вылучаецца Ефрасіння.

Вобраз галоўнай гераіні рамана адлюстраваны найперш паводле жыццёвага канону: прыгожая князеўна паказваецца бязгрэшнай, беззаганнай, мудрай ужо ў маладым узросце, чым кантрастуе з усімі іншымі героямі, амаль сімвалічна ўвасабляе ідэал хрысціянскай духоўнасці. Пісьменніца акцэнтуюе ўвагу на адметных здольнасцях шчырай верніцы, якая незвычайным чынам лекуе хворых, чуе анёльскія галасы. Увасабляюцца і моманты цудадзейнасці, напрыклад, калі Ефрасіння змагаецца з разбуральнымі сіламі: «Праз усё сп'янелае ад крыві, жалезнага бразгату і стогнаў сечавое поле праносіліся д'ябальскія віхры, але ігумення, стоячы перад агромістай фігурай з чорнымі рагамі, што ўжо заносіў свой меч над маладым верхайцам у княжых латах, зноў гучна паўтарыла: "Ізыдзі ў прорву сваю!"» [153, с. 138]. Такім чынам у творы паслядоўна сцвярджаецца ідэя вышэйшай абранасці гераіні, якая дбае не толькі пра хрысціянства на полацкай зямлі, але і пра справы мірскія.

Праз увасабленне лёсу Ефрасінні Полацкай пісьменніца выяўляла маштабны гістарычны малюнак быцця нашых продкаў, асэнсоўвала маральна-этычны свет людзей таго часу, акцэнтавала пастаянную барацьбу добра і зла, святла і цемры. Ідэя любові да чалавека праз любоў да Бога выяўляе сутнасць ха-

рактару Ефрасінні. Міласэрнасць, прызнанне вартасці любога чалавечага жыцця кіруюць учынкамі манахіні, калі яна клапаціцца пра вызваленне смердаў-язычнікаў, калі спускаецца ў вязніцу, дзе сядзяць жорсткія забойцы і рабаўнікі, калі дапамагае бедным і нешчаслівым. У гэтым Ефрасіння нагадвае Алаізу Пашкевіч (раман «Крыж міласэрнасці»), якая праз спасціжэнне міласэрнасці прыйшла да хрысціянскага светаразумення, да абавязку чалавека несці духоўны «крыж». Ефрасіння Полацкая і Цётка ў В. Коўтун «пакліканья»: іх прызначэнне – рабіць дабро, дараваць надзею людзям, паказваць шлях да любові і згоды паміж людзьмі. Цётка і Ефрасіння шукаюць такіх самых «пакліканых», што будуць памнажаць чалавечнасць і дабрыню на зямлі. Падчас падарожжа да далёкай Галілейскай зямлі Ефрасіння з абвостранай сілай адчувае кроўную повязь з роднай Полаччынай. Малітва за полацкую зямлю акцэнтуюе духоўную веліч галоўнай гераіні.

Такім чынам, у творы раскрыты погляд аўтара на гістарычныя падзеі. Мастацкае асэнсаванне мінулага на ідэйным узроўні падначалена суб'ектыўнаму пісьму, якое патрабуе чытацкай увагі да характараў, унутранага свету выбранай асобы. Пісьменніца па-наватарску выкарыстоўвае традыцыю жыццёвай літаратуры, у выніку чаго рэпрэзентуецца новы тып мастацкага псіхалагізму: ідэалізацыя святога, характэрная творам даўняй літаратуры, актуалізуе цікавасць сучаснага чытача, выступае эстэтычным прыёмам, які скіроўвае да вывучэння культурнай спадчыны. Таксама паглыбляецца філасофская канцэпцыя рамана: з улікам вопыту літаратурных папярэднікаў Валянціна Коўтун распрацоўвала якасна новую праблему ў беларускай прозе – праблему духоўнага подзвігу ў імя Радзімы і чалавецтва.

Жанравы сінтэз рамана з іншай літаратурнай або пазалітаратурнай формай дазваляе мастаку слова акцэнтаваць абраныя эстэтычныя ўласцівасці, выбраць прыёмы прыцягнення і ўтрымання чытацкай увагі. Алесь Пашкевіч, Валянціна Коўтун імкнуцца зацікавіць шырокую аўдыторыю жыццёвым шляхам вядомых творчых асоб, знакамітых дзеячаў беларускай культуры, пра якіх ужо напісана доволі шмат. Ускладненая мастакоўская задача, якая заключаецца ў тым, каб расказаць займальна, захапляльна, паведаміць нешта новае і ў выніку сфарміраваць чытацкае ўяўленне, і абумоўлівае зварот да рамана-біяграфіі і рамана-жыцця.

Паслядоўна рэканструюецца дакументальная аснова, выкарыстоўваецца прыём стылізацыі старажытнага пісьменства, творча ўзнаўляецца жыццёвы канон. Спалучэнне вышэйназванага з актыўным выкарыстаннем «я»-апавадальнай стратэгіі ў паказе галоўнага героя, перадачай яму значнай меры аўтарскага аўтарытэту і нават аўтарскім пераўвасабленнем у выбранага персанажа і абумоўліваюць мастацкае наватарства. У рамана-біяграфіі, рамана-жыцці мастацкім цэнтрам выступае асоба, якая асэнсоўваецца ў варунках свайго часу, а таксама ў агульнафіласофскім кантэксте. Такім чынам раманны пачатак выступае сэнсаўтваральным, а другая форма, выбраная аўтарам, выяўляецца найперш на стылеўтваральным узроўні.

Канфесійная праблематыка, а дакладней, духоўна-рэлігійная традыцыя старажытных беларусаў у яе першавытоках і пераемнасці выступае прадметам мастацкага асэнсавання і ў рамана Леаніда Дайнекі «Назаві сына Канстанцінам» (2007). У творы «заўважаецца надзіва шырокі ахоп у часе і прасторы, элементы містыкі, фантастыкі, паяднаны з рэалістычнымі малюнкамі. З'яўляецца адчуванне, што ўсё гэтае дзеянне, якое адбываецца на мяжы магчымага і немагчымага, уяўнага і сапраўднага, ні што іншае, як само развіццё чалавецтва на працягу не аднаго стагоддзя» [190, с. 13]. Шляхам паказу скразных персанажаў, створаных аўтарскім вымыслам, пісьменніку ўдаецца аб'яднаць у адно сэнсавое цэлае часова аддаленыя гістарычныя перыяды, прасачыць іх духоўную

пераемнасць, што прадыктавана галоўнай мастакоўскай задачай – стварыць нацыянальны гістарычны міф. Леанід Дайнека звяртаецца да міфалагічнай гісторыі пра рымскага патрыцыя Палямона, вобраз якога паслядоўна ўвасоблены ў беларуска-літоўскіх летапісах, што ў той час было абумоўлена грамадска-палітычнымі інтарэсамі. Паходжанне ўладароў Вялікага княства Літоўскага ад радавітага патрыцыя, родзіча самога Нерона, даказвала як права на асабістую ўладу, так і права на дзяржаўную самастойнасць беларуска-літоўскіх земляў. Адметная аўтарская інтэрпрэтацыя міфа па-мастацку рэпрэзентуецца ў шматлікіх прыгодах, якія здараюцца з Марцінам Жабыкам-Жэмбам і яго каханай – Зосяй Еўрапейкай, прозвішча якой, думаецца, мае невыпадковую матывацыю.

Спецыфікай твора выступае тое, што падзеі на беларускіх землях разглядаюцца ў кантэксце еўрапейскай гісторыі. Аўтар уводзіць чытача ў няпросты час, калі над ужо заняпалай Візантыйскай імперыяй, спадчынніцай колішняй магутнай Рымскай імперыі, навісла пагроза турэцка-асманскага заваявання. Нешматлікія пасланцы з усяго хрысціянскага свету збіраюцца бараніць Канстанцінопаль – другі Рым. Сутыкненне веравызнаннікаў хрысціянства і мусульманства паказваецца як эпахальнае, вынікам якога наканавана прадвызначаць далейшы рух сусветнай гісторыі. Аўтар перадае чытачу не толькі трывогу за далейшы лёс хрысціянства, але і беларускай зямлі, якая ўжо далучалася да еўрапейскай навукі і адукацыі, стварала самабытную культурную прастору.

Разам з гуртам сяброў-суайчыннікаў бярэ ўдзел у абароне Канстанцінопаля і беларускі шляхціц Марцін Жабыка-Жэмба, які атрымаў неблагую еўрапейскую адукацыю, з’яўляецца шчырым хрысціянінам. Як характарызуе сваіх герояў аўтар, гэта дзеці шляхты і духавенства, купцоў і месцічаў, якія вучыліся ў еўрапейскіх універсітэтах, у хрысціянскіх акадэміях, служылі мясцовым князям, герцагам і баронам. І «паступова шмат хто з іх працаваў адчуваць сябе часткай нечага цэлага, агульнага. Яны разумелі – іх родніць, гуртуе іхня Радзіма, Вялікае княства Літоўскае, супольнае Гаспадарства ліцвінаў, русінаў, палешукоў, аўкштайтаў і жамойтаў» [88, с. 61]. Героі бачаць сябе адрознымі ад маскавітаў, палякаў, крымскіх татараў, лівонскіх рыцараў, рамеяў. У гэтых умовах Марцін адчувае сябе Палемонам і ўзначальвае Ордэн святога Палемона, куды ўваходзяць яго сябры і паплечнікі. Легендарны Палемон для новых палеманістаў – гэта свой Эней, свой бацька народа Вялікага княства.

Праз значны шэраг вядомых гістарычных дзеячаў Леанід Дайнека сцвярджае ідэю пераемнасці хрысціянскай культурнай спадчыны лепшымі дзеячамі Вялікага княства Літоўскага. У цэнтры ўвагі вобразы трох Канстанцінаў, якія набываюць у раманае знакавае выяўленне. Выкарыстоўваючы прыём падарожжа ў часе, якое здзяйсняюць Марцін і Зося, аўтар паказвае Канстанціна Вялікага, уладара Рымскай імперыі, які ўзвысіў хрысціянства. Канстанцін уручае героям штандар Дваццатага Маланкападобнага Рэйнскага Легіёну, на якім выява рымскага арла. Увядзенне такога вобраза-сімвала ў цэлым характэрна творчай манеры мастака слова. Фантазмагарычны прыём – надалей рэальны арал у цяжкіх сітуацыях будзе нечакана з’яўляцца і дапамагаць героям – раскрывае не столькі гістарычны, колькі міфалагічны змест. Духоўным спадкаемцам Канстанціна Вялікага выступае апошні імператар Візантыйскай імперыі Канстанцін Палеалог, які можна бараніць свой горад і гераічна гіне. Ваенныя падзеі 1453 года адлюстраваны праз кантраснае супастаўленне імператара Канстанціна і асманскага султана Мехмеда Другога Фаціха, які пакляўся Алаху ўзяць Канстанцінопаль.

У «поле прыцягнення» Канстанціна і Мехмеда ўваходзяць створаныя вымыслам персанажы, якія выразна адцяняюць рысы характару сваіх уладароў.

Імператар паказаны справядлівым еўрапейскім манархам, у цяжкай палітычнай сітуацыі ён робіць усё мажлівае, каб абараніць горад, яму свядома служаць хрысціянскія рыцары. Султан паказаны заваёўнікам, бязлітасным нават да ўласных падданных, у захопніцкіх паходах ён выкарыстоўвае янычараў. Набраныя маленькімі хлопчыкамі з розных хрысціянскіх народаў, выхаваныя ў духу адданасці мусульманскай рэлігіі, яны паспяхова змагаюцца са сваімі ўчарашнімі адзінаверцамі. Палеманістам кантрасна супрацьпастаўлены янычар Гасан Нечапай, велізарнага росту і сілы, ён нямоглы духоўна, паколькі амаль пазбаўлены ўспамінаў пра сваю радзіму, хоць падсвядома імкнецца даведацца пра сваё паходжанне.

На аснове багатага гістарычнага матэрыялу Леанід Дайнека аспрэчвае вядомы палітычны тэзіс пра тое, што Масква – трэці Рым, на якім грунтавалася агрэсіўная ваенная палітыка ў дачыненні да пераважна праваслаўнага Вялікага княства. Паказваючы актыўныя культурныя стасункі паміж княствам і Заходняй Еўропай, пісьменнік мэтаскіравана даводзіць, што хрысціянства еўрапейскага ўзору сфарміравалася на беларускіх землях значна раней, чым у Масковіі. Духоўным спадкаемцам вышэйназваных імператараў Канстанцінаў выступае беларус і шчыры хрысціянін Канстанцін Астрожскі, якому перададзена значная мера аўтарскай сімпатыі. Падзеі 1507–1514 гадоў, удзельнікамі якіх сталі Жыгімонт Першы, Васіль Трэці, Міхайла Глінскі і многія іншыя, паказаны ў значных гістарычных падрабязнасцях.

Аўтар выкарыстоўвае прыём рэінкарнацыі праз пакаленне сваіх галоўных герояў – Марціна і Зосі, працягваюцца гісторыя іх кахання. Зноў дзейнічае Ордэн палеманістаў – маладых адукаваных шляхцічаў, сябры якога прыкладаюць значныя намаганні дзеля ўцёкаў Канстанціна Астрожскага з маскоўскага палону. Шматлікія падзеі, пачынаючы з трагедыі на рацэ Вядрошы ў 1500 годзе і да пераможнай бітвы пад Оршай у 1514 годзе, выступаюць прадметам мастацкага аналізу. Чытач бачыць Астрожскага і ў жалезнай клетцы, закутага ў ланцугі, і ў маскоўскім зняволенні, аднак той заўсёды паводзіць сябе з годнасцю, нават не жадае пакланіцца Івану Трэціюму, гаворыць адкрыта: «Я – шляхціц. Я – найвышэйшы гетман. Я – Астрожскі» [88, с. 342]. Шматгранная гістарычная канкрэтыка эстэтычна падначалена рэканструкцыі гістарычнага міфа, што ў выніку яскрава выяўляе аўтарскую ідэю ў фінале твора. Так, пасля вялікай перамогі ў бітве пад Оршай адзін з герояў вяшчуе палеманістам, што зямля Ліцвінія народзіць новых Канстанцінаў. Яшчэ з'явіцца Кастусь Каліноўскі: «Хоць пры нараджэнні яго запісалі Вікентам, ды ў памяць народную ён увойдзе Канстанцінам – Кастусём, змагаром за волю народную і душу. І яшчэ я бачу аднаго вялікага Канстанціна. Канстанціна Міцкевіча – Якуба Коласа» [88, с. 446].

Такім чынам, класічная форма гістарычнага рамана, прадстаўленая трылогіяй «Меч князя Вячкі», «След ваўкалака», «Жалезныя жалуды», перажывае ў творчасці мастака слова істотную жанравую трансфармацыю. Дынамічная мастацкая падзейнасць, істотная колькасць персанажаў, псіхалагічнае майстэрства ў раскрыцці асобы галоўнага героя, узноўленае тыпалагічна блізка «Я»-апавядальнай стратэгіі, рэпрэзентуюцца ў рамане «Назаві сына Канстанцінам» праз пашыраныя прасторава-часавыя каардынаты, ускладненую праблематыку. Ва ўсіх названых творах Леанід Дайнека паслядоўна разглядае канфесійныя пытанні, паказвае веравызнанне як неад'емную частку духоўнасці, як важны складнік патрыятызму. У творы «Назаві сына Канстанцінам» гістарычны змест падначалены аўтарскай міфатворчасці, што дазваляе акрэсліць жанравыя характарыстыкі мастацкага палатна як рамана-міфа.

## Заклучэнне

У сучаснай беларускай літаратуры мастацкая ўстаноўка на эпічны ахоп рэчаіснасці рэалізуецца найперш у раманнай серыі, дзе актыўна выкарыстана традыцыя сямейна-бытавой прозы. На ідэйна-мастацкім ўзроўні ўвасоблена змена некалькіх пакаленняў у кантэксце гістарычнай эпохі, якая прадстаўлена праз прызму прыватнага жыцця, дамінуе прынцып хранікальнасці, канкрэтна абазначаюцца, лакалізуюцца хранатапічныя каардынаты. Філасофскае напаўненне пісьменніцкай канцэпцыі рэчаіснасці раскрываецца праз скразнога героя, які аб'ядноўвае раманны цыкл у адзінае мастацкае цэлае, аддалены ад аўтара значнай сэнсавай дыстанцыяй, пры гэтым у значнай меры ўвасабляецца з дапамогай сродкаў «Я»-апавядальнай стратэгіі. У асобных творах з раманнай серыі можа павышацца эстэтычная значнасць выбраных персанажаў з мікраасяроддзя скразнога героя. Падзейны пачатак арганічна спалучаны з раскрыццём нацыянальна адметных характараў, у шматгеройнай раманнай сітуацыі выяўлены і сацыяльна-маральныя тыпы, некаторыя з якіх асэнсоўваюцца на ўзроўні сімвалічнага абагульнення. У шырокі апавядальны ахоп уводзяцца элементы іншасказальнасці, што сэнсава заглыбляе канкрэтны малюнак рэчаіснасці, прыватных успамінаў, дакументальных сведчанняў.

Акцэнтаванне суб'ектыўнага пачатку пры мастацкім узнаўленні класічнай раманнай формы вядзе да стварэння псіхалагічнага рамана, дзе паказаны партрэт пакалення ў маральна-этычным і патрыятычным складніках. Павышаюцца ідэйна-мастацкія функцыі такога выяўленчага сродку, як раманная іронія, у адлюстраванні значнай падзейнай дынамікі. Выяўляе эвалюцыю класічнай формы рамана мастацкі сінтэз гістарычнага, прыгодніцкага, фантасмагарычнага зместу. Політэматычнасць дазваляе задзейнічаць шырокі дыяпазон чытацкіх інтарэсаў, выкарыстаць для падтрымання ўвагі пазнавальныя рысы сусветна вядомых вобразаў. Мастацкая ўзнаўляльнасць жанравага канону авантурнага рамана і рамана выхавання спрыяе вырашэнню найперш культурна-асветніцкай задачы.

Ілюструюць абнаўленне прыёмаў паэтыкі такія жанравыя разнавіднасці сучаснага рамана, як раман-фантасмагорыя, раман-антыўтопія, філасофскі раман, паўнаважасную эстэтычную тэндэнцыю заяўляе «дэтэктыўная» трансфармацыя змястоўнай формы. Агульным для гэтых мастацкіх узораў выступае скіраванасць на вырашэнне актуальных сацыялітаратурных задач, на стварэнне рознаварыянтных інтэрпрэтацый зместу, актыўнае ўключэнне чытача ў сутворчасць з аўтарам найперш праз гульню і правакацыю. Павышаецца ідэйная значнасць інтэртэкстуальнасці, у беларускай прозе засвойваецца постмадэрнісцкі вопыт, у які ўключаецца асэнсаванне нацыянальна адметнай сітуацыі. Фантасмагорыя выяўляе найперш змястоўнае наватарства, на фармальным узроўні падзейны пачатак дапаўняецца псіхалагічнай рэфлексіяй. Мастацкі псіхалагізм, іншасказальнасць збліжаюць філасофскі раман з раманам-антыўтопіяй, абедзве змястоўныя формы скіраваны на асэнсаванне маральна-этычнай і маральна-філасофскай праблематыкі. І раман-антыўтопія, і філасофскі раман тыпалагічна блізкія паводле выяўлення на сюжэтным узроўні тэмпаральнай арганізацыі, спецыфічнага ўвасаблення мастацкага часу, хоць раману-антыўтопіі найперш уласціва асэнсаванне катэгорыі будучага.

У антыўтопіі герой губляе класічную індывідуальнасць і трансфармуецца ў «калектыўны» вобраз. У філасофскім рамане галоўны герой шматзначна адцяняецца іншымі персанажамі, што дазваляе персаніфікавана асэнсоўваць ідэю. Дэтэктыўная займальнасць у спалучэнні з раманнай канцэптуальнасцю выяўляюць наватарскі жанравы сінтэз, адметнасць якога ў беларускай літаратуры



зключаецца ў звароце да гістарычнага матэрыялу, міфалагічнай і фальклорнай спадчыны. Змястоўная форма дэтэктыўнага рамана вызначаецца творчай апеляцыяй да караткевічаўскай традыцыі, выкарыстаннем алюзіяў і рэмінісцэнцый з твораў пачынальніка беларускай гістарычнай прозы, выяўленнем нацыянальнага зместу на філасофскім узроўні, узмоцненым аналітызмам і функцыянальным псіхалагізмам. Калі раману-антыўтопіі і філасофскаму раману ўласціва тэндэнцыя да агульнай дэцэнтралізацыі раманнай сітуацыі, то «дэтэктыўная» трансфармацыя жанру выяўляе галоўных герояў у цеснай сувязі з іх мікраасяроддзем, што прадыхавана дэтэктыўнай інтрыгай.

Фармальна трансфармацыя, увасабленне раманнага зместу ў «малой» прозе, эстэтычная тэндэнцыя да памяншэння аб'ёму твора абумоўлены найперш сацыялітаратурнымі задачамі. Традыцыйнае для айчыннай прозы ўвасабленне асобы ў сямейным асяроддзі атрымлівае творчае пераасэнсаванне, у выніку чаго дэталёвае бытаапісальніцтва змяняецца ўвасабленнем выбраных аўтабіяграфічных момантаў, падзейнасць падпарадкавана індывідуальна-аўтарскай спавядальнасці, містыфікацыя на сэнсаўтваральным узроўні дазваляе адлюстраваць значны часавы ахоп гісторыі роду. Як творчы прыём актуалізуецца стылізацыя формы сагі, мемуараў, старажытных тэкстаў. Свядомая ўстаноўка на мастацкую эксперыментальнасць вядзе да наватарскага спалучэння розных тэм у нетыповых узаемасувязях. Сінтэз прыгодніцкага, дэтэктыўнага, гістарычнага, сацыяльнага зместу выяўляе філасофскую заглыбленасць, іншасказальнае пісьмо раскрывае маральна-этычныя пошукі, павышаецца ідэйная значнасць асобы аўтара. Пісьменнікі выпрацоўваюць адметныя творчыя стратэгіі ўзаемадзеяння з чытачом, якому надаецца роля актыўнага сутворцы. Займальная форма ўвасаблення раскрывае складаную аналітычную праблематыку, у выніку праз мастацкую правакацыю і гульню з чытачом агучваюцца рытарычныя пытанні, рэпрэзентуецца творчая ўстаноўка на дыялог, апеляцыя да ўдумлівай развагі. У мастацкім тэксце адлюстроўваецца псіхалагічны партрэт чытача, тыповага інфармацыйнага спажываўцы, для якога з'яўляецца актуальным засваенне класічных гуманістычных каштоўнасцяў.

У беларускай літаратуры сінтэз рамана з іншымі жанрамі заяўлены ў прыкладах рамана-эсэ, рамана-споведзі, рамана-біяграфіі, рамана-жыцця, рамана-міфа. Спалучэнне раманнай эстэтыкі з выяўленчымі мажлівасцямі іншых мастацкіх формаў вядзе да стварэння арыгінальнага творчага цэлага, дазваляе раскрываць канцэптуальную раманную аснову і акцэнтаваць выбраныя эстэтычныя ўласцівасці, вырашаць ускладненыя мастакоўскія задачы. Раман-споведзь скіраваны на філасофскі паказ адметных момантаў з аўтабіяграфіі аўтара і героя ў адной асобе, на перагляд з вышыні часу дасягнутых жыццёвых вынікаў. Дынаміка рамана-эсэ ў айчыннай прозе традыцыйна рэпрэзентуе паглыбленае асэнсаванне вядомай творчай асобы, пачынаецца з мастацкай рэканструкцыі малавядомых фактаў яе жыцця і дзейнасці, важных для прадстаўлення партрэта ў цэлым. Жанравыя мажлівасці рамана-эсэ, рамана-біяграфіі, рамана-жыцця паўназначна рэалізуюцца праз творчую ўстаноўку на рамантызацыю, паэтызацыю, духоўнае ўзвышэнне вядомай гістарычнай асобы, культурнага дзеяча ў кантэксце часу. У гэтым выяўляецца сучаснае прызначэнне нацыянальнай літаратуры – стварэнне множных варыянтаў прачытання лёсу выключнага чалавека, які зрабіў важкі ўнёсак у духоўную спадчыну беларусаў. Раман-міф рэпрэзентуе альтэрнатыўную інтэрпрэтацыю агульнавядомых падзей, па-мастацку рэалізуе індывідуальна-аўтарскае пераасэнсаванне і ўдакладненне маральна-этычнай і патрыятычнай канцэпцыі гістарычнага мінулага.

## ЗАКЛЮЧЭННЕ

Раман мэтазгодна разумець як адкрытую змястоўную форму сінкрэтычнага асэнсавання рэчаіснасці, дзе асноўным мастацкім прадметам аўтарскага канцэптуальнага даследавання выступае асоба ў яе канфліктных узаемаадносінах з паказальнымі грамадска-сацыяльнымі абставінамі. Раман вызначаецца ў цэлым гуманістычнай скіраванасцю філасофскай канцэпцыі, эстэтычна значным узаемадзеяннем аўтара, героя і чытача, выяўляе аксіялагічнае асэнсаванне актуальных грамадскіх праблем часу свайго напісання. У беларускім і рускім літаратуразнаўстве, працах некаторых вядомых заходнееўрапейскіх навукоўцаў паслядоўна вылучаюцца асноўныя характарыстыкі класічнага рамана і рамана канца XX – пачатку XXI стагоддзя. Класічны раман увасабляе паўнаўраўнаважанае развіццё канфліктных адносін, адлюстроўвае характар і падзею ў значных прасторава-часавых каардынатах, рэпрэзентуе па-мастацку выяўленае індывідуальна-аўтарскае мысленне на ўзроўні філасофскага абагульнення. Жанраўтваральныя мажлівасці рамана дазваляюць крэатыўна спалучаць эпічную канцэптуальнасць з лірычным малюнкам акаляючага свету, з драматычным напружаннем дзеяння. Раман у найноўшай літаратуры чуйна рэагуе найперш на сацыякультурныя запатрабаванні, губляе традыцыйныя паказчыкі значнага памеру, перажывае прыкметную фармальную трансфармацыю, што абумоўлівае і паказальныя зместавыя карэктывы. Лакальны канфлікт і прыватная дэталі, навелістычны прынцып адлюстравання рэчаіснасці, псіхалагічны падтэкст і асацыятыўнае пісьмо, выкарыстанне на сэнсаўтваральным узроўні розных формаў мастацкай умоўнасці, канцэптуальная аўтарская іншасказальнасць заяўляюць жанравую мадэль сучаснага рамана ў яе вызначальных рысах.

У класічным літаратуразнаўстве тэорыя рамана выпрацоўвалася ў рэчышчы сацыяльна-гістарычнага і фармалісцкага падыходаў, дзе жанр вывучаўся найперш як з'ява эпічнага мастацтва і як арганізаваная сукупнасць элементаў рознай ступені значнасці. Комплексныя ўніверсальныя класіфікацыі рамана, абгрунтаваныя Г. М. Паспелавым і М. М. Бахціным, раскрываюць дынаміку жанру на вядомых прыкладах еўрапейскай прозы, рэпрэзентуюць магістральныя шляхі эвалюцыі рамана ў сусветнай літаратурнай практыцы, аднак застаюцца малапрыдатныя для вопыту канкрэтнай нацыянальнай літаратуры, у прыватнасці, беларускай, якая перажывала працэсы паскоранага развіцця. У савецкім літаратуразнаўстве распрацоўваўся тыпалагічны падыход, сутнасць якога заключаецца ў вылучэнні рамана падзей і рамана характараў, у чым бачыцца страта дыялектычнага адзінства праблемы героя і падзеі. Няспынны пошук жанраўтваральных крытэрыяў спараджае шматлікія даследчыцкія дыскусіі і выяўляе адметныя навуковыя падыходы, якія звязаны, у прыватнасці, з тыпам сюжэтаўтварэння, са структурай вобраза галоўнага героя. Заходнееўрапейскія школы «неакрытыцызму», «інтэрпрэтацыі» даследавалі жанр рамана найперш на ўзроўні ўзаемаадносін паміж аўтарам і апавядальнікам, аўтарам і персанажам. У выніку былі выяўлены такія агульныя жанравыя мадэлі, як аўтарыяльны раман, «Я»-роман, персанажны раман, што патрабуюць сваёй канкрэтызацыі адносна кожнага літаратурнага перыяду з улікам спецыфікі нацыянальнага развіцця мастацтва слова.

У сучасным літаратуразнаўстве для вывучэння дынамікі жанру актыўна ўжываецца тыпалагічны падыход, які выкарыстоўвае вопыт канкрэтна-

гістарычнага, культурна-гістарычнага, феноменалагічнага, кампаратыўна-кантрастыўнага вывучэння рамана. Плённым бачыцца ўжыванне паняцця «змястоўная форма», якое дазваляе разглядаць дынаміку жанру ў адзінстве зместавых і фармальных характарыстак. Важнае значэнне надаецца жанравай эвалюцыі ў творчых дасягненнях вядомых майстроў слова, што дазваляе не толькі сістэматызаваць жанравыя характарыстыкі рамана, вывучыць тыповыя мастацкія прыклады змястоўнай формы, але і апісаць актуальную жанравую мадэль, якая задае мастацкі ўзор рамана для кожнага з этапаў развіцця нацыянальнай літаратуры. Такім чынам, эвалюцыю рамана ў прыгожым пісьменстве мэтазгодна разглядаць у суадносінах тыповай змястоўнай формы і актуальнай жанравай мадэлі ў межах кожнага выбранага перыяду літаратурнага працэсу.

Для фарміравання паўнаватаснага ўяўлення пра нацыянальную спецыфіку развіцця жанру тыпалагічны падыход варта паслядоўна спалучаць з комплексным вывучэннем раманнай эстэтыкі. У цэлым развіццё рамана паказальна рэпрэзентуе тэматычная і праблемная дынаміка, уплывы аксіялагічнай шкалы часу на мастацкую рэцэпцыю персанажаў, эвалюцыя псіхалагічнага майстэрства ў творчым увасабленні характараў і канфліктаў, творчая рэалізацыя эстэтычнай стратэгіі аўтарскай прысутнасці ў творы. У выніку бачыцца мажлівым абгрунтаваць літаратурныя ўзаемаўплывы дынамікі жанру і агульнага працэсу развіцця нацыянальнага прыгожага пісьменства, вызначыць эстэтычны статус рамана ў гісторыка-літаратурнай спадчыне беларусаў і ў сучаснай мастацкай творчасці, яго ролю ў фарміраванні і адлюстраванні каштоўнасных прыярытэтаў грамадства.

Беларускі раман 1945–1965-х перажывае складаныя працэсы назапашвання вопыту паўнаватаснага раскрыцця мастацкай падзейнасці, увасаблення чалавека, нязмушанага, ненавязлівага для чытача, выяўлення аўтарскай пазіцыі. Творы першага пасляваеннага дзесяцігоддзя ў цэлым вызначаюцца аднатэматычнай маркіраванасцю, не ўласцівай мастацкаму жанру аўтарскай устаноўкай да публіцыстычнай заостранасці, паслабленым або невыразным раманным канфліктам. У акрэслены перыяд вылучаецца прадстаўнічы корпус тэкстаў, прысвечаны адлюстраванню Вялікай Айчыннай вайны, першасна знакавай тэмы, якая і выяўляе спецыфіку грамадскага светаадчування. «Вытворчы» раман рэпрэзентуе адметнасць успрымання мірнай рэчаіснасці, паказ вясковага або гарадскога будаўніцтва як прадмета мастацкага асэнсавання. Фарміруецца тыповыя змястоўная форма, якая вызначаецца ўстаноўкай на падзейнасць, шматгеройнасць, пафаснае сцвярджанне афіцыйнай ідэалагічнай канцэпцыі. Пераважная большасць мастацкіх палотнаў гэтага часу адлюстроўваюць выразны падзел на адмоўных і станоўчых герояў, паслядоўную ідэалізацыю апошніх, зададзенасць у паказе шматлікіх з’яў акаляючай рэчаіснасці.

Тыповымі прыкладамі рамана пра Вялікую Айчынную вайну можна назваць такія творы, як «Глыбокая плынь» І. Шамякіна, «Векапомныя дні» М. Лынькова, «Мінскі напрамак» І. Мележа, «Згуртаванасць» М. Ткачова, «У агні» І. Гурскага, «Расстаёмся ненадоўга» А. Кулакоўскага. Прыкладамі «вытворчага» рамана, дзе ідэйна-мастацкі акцэнт паступова пераносіцца з паказу працэсу вытворчасці на асэнсаванне чалавечых узаемаадносін, змяняецца аўтарская стратэгія функцыянальнага ўвасаблення персанажаў, выступаюць творы «Святло над Ліпскам» М. Паслядовіча, «У добры час» І. Шамякіна, «Чакай у далёкіх Грынях» І. Пташнікава. Плённае выкарыстанне вопыту сацыяльна-бытавой прозы, прыёмаў мастацкага этнаграфізму ілюструюць раманы «Світанне»

А. Чарнышэвіча, «Серадзібор» П. Пестрака, якія выяўляюць паслядоўную распрацоўку вясковай тэмы.

У першай палове 1960-х гадоў актуалізуецца эвалюцыя раманнага жанру, пад уплывам дэмакратызацыі літаратуры і грамадства, навуковых і пісьменніцкіх дыскусій пра лёс рамана фарміруецца відавочна наватарская жанравая мадэль з актуальнымі эстэтычнымі рысамі. У прыватнасці, назіраецца аўтарскі зварот да асабовасці, у выніку чаго пачынаецца творчая распрацоўка мастацкага псіхалагізму, павышаецца эстэтычная значнасць праўдзівасці вобраза, канкрэтнасці мастацкага малюнка, дакладнага ўзнаўлення падзей і герояў. Надаецца мастацкая значнасць не толькі тыпізацыі, але і індывідуалізацыі героя, што абумоўлівае змены і ў змястоўнай форме. Традыцыйная маштабнасць, падзейнасць, шматгеройнасць паступова губляюць ідэйна-мастацкую значнасць, тады як увага аўтара скіравана на паказ выбранага героя ў кантэксте часу. З буйной прозы пра Вялікую Айчынную вайну прыкметна вылучаюцца раманы У. Карпава «Нямігі крывавыя берагі», І. Навуменкі «Сасна пры дарозе», А. Адамовіча «Вайна пад стрэхамі», «Сыны ідуць у бой», эстэтычныя вартасці якіх ілюструюць дынаміку актуальнай жанравай мадэлі.

Відавочна абазначаюць перспектыўныя вектары эстэтычнай трансфармацыі рамана творы Я. Брыля «Птушкі і гнёзды», І. Мележа «Людзі на балоце», «Подых навальніцы». Я. Брыль стварае ўзор аднагеройнага рамана з узмоцненым лірычным пачаткам, паспяхова выкарыстоўвае сінтэз біяграфізму і псіхалагізму. Брылёўскі ўзор задае творчыя каардынаты лірызацыі змястоўнай формы рамана ў беларускай літаратуры. З буйной вясковай прозы раманы І. Мележа выяўляюць творчую перспектыўнасць звужэння шматпланавасці дзеля асэнсавання асобы ў кантэксте акаляючай рэчаіснасці, увасаблення індывідуальнага характару над сацыяльным тыпам, запатрабаванасць мастацкага псіхалагізму як дзейснага сродку выяўлення партрэтных характарыстак. Раманная значнасць пацвярджаецца адлюстраванай у маральна-этычных каардынатах філасофскай канцэпцыі, якая рэпрэзентуе аўтарскае разуменне жыцця і побыту беларусаў. Мележаўскія прыклады сведчаць пра творчую плённасць сэнсавага заглыблення шматгеройных падзейных мастацкіх палотнаў з эпічным увасабленнем рэчаіснасці.

Беларускі раман 1966–1985-х скіраваны на адлюстраванне пэўнай сферы акаляючай рэчаіснасці ў падкрэслена аўтарскім бачанні. Індывідуальнасць творчай манеры пісьменніка абумоўлівае стварэнне тыпалагічнай вырыяцыі мастацкага паказу актуальных праблем сучаснасці, узнікненне цікавасці да адлюстравання мінулага, наватарскае раскрыццё няменна значнай у айчыннай прозе ваеннай тэмы. На гэтым этапе вызначальныя эстэтычныя вектары задае працэс лірызацыі змястоўнай формы рамана, адчувальны ў творах з канцэптуальнай устаноўкай на эпічны паказ рэчаіснасці. Адбываюцца змены на ўзроўні вобразнай арганізацыі: парушаецца традыцыйная «цэнтрабежная» сістэма, павышаецца ідэйна-мастацкая значнасць «цэнтраімклівай» персанажнай будовы. Суб'ектыўная форма інтэрпрэтацыі рэчаіснасці выступае тым творчым фактарам, дзякуючы якому паступова фарміруецца ўстойлівыя эстэтычныя характарыстыкі лірычнага рамана. Замацоўваюцца творчыя стратэгіі рэпрэзентацыі галоўнага героя, адметныя формы аўтарскай прысутнасці ў творы і ўключэння чытача ў мастацкі свет. Як актуальныя сродкі выкарыстоўваюцца іншасказальнасць, аўтарская міфа-паэтыка, сімволіка-алегарычнае і асацыятыўнае пісьмо. Лірычны раман адлюстроўвае крэатарскія падыходы

майстроў слова да выяўлення філасофскага зместу, па-мастацку рэпрэзентуе гуманізм не толькі як светапоглядную, але і эстэтычную катэгорыю. На гэтым этапе поліпраблемная інтэрпрэтацыя рэчаіснасці, цыклізацыя рамана, увасабленне выбранай экалагічнай тэмы ў аксіялагічным кантэксте выяўляе вяршыннае дасягненне жанру.

У буйной беларускай прозе з традыцыйнай устаноўкай на эпічны паказ рэчаіснасці мастацкая распрацоўка вобразаў выбраных герояў дазваляе акрэсліць аўтарскую светапоглядную пазіцыю і прыцягнуць увагу чытача. Письменнікі сцвярджаюць значнасць маральна-этычных імператываў, з гэтым лагічна пагаджаецца чытач, што ілюструюць раманы І. Шамякіна «Сэрца на далоні», «Атланты і карыятыды», А. Асіпенкі «Непрыкаяны маладзік», дзе падзейнасць і шматгеройнасць удала спалучаецца з мастацкім псіхалагізмам. Узмацненне лірычнага пачатку заяўлена ў раманах І. Шамякіна «Снежныя зімы», А. Асіпенкі «Святыя грэшнікі», па-наватарску распрацоўваюць змястоўную форму аднагеройнага лірычнага рамана У. Караткевіч («Нельга забыць»), І. Пташнікаў («Мсціжы»), дзе галоўнаму герою перадаецца значная мера аўтарскага аўтарытэту. Разам з тым чытачу даецца істотная ступень свабоды, мажлівасць фарміраваць уласныя адносіны да галоўнага героя.

Мастацкі псіхалагізм, гераізацыя ў спалучэнні з адметна ўвасабленым характарам, дэталёвым малюнкам рэчаіснасці прадвызначае асноўны напрамак інтэрпрэтацыі ў ваеннай прозе. Тыповыя прыклады змястоўнай формы ілюструюць раманы І. Навуменкі «Смутац белых начэй», П. Місько «Мора Герадота», М. Аўрамчыка «У падземеллі», дзе мастацкая праўдзівасць пацвярджаецца аўтабіяграфічнымі звесткамі, асоба аўтара супадае з галоўным героем, чытач выступае іх адзінадумцам. Ваенная тэма раскрываецца праз аўтарскі «пазірк з вышыні часу», што вядзе да паглыбленага асэнсавання яе рэалій, увасаблення малюнку ў яго складанай цэласнасці. Дынаміку актуальнай жанравай мадэлі заяўляюць мастацкія палотны А. Марціновіча «Не шукай слядоў сваіх», «Груша на Голым Полі», дзе чытач фарміруе свае адносіны да галоўнага героя, за якім угадваецца аўтар. У раманах І. Пташнікава «Алімпіяда», В. Быкава «Знак бяды», «Кар'ер» адлюстоўваецца нетыповы герой ваеннага часу – жанчына ў надзвычайных абставінах, што задае паказальныя маральна-этычныя каардынаты асэнсавання ваеннай рэчаіснасці на філасофскім узроўні. Ад чытача патрабуецца ўзняцца да спасціжэння па-мастацку абгрунтаванай канцэпцыі чалавечага жыцця ў пазачасавым кантэксте, суаднесці ўласны духоўны вопыт з аўтарскім, дзеля чаго неабходна падрыхтаванасць і некаторы досвед у ваеннай тэме. Письменніцкая воля раскрываецца таксама праз іншасказальнасць і асацыятыўнасць, у чым паслядоўна выяўляецца інтэлектуальны пачатак беларускага рамана.

Значны творчы вопыт мастацкага асэнсавання сучаснасці і ваеннай тэмы праз прызму сучаснасці абумоўлівае зварот да мастацкага вывучэння больш аддаленага мінулага, гістарычнай спадчыны. Тыпалагічныя варыяцыі мастацкай інтэрпрэтацыі беларускай гісторыі заяўлены ў творчасці У. Караткевіча, дзе створаны адметны герой – аўтарскі ідэал чалавека і патрыёта і нязменны носьбіт чытацкай сімпатыі. Письменнік звяртаецца да класічнай шматгеройнай формы з апорай на эпічнасць («Каласы пад сярпом тваім»), мастацкіх прыкладаў пераважна суб'ектыўнага пісьма ў наватарскім спалучэнні са стылізацыяй пад летапіс («Хрыстос прыямліўся ў Гародні»), да дэтэктыўнай займальнасці («Чорны замак Альшанскі»).

У вызначаны перыяд раман у цэлым ускладняецца ў праблемна-тэматычных адносінах, фарміруецца актуальная жанравая мадэль поліпраблемнай змястоўнай формы. Раманная серыя ў творчасці В. Адамчыка («Чужая бацькаўшчына», «Год нулявы», «І скажа той, хто народзіцца», «Голас крыві брата твайго»), І. Чыгрынава («Плач перапёлкі», «Апраўданне крыві», «Свае і чужынцы», «Вяртанне да віны», «Не ўсе мы згінем») раскрывае шырокую апавядальную падзейнасць праз гісторыю адной сям'і ў кантэксце значных часавых каардынат, гістарычна-сацыяльных стасункаў. Скрэзныя героі на працягу раманнай серыі могуць змяняць сваю ідэйна-мастацкую ролю, з'яўляюцца перш за ўсё выразнікамі аўтарскай ідэйнай канцэпцыі, пазбаўлены яскравай дынамікі характараў, якія створаны з адчувальным выкарыстаннем прыёмаў тыпізацыі. Цыклізацыя рамана рэпрэзентуе фармальную страту эпічнай цэласнасці. Серыя твораў аб'ядноўваецца адзінай змястоўнай канцэпцыяй, што вызначаецца эпічна поўнай глыбінёй: выяўляе аўтарскае асэнсаванне лёсу беларусаў у складаных гістарычных і сацыяльных абставінах.

Абумоўлена сацыякультурнымі фактарамі ўвасабленне прыродазнаўчай тэматыкі ў аксіялагічным кантэксце, што таксама выступае поліпраблемнай буйной прозай. Значны раманны вопыт абумоўлівае выкарыстанне на сэнсаўтваральным узроўні мастацкай іншасказальнасці, аўтарскай міфа-паэтыкі і сімволікі, дазваляе пісьменнікам не толькі раскрыць актуальныя праблемы сваёй сучаснасці, выявіць сувязі з мінулым, але і рэалізаваць якасна важную прагнастычную функцыю, у цэлым наватарскую для беларускай раманістыкі. Мастацкія палотны В. Карамазава «Пушча», В. Казько «Неруш», «Хроніка дзетдомаўскага саду» вызначаюцца «двухпалярнай» вобразнай сістэмай, дзе ў вызначальных рысах прадстаўлены нацыянальны характар беларуса. У чытача ёсць свабода выбару паміж героем-выразнікам пісьменніцкай ідэйнай канцэпцыі, які імпліцытна падтрымліваецца аўтарскай сімпатыяй, і яго духоўным апанентам.

Беларускі раман 1986–2000-х гадоў істотна пашырае традыцыйны праблемна-тэматычны дыяпазон, ілюструе значнае паслабленне падзейнага пачатку, на ідэйна-мастацкім узроўні скіраваны найперш на паглыбленае даследаванне асобы. Рэпрэзентацыя асобы як цэнтру мастацкага свету абумоўлівае эвалюцыю змястоўнай формы, замацаванне на тыпалагічным узроўні адметных эстэтычных стратэгіяў увасаблення героя, паслядоўнае фарміраванне гомацэнтрычнай філасофскай канцэпцыі. Мастацкія творы вызначанага перыяду дазваляюць прасачыць генезіс і дынаміку наватарскай формы ў айчыннай прозе, якая вызначаецца эстэтычнымі рысамі «Я»-рамана. Гэта актуальная жанравая мадэль выяўляе паслядоўнае збліжэнне асобы героя з асобай аўтара, раскрывае складаную псіхалагічную рэканструкцыю чалавечай падсвядомасці. На сэнсаўтваральным узроўні выкарыстоўваецца «Я»-апавядальная стратэгія ў шматгеройным рамане, раманнай серыі, дзе ў кантэксце грамадска-сацыяльных абставін прадстаўлены мастацкія варыянты паказу індывідуальнага характару, сацыяльна-маральнага тыпу, героя-сімвала, героя-ідэі.

Раскрываюць складанасць духоўных пошукаў у пазбаўленым свабоднага волевыяўлення грамадстве, сцвярджаюць значнасць асабістага шчасця маленькага чалавека творы І. Навуменкі «Летуценнік», У. Дамашэвіча «Камень з гары», «Не праспі сваю долю», У. Рубанава «Не аднойчы забіты», дзе ў цэнтры мастацкай увагі знаходзіцца творчая асоба. У «Я»-рамане вядзецца мастацкае даследаванне грамадскага стаўлення да творцы: ад чалавечага і сацыяльнага прызнання яго ролі залежыць маральна-этычны стан грамадства, што развіваецца

ва ўмовах абмежавання свабоды слова. Грамадская атмасфера часу перадаецца праз суб'ектыўнае ўспрыманне галоўнага героя, устаноўка на суб'ектыўнасць дазваляе пісьменніку выявіць сінтэз паказу рэальнага жыцця і яго рэцэпцыі ў фантастычных вобразах. Зварот да фантасмагорыі, у тым ліку на ўзроўні іншасказальнасці, патрабуе сутворчасці з мастаком слова, заяўляе шматварыянтны падыход да інтэрпрэтацыі твора чытачом. Тэндэнцыя да лакальнасці пісьма выяўляе сканцэнтраванасць на асобе, актуалізуе філасофскі змест, узмацняе інтэлектуальны пачатак беларускай буйной прозы. Раманы А. Асіпенкі «Лабірынты страху», А. Марціновіча «Цень крумкачовага крыла», Г. Далідовіча «Заходнікі» наглядна паказваюць, што пісьменнікі звязваюць фарміраванне маральна-этычных імператываў як чалавека, так і грамадства ў цэлым з псіхалагічнымі, у тым ліку падсвядомымі, працэсамі. Аўтарамі доказна сцвярджаецца, што кожная асоба выступае неад'емнай часткай грамадства, яе псіхалогія шмат у чым уплывае на грамадскае станаўленне. У цэнтры ўвагі «Я»-рамана знаходзіцца герой, які здзяйсняе неадназначныя ўчынкi, выклікае палемічнае чытацкае ўспрыманне, пры гэтым паказваецца мастаком слова ў эмпатычным святле. Выпрацоўваецца мастацкі вопыт увасаблення на ідэйна-эстэтычным узроўні твора антыгероя, які спараджае яркую эмацыйную рэакцыю чытача.

У раманнай серыі псіхалагічная рэфлексія героя сінтэзуецца з мастацкай падзейнасцю, звяртаецца ўвага на індывідуальны характар. У традыцыйным рэчышчы раскрывае характары выбраных герояў В. Іпатава ў раманным цыкле «Уладары ВКЛ» («Залатая жрыца Ашвінаў», «Вяшчун Гедзіміна», «Альгердава дзіда»), дзе асэнсоўваецца гісторыя Вялікага княства Літоўскага, увагу да якой стымулявала развіццё беларускай дзяржаўнасці ў канцы ХХ стагоддзя. Пераасэнсоўваецца канцэпцыя адлюстравання пасляваеннага мінулага, актыўна выкарыстоўваецца творчая інтэрпрэтацыя падзей з уласнай біяграфіі ў кантэксце часу ў раманнай серыі А. Рыбака «Трэба было жыць», «Галаброды», «На раздарожжы». Увасабляецца сацыяльна-маральны тып аўтарскага сучасніка з паказальнымі духоўнымі недахопамі ў шматгеройных раманах В. Гігевіча «Доказ ад процілеглага», «Мелодыі забытых песень», дзе ўвага мастака слова скіравана на выбраных герояў, паказу якіх падначалена сюжэтнае развіццё. У рамане «Кентаўры» асэнсоўваецца сацыяльна-маральны тып сучаснага навукоўцы, які не ўсведамляе сваёй адказнасці за тэхнічныя вынаходніцтвы, небяспечныя для акалючага свету. Свядомае пазбаўлення герояў індывідуальных рыс выступае мастацкім прыёмам як выяўлення аўтарскіх адносін, так і фарміравання чытацкага стаўлення.

Увасабленне героя-сімвала дазваляе заглябіць сэнсавае напаўненне твора, філасофскі змест аўтарскай ідэі, скіраваць чытача да роздуму над узнятымі праблемамі. У вызначаны перыяд раман перажывае актыўныя тэматычныя і праблемныя пошукі, гэта мастацкае наватарства раскрываецца ў кантэксце індывідуальна-аўтарскай філасофскай сістэмы. Т. Бондар у шматгеройным рамане «Ахвяры» ў сімваліка-філасофскім рэчышчы асэнсоўвае жыццё грамадства падчас рэпрэсій. Няпростыя ўзаемаадносіны асобы і дзяржаўнай сістэмы на пазачасавым узроўні рэпрэзентуюцца ў раманнай трылогіі М. Кусянкова («Явар з калінаю», «Арляк і зязюля», «Хмель каля вольхі»). Увасабленне героя-ідэі спрыяе раскрыццю індывідуальна-аўтарскага бачання працэсу ўтварэння старажытнай беларускай дзяржаўнасці, паказу выбраных персанажаў у патрыятычным святле, узвышэнню ў маральна-этычных адносінах. Л. Дайнека стварае першы ў беларускай прозе гістарычны раманны цыкл («Меч князя Вячкі», «След ваўкалака», «Жалезныя жалуды»), дзе акцэнтуюцца ўвага на прадстаўніках княжацкіх дынастый,

кантрасна супастаўляюцца свае і чужынцы, асэнсоўваецца іх роля ў гістарычным мінулым. У шматгеройным рамане Л. Дайнекі «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» герой-ідэя раскрывае аўтарскую экалагічную прагностыку. Раманы В. Гігевіча «Доказ ад процілеглага», «Кентаўры», Л. Дайнекі «Чалавек з брыльянтавым сэрцам» паказальна ілюструюць, што жанр узбагачаецца новымі разнавіднасцямі (навукова-фантастычны раман), на ідэйна-мастацкім узроўні выкарыстоўваецца прыём правакацыі чытача.

У сучасным беларускім рамане класічная змястоўная форма выяўляе найперш сямейна-бытавую тэматыку, асэнсоўвае гістарычны лёс беларусаў у складаных грамадска-сацыяльных пераўтварэннях, войнах першай паловы ХХ стагоддзя, у наватарскім святле паглыблена рэпрэзентуе адмысловыя рысы нацыянальнага характару, арганічна спалучае традыцыйнае бытаапісальніцтва з выяўленчымі мажлівасцямі «Я»-апавядальнай стратэгіі. Раманная серыя У. Гніламёдава «Уліс з Прускі», «Расія», «Вяртанне», «Валошкі на мяжы», «Вайна», «Пасля вайны», трылогія раманаў В. Якавенкі «Пакутны век», раман В. Казько «Бунт незапатрабаванага праху» адрасна заяўляюць значныя хранатапічныя каардынаты, увасабляюць філасофскае асэнсаванне лёсу выбранага пакалення праз канкрэтную сямейную гісторыю. У раманнай серыі, трылогіі ўстаноўка на эпічнасць па-наватарску рэалізуецца шляхам паказу найперш скразных герояў у канкрэтных сацыяльных абставінах, на фоне грамадскага асяроддзя. Дынаміка актуальнай жанравай мадэлі раскрываецца ў арыгінальным спалучэнні гістарычнага, прыгодніцкага, фантазмагарычнага зместу ў раманнай серыі Л. Рублеўскай «Авантуры Пранціша Вырвіча, шкаляра і шпега», «Авантуры студыёзуса Вырвіча», «Авантуры драгуна Пранціша Вырвіча», «Авантуры Пранціша Вырвіча, здрадніка і канфедэрата», што ілюструе ўзнаўленне жанравага канону авантурнага рамана і рамана выхавання.

Вызначальнай эстэтычнай тэндэнцыяй у развіцці жанру выступае абнаўленне прыёмаў паэтыкі, на завяршальным этапе якой фарміруюцца асноўныя жанравыя разнавіднасці беларускага рамана ў літаратуры ХХІ стагоддзя. Канцэптуальнае мадэляванне аўтарскай сучаснасці рэпрэзентуецца ў рамане-фантазмагорыі Ю. Станкевіча «Ліст у галактыку "Млечны шлях"», які блізкі класічнай змястоўнай форме ярка выяўленым падзейным пачаткам. Па-мастацку прагназуецца мажлівы варыянт будучыні ў рамане-антыўтопіі Ю. Станкевіча «П'яўка», дзе з падзейнасці акцэнт пераносіцца на «калектыўнага» героя, які адцяняецца кантрастыўнымі вобразамі «звышлюдзей» і «мінус-людзей». Скіраваны на асэнсаванне канкрэтна абазначаных праблем філасофскі раман, які ў цэлым ілюструе шырокі тэматычны дыяпазон. У прыватнасці, можа як раскрываць экалагічную сітуацыю пасля Чарнобыльскай катастрофы (Л. Левановіч «Палыновы вецер»), так і паказваць цяжкасці сямейнага жыцця (У. Дамашэвіч «На мяжы цярпення»). Раманная сітуацыя ў творах гэтай жанравай разнавіднасці скіравана на выяўленне аўтарскай ідэі, кожнае сэнсавае адценне якой ілюструе выбраны персанаж. Паказальны шэраг мастацкіх прыкладаў рэпрэзентуе «дэтэктыўную» трансфармацыю жанру, дзе актуалізавана ўстаноўка на займальнасць. Прадстаўляюць жанравую мадэль дэтэктыўнага рамана творы Л. Рублеўскай «Золата забытых магіл», «Скокі смерці», В. Гапеева «Ноч цмока», В. Казакова «Чорны кот», дзе значная аўтарская ўвага надаецца мікраасяроддзю, функцыянальнай псіхалагічнай распрацоўцы партрэтных характарыстак.

Пісьменнікі чуйна рэагуюць на сацыялітаратурныя задачы, якім падпарадкаваны эксперыментальныя пошукі, найноўшая жанравая дынаміка. Раман губляе традыцыйную тэкставую цэласнасць і на фармальным узроўні



выкарыстоўвае жанравыя мажлівасці «малой» прозы. Раман у мініяцюрах А. Глобуса «Дом», раман-містыфікацыя у апавяданнях Я Сіпакова «Зубрэвіцкая сага» раскрываюць наватарскае асэнсаванне сямейнай тэмы праз спазнанне родавай спадчыны, каштоўнаснага зместу духоўнай традыцыі, праз паглыбленае даследаванне сямейнага выхавання у асобным станаўленні чалавека. Падзейны пачатак, раманны псіхалагізм арганічна спалучаны з лірычнай аўтарскай спавядальнасцю, павышаецца ідэйна-мастацкая роля асобнага эпизоду, дэталі. Раман у трох мемуарах С. Балахонава «Імя грушы», раман у мініяцюрах Н. Бабінай «Рыбін горад», бессюжэтны раман З. Вішнёва «Замак пабудаваны з крапівы» раскрываюць мастацкую ўстаноўку на актыўную сутворчасць аўтара з чытачом, майстры слова мэтакіравана выкарыстоўваюць прыёмы гульні і правакацыі. Шырокая мастацкая політэматычнасць актуалізуе іншасказальнае асэнсаванне рэчаіснасці, якое вызначаецца філасофскай глыбінёй і выяўляе змястоўную раманную канцэптуальнасць. У займальнай форме рэпрэзентуюць складаную маральна-этычную праблематыку, асэнсаванне гуманістычных каштоўнасцяў у трагічны гістарычны перыяд раманы Л. Рублеўскай «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію», «Пантофля Мнэмазіны», дзе аўтар акцэнтуюць небяспечнасць стэрэатыпага мыслення, звяртае ўвагу на чытача як масавага спажываўца інфармацыйнай прадукцыі з пэўнымі эстэтычнымі ўстаноўкамі.

Сінтэз рамана з іншымі жанрамі дазваляе спалучыць змястоўную раманную канцэптуальнасць з арыгінальнай стылёвай формай, якая шмат у чым абумоўлівае ўспрыманне мастацкага тэксту. Раман-споведзь А. Савіцкага «Пісьмо ў Рай» выступае філасофска-псіхалагічнай самарэфлексіяй жыццёвага шляху ў выбраных пісьменнікам падзеях. Раманы-эсэ А. Лойкі «Як агонь, як вада», «Францыск Скарына, або Сонца Маладзіковае», «Уладзімір Караткевіч, або Паэма Гарсія Лойкі», Андрэя Федарэнкі «Мяжа», раман-біяграфія А. Пашкевіча «Круг», раман-жыццё В. Коўтун «Пакліканья» ствараюць запамінальныя вобразы мастакоў слова, вядомых культурных і грамадскіх дзеячаў, якія пакінулі знакавы след у духоўнай спадчыне беларусаў. Мастацкая рэканструкцыя «белых плямаў» іх біяграфіі, стварэнне розных аўтарскіх версій бачання асобы ў кантэксце грамадскага часу, адметных варыянтаў прачытання іх творчага і жыццёвага лёсу ўзбагачаюць айчынную літаратуру і культуру. Раман-міф Л. Дайнекі «Назаві сына Канстанцінам» раскрывае індывідуальна-аўтарскае мадэляванне шляхам міфатворчасці агульнапрынятай версіі вядомых падзей з айчыннай і сусветнай гісторыі.

Эстэтычны статус рамана ў айчынным прыгожым пісьменстве прадвызначаецца як творчай спадчынай жанру на нацыянальнай глебе, індывідуальнымі дасягненнямі мастакоў слова, так і пазалітаратурнымі фактарамі. Дынаміка жанру ў асноўным адпавядае традыцыйна прынятай перыядызацыі гісторыка-літаратурнага працэсу, хоць і патрабуе некаторага ўдакладнення з улікам сваёй спецыфікі. Дамінантная перавага прыкладаў тыповай змястоўнай формы на любым з гісторыка-літаратурных этапаў выяўляе ўмоўныя мажлівасці жанру, перш за ўсё сведчыць, што адбываецца працэс назапашвання літаратурнага майстэрства. Актуальная жанравая мадэль знакава раскрывае нацыянальную адметнасць характару і асяроддзя, заяўляе не толькі апрабачую наватарскіх мастацкіх пошукаў, але і паказвае паўнаватарскую эвалюцыю жанру. Ступень прадстаўленасці ў нацыянальным прыгожым пісьменстве прыкладаў актуальнай жанравай мадэлі на кожным з этапаў

літаратурнага працэсу ўплывае на плённасць фарміравання грамадствам як культурна-сацыяльнага, так і духоўнага вопыту ў цэлым.

Такім чынам, беларускі раман 1945–1965-х гадоў рэалізуе свой эстэтычны патэнцыял найперш у тыповых прыкладах змястоўнай формы, якая адказвае на ідэалагічныя запатрабаванні часу. Аўтары з дапамогай сродкаў пераважна знешняга псіхалагізму паказваюць станоўчага героя, які рэкамендуецца чытачу як безумоўны грамадскі і маральна-этычны ўзор. Письменнікі аддаюць перавагу мастацкай рэцэпцыі вобразу-тыпу, які прытрымліваецца пэўных правілаў паводзін, выступае прадстаўніком значнай у сацыяльных адносінах групы. Актуальная жанравая мадэль заяўлена адзінкавымі мастацкімі прыкладамі, дзе апрабіруецца наватарская стратэгія, якая прадвызначае далейшыя магістральныя шляхі развіцця рамана, назіпазваецца вопыт псіхалагічнага майстэрства ўвасаблення індывідуальнага характару. Беларускі раман 1966–1985-х гадоў рэпрэзентуе парытэтныя судносіны тыповай змястоўнай формы і актуальнай жанравай мадэлі, мастацкая прадуктыўнасць апошняй пацвярджаецца тэндэнцыяй да фарміравання ўстойлівых узораў поліпраблемнай буйной прозы. Ва ўвасабленні героя, ацэнку ўчынкаў якога трэба самастойна сфарміраваць чытачу, спалучаюцца станоўчыя і адмоўныя якасці, акцэнт пераносіцца з сацыяльнага на маральна-этычны змест, значная ўвага надаецца паказу духоўнага свету чалавека. У сістэме персанажаў павышаецца ідэйна-мастацкая значнасць раскрыцця індывідуальнага характару, у тым ліку нацыянальна адметнага партрэта беларуса.

Шматлікія прыклады індывідуальна-аўтарскіх пошукаў у беларускім рамане 1986–2000-х гадоў выяўляюць актуальную жанравую мадэль «Я»-рамана. Письменніцкая ўвага да «Я»-апавядальнай стратэгіі ўносіць істотныя эстэтычныя карэктывы ў тыповую змястоўную форму шматгеройнага рамана, раманняй серыі. Увасабленне індывідуальнага характару, сацыяльна-маральнага тыпу, героя-сімвала, героя-ідэі прадвызначаецца маральна-этычнай, філасофскай персаніфікацыяй асобы аўтара. Яго духоўны вопыт, важкі не толькі ў пазітыўных, але і негатыўных праявах паводле традыцыйнай сістэмы каштоўнасцяў, выступае прадметам шматбаковага асэнсавання, да чаго чытач далучаецца ў тым ліку з дапамогай «метада ад супрацьлеглага». У сучасным беларускім рамане тыповая змястоўная форма творча развіваецца дзякуючы пісьменніцкай арыентацыі на класічны, традыцыйны ўзор, дзе паўнаватасна ўвасабляецца нацыянальна адметны характар беларуса. Актуальная мадэль раскрываецца праз узнаўленне жанравага канону авантурнага рамана і рамана выхавання, «дэтэктывнай» трансфармацыі жанру, праз выкарыстанне эстэтычных мажлівасцяў «малой» прозы, праз аўтарскае запазычанне арыгінальнай стылёвай формы. Свабода аўтарскага волевыяўлення дазваляе ўжываць прыёмы правакацыі і гульні з чытачом, звяртацца да рэпрэзентацыі ў нацыянальным кантэксце сусветна вядомых вобразаў, індывідуалізаваць характар беларускага дэтэктывнага героя, па-наватарску раскрываць чалавечую асобу ў рамане з навілістычнай арганізацыяй, падборам эстэтычна ёмістых дэталей ствараць запамінальны партрэт вядомага культурнага або гістарычнага дзеяча.

## СПІС ВЫКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

1. Автухович, Т. Е. Риторика и русский роман XVIII в. : взаимодействие в начальный период формирования жанра : учеб. пособие / Т. Е. Автухович ; Гродн. гос. ун-т. – Гродно, 1995. – 185 с.
2. Адамович, А. Война и деревня в современной литературе / А. Адамович. – Минск : Наука и техника, 1982. – 199 с.
3. Адамович, А. Логика ядерной эры и литература / А. Адамович // Выбери – жизнь : лит. критика, публицистика. – Минск, 1986. – С. 384–392.
4. Адамович, А. Партизаны : роман-диалогия / А. Адамович. – М.: ДОСААФ, 1987. – 590 с.
5. Адамовіч, А. Маштабнасць прозы. Урокі творчасці Кузьмы Чорнага / А. Адамовіч ; рэд. Н. С. Пёркін. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 200 с.
6. Адамовіч, А. М. Беларускі раман. Станаўленне жанра / А. М. Адамовіч. – Мінск : Выд-ва АН БССР, 1961. – 293 с.
7. Адамчык, В. Выбраныя творы: у 2 т. / В. Адамчык ; аўт. прадм. М. Тычына. – Мінск : Маст. літ., 1983. – Т. 1: Чужая бацькаўшчына : раман, апавяданні. – Мінск, 1983. – 397 с.
8. Адамчык, В. Голас крыві брата твайго : раман, апавяданне / В. Адамчык. – Мінск : Маст. літ., 1991. – 287 с.
9. Адамчык, В. І скажа той, хто народзіцца : раман / В. Адамчык. – Мінск : Маст. літ., 1987. – 319 с.
10. Алейнік, Л. Летапісец сваёй эпохі : штрыхі да творчага партрэта Уладзіміра Карпава / Л. Алейнік // Полымя. – 2007. – № 2. – С. 168–175.
11. Алейнік, Л. В. Набыткі і рахункі (раман «Рэвізія») / Л. В. Алейнік // Пясочны гадзіннік : літ.-крыт. арт., нарысы, рэцэнзіі, нататкі / Л. В. Алейнік. – Мінск, 2010. – С. 138–149.
12. Алейнік, Л. В. Сучасная беларуская проза для дзяцей і юнацтва як сродак інкультурацыі (на прыкладзе рамана Людмілы Рублеўскай «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію») / Л. В. Алейнік // Веснік БДУ. – 2014. – Сер. 4. – № 1. – С. 16–20.
13. Аляшкевіч, М. Улюбёная гульня / М. Аляшкевіч // Дзеяслоў. – 2011. – № 1. – С. 254–282.
14. Амирян, Т. Н. От классического детектива к постмодернистскому детективу: аспекты жанровой трансформации / Т. Н. Амирян // Метамарфозы жанра в современной литературе : сб. науч. тр. / ИНИОН РАН ; отв. ред. Е. В. Соколова [и др.]. – М., 2015. – С. 138–153.
15. Андраюк, С. Чалавек на зямлі. Нарыс творчасці Івана Пташнікава / С. Андраюк // А жыццё – вышэй за ўсё : выбранае : літ.-крыт. арт. ; нарыс творчасці / С. Андраюк ; прадм. А. Рагулі. – Мінск, 1992. – С. 267–490.
16. Андраюк, С. А. Васіль Гігевіч / С. А. Андраюк // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, АДДЗ-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даслед. беларус. культуры мовы і літ. ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск: Беларус. навука, 2015. – Т. 4, кн. 3. – С. 806–835.
17. Андраюк, С. А. Іван Пташнікаў / С. А. Андраюк // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск, 2002. – Т. 4, кн. 1. 1966–1985. – С. 490–520.

18. Андраюк, С. А. Проза / С. А. Андраюк // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – Т. 4, кн. 1. 1966–1985. – С. 8–31.
19. Андреев, Л. Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) / Л. Г. Андреев // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / под ред. Л. Г. Андреева. – М., 2001. – С. 292–334.
20. Арлоў, У. Таямніцы Полацкай гісторыі / У. Арлоў. – Мінск : Беларусь, 1994. – 463 с.
21. Асіпенка, А. Вогненны азімут / А. Асіпенка. – Мінск : Беларусь, 1966. – 408 с.
22. Асіпенка, А. Збор твораў : у 3 т. / А. Асіпенка. – Мінск : Маст. літ., 1990. – Т. 3: Святыя грэшнікі : раман. Рэха даўніх падзей : аповесць. – 479 с.
23. Асіпенка, А. Лабірынты страху : раман / А. Асіпенка. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 447 с.
24. Асіпенка, А. Непрыкаянны маладзік : раман / А. Асіпенка. – Мінск : Маст. літ., 1982. – 567 с.
25. Аўрамчык, М. У падзямеллі : раман / М. Аўрамчык. – Мінск : Маст. літ., 1986. – 293 с.
26. Бабіна, Н. Рыбін горад : раман / Н. Бабіна. – Вільня : Ін-т беларусістыкі, 2007. – 309 с.
27. Балахонаў, С. Імя грушы : раман, апавяданні / С. Балахонаў. – Мінск : Выдавец І. П. Логвінаў, 2005. – 224 с.
28. Бароўка, В. Ю. Мастацкае народазнаўства ў беларускай літаратуры XX стагоддзя (на матэрыяле прозы) : манаграфія / В. Ю. Бароўка. – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2009. – 211 с.
29. Барысенка, В. У. Гістарычны жанр на сучасным этапе. Традыцыі і наватарства / В. У. Барысенка // Сучасная беларуская літаратура і працэсы славянскага культурна-цывілізацыйнага ўзаемадзеяння : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф. (да 80-годдзя НАН Беларусі), Мінск, 28 мая 2008 г. / Ін-т мовы і літ. імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі. – Мінск, 2008. – С. 83–87.
30. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.
31. Бахтин, М. М. Собрание сочинений : в 6 т. / М. М. Бахтин. – М.: Языки славянских культур, 2003–2012. – Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). – 2012. – 880 с.
32. Бахтин, М.М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 447–483.
33. Беладі, М. Возможности и перспективы романа. Есть ли у романа будущее... / М. Беладі // Судьбы романа : сб. ст.; пер. с англ., фр., итал., исп., нем., болг., рум. и словац. яз. – М., 1975. – С. 99–105.
34. Беларуская савецкая проза. Раман і аповесць / рэд. В. В. Барысенка, П. К. Дзюбайла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1971. – 432 с.
35. Белинский, В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 г. Взгляд на русскую литературу 1847 г. / В. Г. Белинский. – М. : Гос. изд. худож. лит-ры, 1960. – 175 с.
36. Бельская, Т. Вернасць часу і праўдзе жыцця / Т. Бельская // Шамякін, І. Збор твораў : у 23 т. Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа

і Я. Купалы. – Мінск, 2012. – Т. 10: У добры час : раман / падрыхт. тэкстаў і камент. В. Назарава ; паслясл. Т. Бельскай. – С. 374–395.

37. Бельскі, А. Выпрабаване на чалавечнась / А. Бельскі // Шамякін, І. Збор твораў : у 23 т. – Мінск, 2013. – Т. 12: Сэрца на далоні : раман. – С. 433–443.

38. Березко, А. Ф. Исповедальная проза в европейской традиции : генезис, эволюция, современное состояние / А. Ф. Березко : науч. ред. И. Ф. Штейнер ; М-во образования Респ. Беларусь, Гомел. гос. ун-т им. Ф. Скорины. – Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2012. – 124 с.

39. Бондар, Т. Ахвяры : раман / Т. Бондар. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 480 с.

40. Бритиков, А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман / А. Ф. Бритиков ; АН СССР, Ин-т русской литературы. – Ленинград : Наука, 1970. – 448 с.

41. Брыль, Я. Птушкі і гнёзды : кніга адной маладосці : раман / Я. Брыль. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 352 с.

42. Бугаёў, Д. Связи внешние и глубинные / Д. Бугаёў // Нёман. – 1988. – № 4. – С. 155–157.

43. Бугаёў, Дз. Я. Вернасць прызначанню : творчая індывідуальнасць Івана Мележа / Дз. Я. Бугаёў. – Мінск : Маст. літ., 1977. – 240 с.

44. Бугаёў, Дз. Беларускі дэтэктыў Людмілы Рублеўскай / Дз. Бугаёў // Польша. – 2006. – № 7. – С. 207–212.

45. Бугаёў, Дз. Праўда і мужнасць таленту : выбранае : кніга пра Васіля Быкава. Артыкулы. Дыялог / Дз. Бугаёў; прадм. І. Чыгрынава. – Мінск : Маст. літ., 1995. – 414 с.

46. Бугаёў, Дз. Я. Некалькі згадак пра Івана Мележа / Дз. Я. Бугаёў // Служэнне Беларусі : прабл. арт., літ. партрэты, эсэ, успаміны / Дз. Я. Бугаёў. – Мінск : Маст. літ., 2003. – С. 169–180.

47. Бугаёў, Дз. Я. Рамантычны рыцар чалавечнасці / Дз. Я. Бугаёў // Служэнне Беларусі : прабл. арт., літ. партрэты, эсэ, успаміны. – Мінск, 2003. – С. 242–277.

48. Бугаёў, Дз. Я. Сэрца ў яго сапраўды было шчодрое (Міхась Лынькоў : пісьменнік і час) / Дз. Я. Бугаёў // Служэнне Беларусі : прабл. арт., літ. партрэты эсэ, успаміны / Дз. Я. Бугаёў. – Мінск : Маст. літ., 2003. – С. 124–168.

49. Бурдзялёва, І. А. Традыцыі беларускай літаратуры XIX стагоддзя ў дэтэктыўнай прозе У. Караткевіча / І. А. Бурдзялёва // Сучасная беларуская літаратура і працэсы славянскага культурна-цывілізацыйнага ўзаемадзеяння : матэрыялы Міжнар. навук.-практ. канф. (да 80-годдзя НАН Беларусі), Мінск, 28 мая 2008 года / Ін-т мовы і літ-ры імя Янкі Купалы і Якуба Коласа НАН Беларусі. – Мінск, 2008. – С. 127–132.

50. Быкаў, В. Поўны збор твораў : у 14 т. / В. Быкаў. – Мінск : Саюз беларускіх пісьменнікаў ; М.: Время, 2005. – Т. 2: Аповесці. – 624 с.

51. Быкаў, В. Поўны збор твораў : у 14 т. / В. Быкаў. – Мінск : Саюз беларускіх пісьменнікаў ; М.: Время, 2006. – Т. 6: Аповесці. – 560 с.

52. Варфоломеев, И. П. Советская историческая романистика : проблемы типологии и поэтики / И. П. Варфоломеев. – Ташкент : Укитувчи, 1984. – 110 с.

53. Васючэнка, П. В. Віктар Казько / П. В. Васючэнка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, АДДЗ-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – Т. 4, кн. 1. 1966–1985. – С. 729–749.

54. Васючэнка, П. В. Іван Навуменка / П. В. Васючэнка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, В. П. Жураўлёў. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – Т. 3. – С. 689–713.
55. Верабей, А. Л. Мастацкае адлюстраванне гісторыі ў рамане У. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім» / А. Л. Верабей // Беларус. мова і літ. – 2003. – № 1. – С. 72–85.
56. Верабей, А. Л. Уладзімір Караткевіч : жыццё і творчасць / А. Л. Верабей. – Мінск : Беларус. навука, 2005. – 271 с.
57. Вердеревская, Н. А. Русский роман 40–60-х годов XIX века. Типология жанровых форм / Н. А. Вердеревская ; науч. ред. Т. Н. Галиуллин. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1980. – 136 с.
58. Веселовский, А. Н. История или теория романа? / А. Н. Веселовский // Избранные статьи / под общ. ред. М. П. Алексеева, В. А. Десницкого, В. М. Жирмунского и А. А. Смирнова ; вступ. ст. В. М. Жирмунского ; коммент. М. П. Алексеева. – Л., 1939. – С. 3–22.
59. Вішнёў, З. Замак пабудаваны з крапівы : раман / З. Вішнёў. – Менск : Галіяфы, 2010. – 295 с.
60. Воробьева, А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / А. Н. Воробьева ; Саратов. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2009. – 48 с.
61. Гальго, Н. В. Тэксталагія рамана «Атланты і карыятады» / Н. В. Гальго // Тэксталагія твораў І. Шамякіна : па выніках выдання Збору твораў у 23 тамах / А. А. Васілевіч [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына. – Мінск, 2016. – С. 245–260.
62. Гапееў, В. Ноч цмока : раман / В. Гапееў. – Мінск : Галіяфы, 2016. – 356 с.
63. Гарадніцкі, Я. А. Мастацкі свет беларускай літаратуры XX стагоддзя / Я. А. Гарадніцкі. – Мінск : Беларус. навука, 2005. – 205 с.
64. Гарэлік, Л. М. Мікола Аўрамчык / Л. М. Гарэлік // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск, 2002. – Т. 4, кн. 1. 1966–1985. – С. 187–210.
65. Гачев, Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г. Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 302 с.
66. Гегель, Г. В. Ф. Сочинения : в 14 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М.: Ленинград : 1934–1958. – Т. 14, кн. 3. : Лекции по эстетике/ пер. П. С. Попова ; Ин-т философии АН СССР. – 1958. – 440 с.
67. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1979. – 222 с.
68. Гігевіч, В. Доказ ад процілеглага : раман / В. Гігевіч. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 199 с.
69. Гігевіч, В. Кентаўры : раман, апавесці, апавяданне / В. Гігевіч. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 333 с.
70. Гігевіч, В. Мелодыі забытых песень : апавесці, раман, апавяданне / В. Гігевіч. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 335 с.
71. Гісторыя беларускай савецкай літаратуры : у 2 т. / АН БССР, Ін-т літ-ры імя Я. Купалы ; пад рэд. В. В. Барысенкі, В. У. Івашына. – Мінск : Навука і тэхніка, 1966. – Т. 2. 1941–1966. – 606 с.
72. Глобус, А. Convolutus : лірыка і проза / А. Глобус. – Мінск : Сучасны літаратар, 2008. – 832 с.

73. Гніламёдаў, У. В. Вайна : раман / У. В. Гніламёдаў. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 628 с.
74. Гніламёдаў, У. В. Іван Мележ : нарыс жыцця і творчасці / У. В. Гніламёдаў. – Мінск : Нар. асвета, 1984. – 128 с.
75. Гніламёдаў, У. В. Пасля вайны : раман / У. В. Гніламёдаў // Полымя. – 2015. – № 5. – С. 3–53.
76. Гніламёдаў, У. В. Расія / У. В. Гніламёдаў. – Мінск : Выд-ва “Беларускі Дом друку”, 2007. – 672 с.
77. Гніламёдаў, У. В. Уліс з Прускі : раман / У. В. Гніламёдаў. – Мінск : Маст. літ., 2006. – 382 с.
78. Гончарова-Грабовская, С. Я. Жанровая стратегія сучаснай рускоязычнай драматургіі / С. Я. Гончарова-Грабовская // Весн. Беларус. дзярж. ун-та. Сер. 4, Філалогія. Журналістыка. Педагагіка. – 2011. – № 2. – С. 21–27.
79. Горскі, І. К. Гісторычны раман Сенкевіча / І. К. Горскі. – М. : Навука, 1966. – 307 с.
80. Грамадчанка, Т. След мудрай чалавечнасці : вялікая эпічная форма ў творчасці Івана Пташнікава / Т. Грамадчанка // Роднае слова. – 2002. – № 10. – С. 4–9.
81. Грамадчанка, Т. К. Мікола Кусянкоў / Т. К. Грамадчанка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, АДД-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – Мінск, Беларуская навука, 2003. – Т. 4, кн. 2. – С. 388–403.
82. Грамадчанка, Т. К. Сучасны беларускі раман : дынаміка жанру : манаграфія / Т. К. Грамадчанка. – Мінск : БДПУ, 2006. – 234 с.
83. Грудцова, О. О романтизме и реализме / О. Грудцова // Октябрь. – 1947 – № 8. – С. 180–185.
84. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
85. Гурскі, І. У агні : раман / І. Гурскі. – Мінск : Дзярж. выд. БССР, 1952. – 513 с.
86. Гурэвіч, Э. С. Раман і апавесць перыяду Вялікай Айчыннай вайны і пасляваеннага часу / Э. С. Гурэвіч // Беларуская савецкая проза. Раман і апавесць : рэд. В. В. Барысенка, П. К. Дзюбайла – Мінск, 1971. – С. 201–277.
87. Дайнека, Л. Жалезныя жалуды : раман / Л. Дайнека. – Мінск : Юнацтва, 1993. – 301 с.
88. Дайнека, Л. Назаві сына Канстанцінам : раман / Л. Дайнека. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2010. – 448 с.
89. Дайнека, Л. Чалавек з брыльянтавым сэрцам / Л. Дайнека. – Мінск : Юнацтва, 1994. – 239 с.
90. Далідовіч, Г. “Закон Дамашэвіча”. Згадкі пра старэйшага сябра / Г. Далідовіч // Дзеяслоў. – 2016. – № 1. – С. 241–251.
91. Далідовіч, Г. Заходнікі : раман / Г. Далідовіч. – Мінск : Юнацтва, 1994. – 237 с.
92. Дамашэвіч, У. Камень з гары : раман / У. Дамашэвіч. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 334 с.
93. Дамашэвіч, У. Не праспі сваю долю : раман / У. Дамашэвіч // Полымя. – 1993. – № 7. – С. 29–70.
94. Дамашэвіч, У. Не праспі сваю долю : раман / У. Дамашэвіч // Полымя. – 1993. – № 8. – С. 10–86.

95. Дамашэвіч, Ул. На мяжы цярпення / Ул. Дамашэвіч // Полымя. – 2007. – № 4. – С. 3–74.
96. Дамашэвіч, Ул. На мяжы цярпення / Ул. Дамашэвіч // Полымя. – 2007. – № 7. – С. 48–78.
97. Дземидок, Б. О комическом / Б. Дземидок ; пер. с пол. – М. : Прогресс, 1974. – 223 с.
98. Дзёмін, І. М. Валодзя-разведчык / І. М. Дзёмін // Успаміны пра Уладзіміра Карпава / склад. і заўв. Л. У. Карпавай. – Мінск, 1991. – С. 67–77.
99. Дзюбайла, П. К. Беларускі раман : гады 70-я / П. К. Дзюбайла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1982. – 176 с.
100. Дзюбайла, П. К. Беларускі раман аб Вялікай Айчыннай вайне / П. К. Дзюбайла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1964. – 159 с.
101. Дзюбайла, П. К. Проза / П. К. Дзюбайла // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, В. П. Жураўлёў. – Мінск, 2001. – Т. 3. – С. 143–157.
102. Дзюбайла, П. К. Раман і апавесць на сучасным этапе / П. К. Дзюбайла // Беларуская савецкая проза. Раман і апавесць / рэд. В. В. Барысенка, П. К. Дзюбайла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1971. – С. 278–430.
103. Дзюбайла, П. К. Рупары ідэй ці мастацкія вобразы? / П. К. Дзюбайла // У вялікай дарозе : літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск, 1981. – С. 31–37.
104. Дзюбайла, П. К. Шматграннасць літаратуры і аднабаковасць крытыкі / П. К. Дзюбайла // У вялікай дарозе : літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск, 1981. – С. 78–87.
105. Дибелиус, В. Морфология романа / В. Дибелиус // Проблемы литературной формы / общ. ред. и предисл. В. М. Жирмунского. – М., 2007. – С. 105–134.
106. Днепров, В. Д. Идеи времени и формы времени / В. Д. Днепров. – Л.: Сов. писатель, 1980. – 598 с.
107. Днепров, В. Д. Черты романа XX века / В. Д. Днепров. – М.-Л.: Сов. писатель, 1965. – 548 с.
108. Добренко, Е. А. Не по словам, но по делам его / Е. А. Добренко // С разных точек зрения : избавление от миражей : соцреализм сегодня / сост. Е. А. Добренко. – М., 1990. – С. 309–334.
109. Драч, И. Г. Поэтика романа-монтажа (на материале американской, немецкой и русской литератур) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / И. Г. Драч ; Рос. гос. гум. ун-т. – М., 2013. – 22 с.
110. Друк, Г. М. Фальклорна-міфалагічныя матывы ў творчасці Віктара Казько : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / Г. М. Друк ; Беларус. дзярж. ун-т. – Мінск, 2003. – 20 с.
111. Дудзінская, Дз. І. Філасофія народнага побыту і прыроды ў творчасці В. Карамазова: аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / Дз. І. Дудзінская ; Ін-т літ.-ры імя Янкі Купалы НАН Беларусі. – Мінск, 2000. – 19 с.
112. Жураўлёў, В. П. Якуб Колас і паэтыка беларускага рамана / В. П. Жураўлёў ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў. – Мінск : Беларус. навука, 2004. – 208 с.
113. Зарев, П. Творческая эволюция романа / П. Зарев // Судьбы романа : сб. ст.; пер. с англ., фр., итал., исп., нем., болг., рум. и словац. яз. – М., 1975. – С. 86–89.
114. Затонский, Д. В. Искусство романа и XX век / Д. В. Затонский ; ред. С. Лейбович. – М. : Худож. лит., 1973. – 535 с.



115. Зацепин, К. А. Эссе как коммуникативная форма : проблемы чтения : на материале современной эссеистики : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / К. А. Зацепин ; Самар. гос. ун-т. – Самара, 2006. – 22 с.
116. Зусева-Озкан, В. Б. Поэтика метаромана : «Дар» В. Набокова и «Фальшивомонетчики» А. Жида в контексте литературной традиции / В. Б. Зусева-Озкан. – М. : РГГУ, 2012. – 232 с.
117. Іпатава, В. Альгердава дзіда : раманы / В. Іпатава. – Мінск : Беллітфонд, 2002. – 608 с.
118. Ішчанка, Г. М. Каласы адродзяцца ў зерні : манаграфія / Г. М. Ішчанка. – Брэст : Брэсц. дзярж. ун-т, 2002. – 109 с.
119. Каваленка, В. Абавязак перад часам / В. Каваленка // На высокай хвалі : літаратурна-крытычныя артыкулы / пад рэд. Д. Я. Бугаёва [і інш.]. – Мінск, 1968. – С. 87–117.
120. Каваленка, В. Партызаны – людзі звычайныя / В. Каваленка // Веліч праўды : выбранае. – Мінск, 1989. – С. 31–49.
121. Каваленка, В. А. Вячаслаў Адамчык / В. А. Каваленка // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, АДДЗ-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – Т. 4, кн. 1. 1966–1985. – С. 521–548.
122. Каваленка, В. А. Іван Шамякін : нарыс жыцця і творчасці / В. А. Каваленка. – Мінск : Нар. асвета, 1980. – 207 с.
123. Каваленка, В. А. Міхась Лынькоў / В. А. Каваленка // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, В. А. Каваленка. – Мінск, 2002. – Т. 2. – С. 370–412.
124. Каваленка, В. А. Покліч жыцця : літаратурная крытыка / В. А. Каваленка. – Мінск : Маст. літ., 1987. – 230 с.
125. Казакоў, В. «Чорны кот» / В. Казакоў // Дзеяслоў. – 2016. – № 5. – С. 13–80.
126. Казакоў, В. «Чорны кот» / В. Казакоў // Дзеяслоў. – 2016. – № 6. – С. 59–136.
127. Казека, Я. Кузьма Чорны : старонкі творчасці / Я. Казека. – Мінск : Маст. літ., 1980. – 135 с.
128. Казько, В. Выбраныя творы : у 2 т. / В. Казько. – Мінск : Маст. літ., 1990. – Т. 1. Неруш : раман, апавяданні. – 479 с.
129. Казько, В. Выбраныя творы : у 2 т. / В. Казько. – Мінск : Маст. літ., 1990. – Т. 2. Хроніка дзедмаўскага саду : раман. Цвіце на Палессі груша : апавесць. – 480 с.
130. Казько, В. А. Бунт незапатрабаванага праху : раман / В. А. Казько. – Мінск : Маст. літ., 2013. – 287 с.
131. Кайда, Л. Г. Эссе : стилистический портрет / Л. Г. Кайда. – М. : Флинта, 2008. – 184 с.
132. Калеснік, У. А. Янка Брыль : нарыс жыцця і творчасці / У. А. Калеснік. – Мінск : Нар. асвета, 1990. – 256 с.
133. Канэ, Ю. М. Як паветра і хлеб : жыццёвы і творчы шлях Янкі Брыля / Ю. М. Канэ. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 320 с.
134. Карамазаў, В. Бежанцы : раман / В. Карамазаў. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 287 с.
135. Карамазаў, В. Дзяльба кабанчыка : выбранае / В. Карамазаў ; прад. М. Стральцова. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 560 с.

136. Караткевіч, У. Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1987–1991. – Т. 3: Раман. Аповесці. – 1988. – 543 с.
137. Караткевіч, У. Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1987–1991. – Т. 6 : Хрыстос прыязмліўся ў Гародні : раман. – 1990. – 494 с.
138. Караткевіч, У. Збор твораў : у 8 т. / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 1987–1991. – Т. 7 : Дзікае паляванне караля Стаха : аповесць ; Чорны замак Альшанскі : раман. – 1990. – 574 с.
139. Караткоў, М. «Кожны чалавек – загадка, і разгадаць яе адразу нялёгка» / М. Караткоў // Збор твораў : у 23 т. / І. Шамякін; падрыхт. тэкстаў і камент. Н. Гальго ; паслясл. М. Караткова ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ. – Мінск, 2013. – Т. 15: Атланты і карыятыды : раман / І. Шамякін. – С. 424–461.
140. Карачун, В. У. Асаблівасці тэксталогіі рамана «Снежныя зімы»: роля архіўных матэрыялаў / В. У. Карачун // Тэксталогія твораў І. Шамякіна : па выніках выдання Збору твораў у 23 тамах / А. А. Васілевіч [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына. – Мінск, 2016. – С. 212–244.
141. Карпава, Л. Прызнанне ў любові / Л. Карпава // Польшча. – 2012. – № 2. – С. 125–132.
142. Карпаў, У. Вясеннія ліўні / У. Карпаў. – Мінск : Маст. літ., 1975. – 456 с.
143. Карпаў, У. Нямігі крывавыя берагі : раман / У. Карпаў. – Мінск : Беларусь, 1972. – 480 с.
144. Карпаў, У. Позірк назад. Думкі аб прозе і крытыцы / У. Карпаў // Польшча. – 1966. – № 3. – С. 146–161.
145. Кенька, М. П. Павел Місько / М. П. Кенька // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, АДДЗ-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даслед. беларус. культуры мовы і літ. ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск, Беларус. навука, 2015. – Т. 4, кн. 3. – С. 322–343.
146. Кісліцына, Г. М. Чалавек постмадэрну ў сучаснай беларускай літаратуры / Г. М. Кісліцына. – Мінск : Права і эканоміка, 2010. – 168 с.
147. Кісялёва, Л. Г. Роля Чытача ў літаратурным працэсе / Л. Г. Кісялёва // Чалавечае вымярэнне ў сучаснай беларускай літаратуры / М. А. Тычына [і інш.]; навук. рэд. М. А. Тычына ; НАН Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск, 2010. – С. 283–352.
148. Клімуць, Я. Антанюк, яго аднадумцы і праціўнікі ў віхурах часу / Я. Клімуць // Шамякін, І. Збор твораў : у 23 т.; падрыхт. тэкстаў і камент. В. Карачун ; паслясл. Я. Клімуця ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ. – Мінск, 2013. – Т. 14: Снежныя зімы : раман / І. Шамякін. – С. 360–385.
149. Кожинов, В. В. Происхождение романа / В. В. Кожинов. – М. : Сов. писатель, 1963. – 440 с.
150. Козьмина, Е. Ю. Поэтика романа-антиутопии (на материале литературы XX века) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Е. Ю. Козьмина ; Рос. гос. гум. ун-т. – М., 2005. – 19 с.
151. Комаровская, Т. Е. Проблемы поэтики исторического романа США XX века / Т. Е. Комаровская. – Минск : Белорус. гос. пед. ун-т, 2005. – 124 с.
152. Корань, Л. Д. Цукровы пеўнік : літ.-крыт. арт. / Л. Д. Корань. – Мінск : Маст. літ., 1996. – 286 с.
153. Коўтун, В. Пакліканыя : раман-жыццё / В. Коўтун. – Мінск : Маст. літ., 2007. – 247 с.

154. Кузнецов, М. М. Советский роман. Пути и поиски / М. М. Кузнецов. – М. : Знание, 1980. – 160 с.
155. Кузьмин, А. И. Повесть как жанр литературы / А. И. Кузьмин. – М. : Знание, 1984. – 112 с.
156. Кулакоўскі, А. Расстаёмся ненадоўга : раман / А. Кулакоўскі. – Мінск : Дзярж. выд. БССР, 1955. – 393 с.
157. Куляшоў, Ф. Шлях да майстэрства : да 60-годдзя з дня нараджэння Аркадзя Чарнышэвіча / Ф. Куляшоў // Полымя. – 1972. – № 8. – С. 234–243.
158. Куляшоў, Ф. І. Літаратурныя партрэты : літаратурна-крытычныя нарысы / Ф. І. Куляшоў. – Мінск : Маст. літ., 1983. – 254 с.
159. Куляшоў, Ф. І. Пясняр бацькоўскай зямлі / Ф. І. Куляшоў // У дарозе : літ.-крыт. арт. – Мінск, 1988. – С. 9–34.
160. Кундера, М. Творцы и пауки (из книги «Преданные заветы». Перевод с французского Ю. Стефанова) [Электронный ресурс] / М. Кундера. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/1997/10/tvorczy-i-pauki.html>. – Дата доступа: 07.06.2020.
161. Курницкая, В. А. Жанр романа-комментария в русской литературе рубежа XX–XXI веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / В. А. Курницкая ; Нац. ун-т Узбекистана имени Мирзо Улугбека. – Ташкент, 2012. – 23 с.
162. Кусянкоў, М. Арляк і зязюля : раман / М. Кусянкоў. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 238 с.
163. Кусянкоў, М. Хмель каля вольхі : раман / М. Кусянкоў. – Мінск : Маст. літ., 2010. – 240 с.
164. Кусянкоў, М. Явар з калінаю : раман, апавяданні / М. Кусянкоў. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 303 с.
165. Левановіч, Л. Палыновы вецер : раман / Л. Левановіч. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2009. – 224 с.
166. Лейтес, Н. С. Роман как художественная система / Н. С. Лейтес. – Пермь : Перм. гос. ун-т, 1985. – 80 с.
167. Лобач, У. А. Беларускі космас Уладзіміра Караткевіча / У. А. Лобач // Уладзімір Караткевіч і сучаснасць : зб. арт. / Полац. дзярж. ун-т, кафедра сусветнай літаратуры і культуралогіі ; рэдкал.: А. Л. Верабей (адк. рэд.) [і інш.]. – Наваполацк, 2001. – С. 52–65.
168. Лойка, А. Выбраныя творы : у 2 т. / А. Лойка. – Мінск : Маст. літ., 1992. – Т. 1 : Як агонь, як вада... : раман-эсэ пра Янку Купалу. – 1992. – 461 с.
169. Лойка, А. Выбраныя творы : у 2 т. / А. Лойка. – Мінск : Маст. літ., 1992. – Т. 2 : Францыск Скарына, або Сонца Маладзіковае : раман-эсэ ; штрыхі да партрэтаў. – 1992. – 445 с.
170. Лойка, А. Мастацкі ўзор і веліч праўды. Роздум над трылогіяй Васіля Якавенкі «Пакутны век» / А. Лойка // Якавенка, В. Ц. Пакутны век : трылогія / В. Ц. Якавенка. – Мінск, 2009. – С. 5–10.
171. Лойка, А. Уладзімір Караткевіч, або Паэма Гарсія Лойкі : раман-эсэ / А. Лойка // Полымя. – 2009. – № 1. – С. 3–43.
172. Локун, В. Белорусская проза XXI века и постмодернизм / В. Локун // Нёман. – 2009. – № 3. – С. 138–149.
173. Локун, В. Праз церні да дасканаласці. Беларускі раман на пачатку XXI стагоддзя / В. Локун // Беларуская думка. – 2004. – № 5. – С. 165–171.
174. Локун, В. Творчы вопыт Алеся Асіпенкі / В. Локун // Полымя. – 1996. – № 7. – С. 270–293.

175. Локун, В. І. Алесь Асіпенка / В. І. Локун // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, АДДЗ-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск, 2002. – Т. 4, кн. 1. 1966–1985. – С. 166–186.
176. Локун, В. І. Вайна і мір Уладзіміра Гніламедава / В. І. Локун // Польшча. – 2014. – № 9. – С. 142–148.
177. Локун, В. І. Іван Шамякін / В. І. Локун // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, В. П. Жураўлёў. – Мінск, 2001. – Т. 3. – С. 597–639.
178. Локун, В. І. Маральна-філасофскія пошукі беларускай ваеннай і гістарычнай прозы, 1950–1960-я гады / В. І. Локун ; рэд. В. А. Каваленка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 107 с.
179. Локун, В. І. У пошуку маральнага ідэалу. Проза Уладзіміра Караткевіча / В. І. Локун // Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце : навук. зб. / рэдкал.: А. Мальдзіс (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2000. – С. 133–152.
180. Локун, В. І. Уладзімір Дамашэвіч / В. І. Локун // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, АДДЗ-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – Т. 4, кн. 1. 1966–1985. – С. 343–360.
181. Лысова, Н. Б. Гістарычная проза Людмілы Рублеўскай : да характарыстыкі жанру / Н. Б. Лысова // Весн. Полац. дзярж. ун-та. Сер. А, Гуманітарныя навукі. – 2013. – № 10. – С. 12–17.
182. Маевская, Е. В. Эссе как жанр и метод : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.10 / Е. В. Маевская ; Беларус. гос. ун-т. – Мінск, 1994. – 21 с.
183. Макаровская, Г. В. Типы исторического повествования / Г. В. Макаровская ; под ред. проф. Е. И. Покусаева. – Саратов : Изд. Саратов. ун-та, 1972. – 236 с.
184. Макарэвіч, А. М. Праблемы жанравых мадыфікацый у беларускай прозе XIX – пачатку XX ст. : манаграфія / А. М. Макарэвіч. – Магілёў : Магілёўс. дзярж. ун-т, 1999. – 332 с.
185. Мальдзіс, А. І. Жыццё і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча : партрэт пісьменніка і чалавека : літаратуразнаўчае эсэ / А. І. Мальдзіс. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2010. – 208 с.
186. Маркова, Т. Н. Пути жанровых трансформаций в русской прозе рубежа XX–XXI веков / Т. Н. Маркова // Метамарфозы жанра в современной литературе : сб. науч. тр. / ИНИОН РАН ; отв. ред. Е. В. Соколова [и др.]. – М., 2015. – С. 7–26.
187. Марук, А. Алесь Асіпенка / А. Марук // Польшча. – 2006. – № 10. – С. 164–166.
188. Марціновіч, А. Груша на Голым Полі : раман / А. Марціновіч. – Мінск : Маст. літ., 1986. – 414 с.
189. Марціновіч, А. Не шукай слядоў сваіх : раман / А. Марціновіч. – Мінск : Маст. літ., 1979. – 376 с.
190. Марціновіч, А. Плывец па рацэ гісторыі / А. Марціновіч // Дайнека, Л. Назаві сына Канстанцінам : раман / Л. Дайнека. – Мінск, 2010. – С. 5–20.
191. Марціновіч, А. Праз лабірынты страху і хлусні. Раман «Лабірынты страху» чытаюць аўтар Алесь Асіпенка і крытык Алесь Марціновіч / А. Марціновіч // ЛіМ. – 1992. – 15 мая. – С. 8–9.

192. Марціновіч, А. Трэба жыць... : Алесю Рыбаку – 60 / А. Марціновіч // ЛіМ. – 1994. – 4 лістап. – С. 7.
193. Марціновіч, А. Цень крумкачовага крыла : раман / А. Марціновіч. – Мінск : Маст. літ., 1991. – 493 с.
194. Марціновіч, А. А. Іван Чыгрынаў : нарыс жыцця і творчасці / А. А. Марціновіч. – Мінск : Нар. асвета, 1999. – 176 с.
195. Матрунёнак, А. П. Псіхалагічны аналіз у сучасным беларускім рамане / А. П. Матрунёнак. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 224 с.
196. Махнач, Т. М. Гісторыя напісання і тэксталогія рамана «Сэрца на далоні» / Т. М. Махнач // Тэксталогія твораў І. Шамякіна : па выніках выдання Збору твораў у 23 тамах / А. А. Васілевіч [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына. – Мінск, 2016. – С. 187–211.
197. Махнач, Т. М. Раман «Вазьму твой боль» у кантэксце беларускай і рускай моў / Т. М. Махнач // Тэксталогія твораў І. Шамякіна : па выніках выдання Збору твораў у 23 тамах / А. А. Васілевіч [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына. – Мінск, 2016. – С. 261–269.
198. Мележ, І. Збор твораў : у 10 т. / І. Мележ. – Мінск : Маст. літ., 1979–1984. – Т. 5: Людзі на балоце : раман з «Палескай хронікі». – Мінск, 1981. – 415 с.
199. Мележ, І. Збор твораў : у 10 т. / І. Мележ. – Мінск : Маст. літ., 1979–1984. – Т. 6: Подых навальніцы : раман з «Палескай хронікі». – Мінск, 1982. – 573 с.
200. Мележ, І. Збор твораў : у 10 т. / І. Мележ. – Мінск : Маст. літ., 1979–1984. – Т. 9, кн. 1. Дзённікі, запісныя кніжкі. Накіды, слоўнік, пагаворкі, асобныя выразы. Аўтабіяграфічныя запіскі «У пачатку вайны». Крытыка, публіцыстыка 1946–1976. Каментарыі. – Мінск, 1984. – 542 с.
201. Мелетинский, Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 320 с.
202. Місько, П. Мора Герадота : раман / П. Місько. – Мінск : Маст. літ., 1976. – 496 с.
203. Мішчанчук, М. І. Таіса Бондар / М. І. Мішчанчук // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даслед. беларус. культуры мовы і літ. ; навук. рэд. У. В. Гніламёдаў, С. С. Лаўшук. – Мінск, Беларус. навука, 2015. – Т. 4, кн. 3. – С. 679–703.
204. Млечина, И. В. Типология романа ГДР / И. В. Млечина ; отв. ред. П. М. Топер. – М. : Наука, 1985. – 303 с.
205. Можейко, М. А. Философия детектива : классика – неклассика – пост-неклассика / М. А. Можейко // Искусство и культура. – 2011. – № 1. – С. 76–82.
206. Муценко, Е. Г. Путь к новому роману на рубеже XX – XX веков / Е. Г. Муценко. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1986. – 186 с.
207. Навасельцава, Г. В. Мастацкая інтэрпрэтацыя гісторыі ў творчасці беларускіх празаікаў XX стагоддзя : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / Г. В. Навасельцава ; НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры. – Мінск, 2013. – 24 с.
208. Навуменка, І. Вайна пад роднымі стрэхамі / І. Навуменка // Кніга адкрывае свет : літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск, 1978. – С. 192–199.
209. Навуменка, І. Вецер у соснах / І. Навуменка. – Мінск : Юнацтва, 1993. – 319 с.
210. Навуменка, І. Летуценнік. Смутак белых начэй : раманы / І. Навуменка. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 384 с.

211. Навуменка, І. Сасна пры дарозе / І. Навуменка. – Мінск : Юнацтва, 1991. – 333 с.
212. Навуменка, І. Сорак трэці / І. Навуменка. – Мінск : Маст. літ., 1976. – 376 с.
213. Навуменка, І. Я. Іван Мележ / І. Я. Навуменка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літаратуры імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, В. П. Жураўлёў. – Мінск, 2001. – Т. 3. – С. 574–596.
214. Назаренко, В. А. Традиционное и новое в жанре многопланового романа / В. А. Назаренко // Язык искусства. О мастерстве поэта и прозаика. – Л., 1961. – С. 281–289.
215. Нікіфарава, В. Б. Раман Янкі Брыля «Птушкі і гнёзды» ў жанравастылёвай сістэме беларускага рамана 60-х гг. XX стагоддзя : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / В. Б. Нікіфарава ; НАН Беларусі, Ордэна Дружбы народаў Інстытут літаратуры імя Янкі Купалы. – Мінск, 1998. – 20 с.
216. Няхай, М. У летапіс народнага жыцця / М. Няхай // На высокай хвалі : Літ.-крыт. арт. / пад рэд. Д. Я. Бугаёва. – Мінск, 1980. – С. 78–104.
217. Олейник, Л. Взаимосвязь обстоятельств и судьбы героя в романе В. Быкова «Карьер» / Л. Олейник // Нёман. – 2008. – № 6. – С. 164–169.
218. Павич, М. Роман как держава : роман / М. Павич ; пер. с сербского Л. Савельева. – М.: ООО «Издательский Дом “Зебра Е”», 2004. – 253 с.
219. Павлюк, Г. Г. Жанрово-типологические особенности советского многонационального романа 70-х годов (на материале белорусской и киргизской литературы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Г. Г. Павлюк ; Мин. ордена Трудового Красного Знамени гос. пед. ин-т имени А.М. Горького. – Минск, 1987. – 21 с.
220. Паслядовіч, М. Святло над Ліпскам : раман / М. Паслядовіч. – Мінск : Маст. літ., 1976. – 320 с.
221. Пачо, Э. Несколько тезисов о современном романе / Э. Пачо ; пер. с итал. С. Петрова // Судьбы романа : сб. ст.; пер. с англ., фр., итал., исп., нем., болг., рум. и словац. яз. – М. : 1975. – С. 81–85.
222. Пашкевіч, А. Круг : раман-біяграфія / А. Пашкевіч. – Мінск : Беллітфонд, 2005. – 200 с.
223. Пашкевич, Н. По азимуту долга и совести / Н. Пашкевич // Нёман. – 1979. – № 9. – С. 161–165.
224. Перкин, Н. С. Человек в советском романе (некоторые аспекты проблемы) / Н. С. Перкин. – Минск : Наука и техника, 1975. – 304 с.
225. Пестрак, П. Збор твораў : у 5 т. / П. Пестрак ; АН БССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; рэдкал.: Барысенка В. В. [і інш.]. – Мінск : Маст. літ., 1984–1985. – Т. 4. Серадзібор : раман. – Мінск, 1985. – 432 с.
226. Петрова, Т.Г. Нравственное величие человека : тема борьбы против фашизма в советском романе и прозе стран Восточной Европы // Т.Г. Петрова / Современный роман : опыт исследования ; отв. ред. Е.А. Цугранова. – М., 1990. – С. 99–110.
227. Пигулевский, В. О. Символ и ирония (опыт характеристики романтического мирозерцания) / В. О. Пигулевский, Л. А. Мирская. – Кишинев : Штиинца, 1990. – 167 с.
228. Поспелов, Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г. Н. Поспелов. – М. : Просвещение, 1971. – 271 с.
229. Прашкович, Л. И. Белорусский исторический роман (становление жанра) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Л. И. Прашкович ; Мин. гос. пед. ин-т им. А. М. Горького. – Минск, 1977. – 20 с.

230. Прохар, М. З глыбінь мастацкага слова : асаблівасці паэтыкі Івана Пташнікава / М. Прохар // Польша. – 2006. – № 1. – С. 223–230.
231. Пташнікаў, І. Збор твораў : у 4 т. / І. Пташнікаў. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 1992. – Т. 1. Раман ; апавяданні / прадм. С. Андраюка. – Мінск, 1990. – 478 с.
232. Пташнікаў, І. Збор твораў : у 4 т. / І. Пташнікаў. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 1992. – Т. 3. Аповесць ; раман. – Мінск, 1992. – 512 с.
233. Пташнікаў, І. Збор твораў : у 4 т. / І. Пташнікаў. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 1992. – Т. 4. Раман. – Мінск, 1992. – 575 с.
234. Рагуля, А. У. Генрых Далідовіч / А. У. Рагуля // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даслед. беларус. культуры мовы і літ. ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск: Беларус. навука, 2015. – Т. 4, кн. 3. – С. 737–776.
235. Рагуля, А. У. Леанід Левановіч / А. У. Рагуля // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даслед. беларус. культуры мовы і літ. ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск : Беларус. навука, 2015. – Т. 4, кн. 3. – С. 544–571.
236. Рагуля, А. У. Прасветліны (нататкі аб прозе У. Рубанава) / А. У. Рагуля // Пафас станаўлення : літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск, 1991. – С. 249–261.
237. Рогачевская, М. С. Новые формы психологизма в британском романе XX века / М. С. Рогачевская. – Минск : Новое знание, 2015. – 444 с.
238. Романенкова, М. В. Типология романа в её национальной специфике : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / М. В. Романенкова ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1993. – 24 с.
239. Рубанаў, У. Не аднойчы забіты : раман : у 2 ч. / У. Рубанаў. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 287 с.
240. Рублеўская, Л. Авантуры Пранціша Вырвіча, шкаляра і шпега : раман прыгодніцкі і фантасмагарычны / Л. Рублеўская. – Мінск : Рэдакцыя газеты “Звязда”, 2012. – 272 с.
241. Рублеўская, Л. Авантуры студыёзуса Вырвіча : раман прыгодніцкі і фантасмагарычны / Л. Рублеўская. – Мінск : Выдавецкі дом “Звязда”, 2014. – 320 с.
242. Рублеўская, Л. Авантуры драгуна Пранціша Вырвіча : раман прыгодніцкі і фантасмагарычны / Л. Рублеўская. – Мінск : Звязда, 2014. – 320 с.
243. Рублеўская, Л. Авантуры Пранціша Вырвіча, здрадніка і канфедэрата : раман прыгодніцкі і фантасмагарычны / Л. Рублеўская. – Мінск : Звязда, 2017. – 368 с.
244. Рублеўская, Л. Пантофля Мнемазіны : раман / Л. Рублеўская. – Мінск : А.М. Янушкевіч, 2018. – 244 с.
245. Рублеўская, Л. Пярсцёнак апошняга імператара : раман, аповесць, апавяданні / Л. Рублеўская. – Мінск : Маст. літ., 2005. – 279 с.
246. Рублеўская, Л. Скокі сьмерці. Гатычны раман / Л. Рублеўская // Дзеяслоў. – 2005. – № 5. – С. 17–74 ; № 6 – С. 19–71.
247. Рублеўская, Л. Сутарэнні Ромула : раманы / Л. Рублеўская. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 520 с.
248. Рублеўская, Л. І. Ад аўтара / Л. І. Рублеўская // Авантуры Пранціша Вырвіча, шкаляра і шпега : раман прыгодніцкі і фантасмагарычны / Л. Рублеўская. – Мінск, 2012. – С. 5–10.
249. Русецкі, А. У. Уладзімір Караткевіч : праз гісторыю ў сучаснасць : нататкі літаратурнай творчасці / А. У. Русецкі. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 300 с.

250. Русілка, В. І. Мастацкае асэнсаванне характару беларусаў у рамане «Пасля вайны» Уладзіміра Гніламёдава / В. І. Русілка // Роднае слова. – 2017. – № 12. – С. 15–17.
251. Рыбак, А. Абпаленыя крылы : раман, аповесць / А. Рыбак. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 518 с.
252. Рымарь, Н. Т. Введение в теорию романа / Н. Т. Рымарь. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 270 с.
253. Рымарь, Н. Т. Современный западный роман : проблемы эпической и лирической формы / Н. Т. Рымарь. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. – 128 с.
254. Саверчанка, І. Поле духоўнага ўзвышэння / І. Саверчанка // Польша. – 2014. – № 12. – С. 169–175.
255. Савік, Л. Вернасць прызванню / Л. Савік // Асіпенка, А. Збор твораў : у 3 т. – Мінск, 1989. – Т. 1: Вогненны азімут : раман / А. Асіпенка ; прадм. Л. Савік. – С. 5–10.
256. Савік, Л. Лёсам пазнае / Л. Савік // Рыбак, А. Галаброды : раман, аповесць, апавяданне / А. Рыбак. – Мінск, 2006. – С. 289–305.
257. Савік, Л. Незабыўная памяць / Л. Савік // Польша. – 1980. – № 9. – С. 246–250.
258. Савіцкі, А. Пісьмо ў Рай : раман-споведзь / А. Савіцкі. – Мінск : Маст. літ., 2012. – 221 с.
259. Саламаха, У. П. Быць чалавекам з кожным... (празаік Уладзіслаў Рубанаў) / У. П. Саламаха // Літаратура : застанецца сапраўднае : эсэ, артыкулы, дыялогі. – Мінск, 2014. – С. 52–56.
260. Саламаха, У. П. Сэнс яго жыцця (празаік Уладзімір Дамашэвіч) / У. П. Саламаха // Сусвет дабыні : эсэ, артыкулы, дыялогі. – Мінск, 2005. – С. 88–92.
261. Сачанка, Б. Апошнія і першыя : аповесці, раман у навелах, апавяданні / Б. Сачанка. – Мінск : Маст. літ., 2004. – 447 с.
262. Синявский, А. Современный научно-фантастический роман / А. Синявский // Пути развития современного советского романа / АН СССР, Ин-т мировой лит-ры им. А. М. Горького ; отв. ред. В. М. Озеров. – М., 1961. – С. 333–350.
263. Синявский, А. Что такое социалистический реализм (фрагменты из работы) / А. Синявский // С разных точек зрения : избавление от миражей : соцреализм сегодня / сост. Е. А. Добренко. – М., 1990. – С. 54–79.
264. Сіненка, Г. Дз. Иван Навуменка : нарыс творчасці / Г. Дз. Сіненка. – Мінск : Маст. літ., 1981. – 207 с.
265. Сіпакоў, Я. Зубрэвіцкая сага : раман у апавяданнях / Я. Сіпакоў. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2010. – 328 с.
266. Смыкоўская, В. І. Творчая канцэпцыя пісьменніка. Задума і яе мастацкае ўвасабленне ў «Палескай хроніцы» І. Мележа / В. І. Смыкоўская. – Мінск : Выд-ва БДУ, 1976. – 112 с.
267. Современная русская советская повесть / под ред. Н. А. Грозновой, В. А. Ковалёва ; АН СССР, Ин-т рус. лит. – Ленинград : Наука, 1975. – 264 с.
268. Станев, Э. Собрание сочинений : в 4 т. / Э. Станев. – М. : Худож. лит., 1988. – Т. 4 : Иван Кондарев ; Легенда о Сибине, князе Преславском ; Тихик и Назарий ; Антихрист : романы. – 576 с.
269. Станкевіч, Ю. Апладненне ёлупа : раманы, аповесці, апавяданні / Ю. Станкевіч. – Мінск : Рэд. газ. «Настаўн. газ.», 2005. – 560 с.
270. Станкевіч, Ю. Лятальнасць зыходу / Ю. Станкевіч // Крыніца. – 1998. – № 4. – С. 46–48.



271. Станкевіч, Ю. В. П'яўка : раман / Ю. В. Станкевіч. – Мінск : Галіяфы, 2010. – 282 с.
272. Сухих, И. Структура и смысл : теория литературы для всех / И. Сухих. – СПб. : Азбука, 2018. – 544 с.
273. Тамарченко, Н. Д. Типология реалистического романа (на материале классических образцов жанра в русской литературе XIX века) / Н. Д. Тамарченко. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. – 200 с.
274. Тарасава, Т. М. духоўны досвед беларускай прозы XX ст. і еўрапейскі кантэкст : манаграфія / Т. М. Тарасава. – Мінск : БДПУ, 2009. – 178 с.
275. Ткачоў, М. Згуртаванасць : раман / М. Ткачоў. – Мінск : Дзярж. выд. БССР, 1951. – 374 с.
276. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский ; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
277. Тынянов, Ю. Н. О литературной эволюции / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино / отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников ; АН СССР. – М., 1977. – С. 270–281.
278. Тычына, М. А. Ад «антрапалагічнага крызісу» да «антрапалагічнага пераходу» / М. А. Тычына // Чалавечае вымярэнне ў сучаснай беларускай літаратуры / М. А. Тычына [і інш.]; навук. рэд. М. А. Тычына ; НАН Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск, 2010. – С. 22–168.
279. Тычына, М.А. Народ і вайна / М.А. Тычына. – Мінск : Беларус. навука, 2015. – 433 с.
280. Федарэнка, А. Мяжа : раман-эсэ / А. Федарэнка // Польша. – 2009. – № 4. – С. 3–41.
281. Федарэнка, А. Мяжа : раман-эсэ / А. Федарэнка // Польша. – 2009. – № 12. – С. 13–43.
282. Федарэнка, А. Нічые : аповесці, раман / А. Федарэнка. – Мінск : Маст. літ., 2009. – 430 с.
283. Фокс, Р. Роман и народ / Р. Фокс ; пер. с англ. Т. Ружской. – М.: Худож. лит., 1960. – 247 с.
284. Хамракулова, Х. Д. Современный роман в новеллах (к проблеме жанрово-стилевого многообразия советской литературы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Х. Д. Хамракулова ; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1980. – 28 с.
285. Чарнышэвіч, А. Выбраныя творы : у 2 т. / А. Чарнышэвіч. – Мінск : Маст. літ., 1979. – Т. 1: Раман, апавяданні. – Мінск, 1979. – 512 с.
286. Чыгрынаў, І. Выбраныя творы / І. Чыгрынаў ; прадм. Дз. Бугаёва. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 992 с.
287. Шаладонаў, І. М. Чалавек у маральна-этычнай прасторы аповесцяў Андрэя Федарэнкі / І. М. Шаладонаў // Роднае слова. – 2017. – № 2. – С. 17–19.
288. Шамякін, І. Збор твораў : у 23 т. / І. Шамякін ; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы. – Мінск, 2012. – Т. 10: У добры час : раман / падрыхт. тэкстаў і камент. В. Назарава ; паслясл. Т. Бельскай. – 478 с.
289. Шамякін, І. Збор твораў : у 23 т. / І. Шамякін ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларус. культуры, мовы і літ. – Мінск, 2013. – Т. 12: Сэрца на далоні : раман / падрыхт. тэкстаў і камент. Т. Махнач ; паслясл. А. Бельскага. – 534 с.
290. Шамякін, І. Збор твораў : у 23 т. / І. Шамякін ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў бел. культуры, мовы і літ. – Мінск : Маст. літ., 2013. – Т. 15:

Атланты і карыятыды : раман / І. Шамякін ; падрыхт. тэкстаў і камент. Н. Гальго ; паслясл. М. Караткова. – 495 с.

291. Шамякін, І. Збор твораў : у 23 т. / І. Шамякін ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў бел. культуры, мовы і літ. – Мінск : Маст. літ., 2013. – Т. 16: Вазьму твой боль : раман / І. Шамякін ; падрыхт. тэкстаў і камент. Т. Махнач ; паслясл. Т. Шамякінай. – 430 с.

292. Шамякіна, Т. Сюжэтнае майстэрства Івана Шамякіна ў філасофскім рамане «Вазьму твой боль» / Т. Шамякіна // Збор твораў : у 23 т. / І. Шамякін ; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў бел. культуры, мовы і літ. – Мінск, 2013. – Т. 16. Вазьму твой боль : раман / І. Шамякін ; падрыхт. тэкстаў і камент. Т. Махнач ; паслясл. Т. Шамякінай. – С. 372–391.

293. Шамякіна, Т. І. На лініі перасячэння : літ.-крыт. нататкі / Т. І. Шамякіна. – Мінск : Маст. літ., 1981. – 143 с.

294. Шамякіна, Т. І. Сімволіка загаловаў у творах Івана Шамякіна / Т. І. Шамякіна // Маладосць. – 2006. – № 6. – С. 139–146.

295. Шаўлякова, І. Сола для какетлівага карабля / І. Шаўлякова // Крыніца. – 1998. – № 4. – С. 38–42.

296. Шаўлякова, І. Як выжыць у цікавыя часы / І. Шаўлякова // ЛіМ. – 2009. – 13 лістап. – С. 7.

297. Шаўлякова-Барзенка, І. Л. Людміла Рублеўская / І. Л. Шаўлякова-Барзенка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Цэнтр даследаванняў беларус. культуры мовы і літ. ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск : Беларус. навука, 2015. – Т. 4, кн. 3. – С. 1062–1084.

298. Штэйнер, І. Ф. Францыск Скарына і беларуская літаратура : праблемы і перспектывы / І. Ф. Штэйнер // Спадчына Скарыны : да 500-годдзя беларускага кнігадрукавання : зб. навук. арт. : у 2 ч. / Гомельс. дзярж. ун-т імя Францыска Скарыны ; рэдкал.: А. М. Ермакова (гал. рэд.) [і інш.]. – Гомель, 2017. – Ч. 1. – С. 51–56.

299. Шынкарэнка, В. К. Пад ветразем дабра і прыгажосці : жанрава-стылявыя асаблівасці прозы У. Караткевіча / В. К. Шынкарэнка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 175 с.

300. Эсалнек, А. Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения / А. Я. Эсалнек. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 184 с.

301. Эсалнек, А. Я. Романний текст : истоки и сущность понятия / А. Я. Эсалнек // Филологические науки. – 2008. – № 2. – С. 21–28.

302. Эсалнек, А. Я. Своеобразие романа как жанра / А. Я. Эсалнек. – М. : МГУ, 1978. – 79 с.

303. Юрэвіч, У. М. Шматгалоссе жыцця : літаратурная крытыка / У. М. Юрэвіч. – Мінск : Беларусь, 1965. – 164 с.

304. Якавенка, В. Ц. Пакутны век : трылогія / В. Ц. Якавенка. – Мінск : БелСаЭС «Чарнобыль», 2009. – 896 с.

305. Якавенка, Н. Міфалагічна-дэтэктыўны мікс з эратычным флёрам. Роздум над раманам Валера Гапеева «Ноч цмока» / Н. Якавенка // Дзеяслоў. – 2017. – № 1. – С. 315–319.

306. Якіменко, Л. Г. На дорогах века (актуальные вопросы советской литературы) / Л. Г. Якіменко. – М. : Худож. лит., 1978. – 494 с.

307. Яновіч, С. Сцяна : раман, апавяданні / С. Яновіч. – Мінск : Маст. літ., 1997. – 220 с.

308. Яноши, Ион. Монументальный роман и XX век / Ион Яноши // Судьбы романа : сб. ст. / пер. с англ., фр., итал., исп., нем., болг., рум. и словац. яз. – М., 1975. – С. 131–147.

309. Яскевіч, А. С. Віктар Карамзаў / А. С. Яскевіч // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, АДДЗ-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У. В. Гніламедаў, С. С. Лаўшук. – Мінск, 2002. – Т. 4, кн. 1. 1966–1985. – С. 571–593.

310. Kaiser, W. Entstehung und Krise des modernen Romans / W. Kaiser. – Stuttgart : Athenaum, 1954. – 36 S.

311. Lämmert, E. Bauformen des Erzählens / E. Lämmert. – Stuttgart : J. B. Metzler, 1955. – 296 S.

312. Muir, E. The Structure of the Novel / E. Muir. – London : Published by The Hogarth Press, 1960. – 151 S.

313. Stanzel, F. K. Typische Formen des Romans / F. K. Stanzel. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1964. – 77 S.

Навуковае выданне

**НАВАСЕЛЬЦАВА** Ганна Віктараўна

**ЖАНР РАМАНА Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ  
ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХХ – ПАЧАТКУ ХХІ СТАГОДДЗЯ**

Манаграфія

Тэхнічны рэдактар	<i>Г. У. Разбоева</i>
Карэктар	<i>Т. У. Образава</i>
Камп'ютарны дызайн	<i>Л. Р. Жыгунова</i>

Падпісана ў друк 24.11.2020. Фармат 60x84<sup>1/16</sup>. Папера афсетная.  
Ум. друк. арк. 15,58. Ул.-выд. арк. 23,22. Тыраж 100 экз. Заказ 147.

Выдавец і паліграфічнае выкананне – установа адукацыі  
“Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава”.

Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі ў якасці выдаўца,  
вытворцы, распаўсюджвальніка друкаваных выданняў  
№ 1/255 от 31.03.2014.

Надрукавана на рызографе ўстанова адукацыі  
“Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава”.

210038, г. Віцебск, Маскоўскі праспект, 33.