

УДК 821.161.3.091

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ В РОМАНАХ ИВАНА НАУМЕНКО «МЕЧТАТЕЛЬ» И ВЛАДИМИРА ДОМАШЕВИЧА «КАМЕНЬ С ГОРЫ»

А. В. НОВОСЕЛЬЦЕВА¹⁾

¹⁾Витебский государственный университет им. П. М. Машерова,
пр. Московский, 33, 210038, г. Витебск, Беларусь

Выявлено, что доминирующая я-повествовательная стратегия позволяет Ивану Науменко и Владимиру Домашевичу создать психологические портреты творческой личности, осмыслить проблемы ее взаимодействия с обществом, акцентировать внимание на отражении бытовой сферы. Замечено, что в романах Ивана Науменко «Мечтатель» и Владимира Домашевича «Камень с горы» показаны главные герои, которых сближает духовная чуткость, равнодушие к общественным проблемам, их внутренний мир отражает переживания авторов. Художественная задача показать действительность через восприятие главного героя обуславливает динамику содержательной формы романа: открываются новые проблемные перспективы, признается достойной углубленного философского исследования не столько исключительная, сколько обычная личность, повышается роль художественной детали. Сделан вывод о том, что развивается тенденция локального письма в романном жанре, актуализируется романическая повесть.

Ключевые слова: роман; романическая повесть; эстетическая стратегия; главный герой; личность; Иван Науменко; Владимир Домашевич.

ЭСТЭТЫЧНАЯ СТРАТЭГІЯ Ў РАМАНАХ ІВАНА НАВУМЕНКІ «ЛЕТУЦЕННІК» І УЛАДЗІМІРА ДАМАШЭВІЧА «КАМЕНЬ З ГАРЫ»

Г. В. НАВАСЕЛЬЦАВА^{1*}

^{1*}Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П. М. Машэрава,
пр. Маскоўскі, 33, 210038, г. Віцебск, Беларусь

Выяўлена, што дамінантная я-апавядальная стратэгія дазваляе Івану Навуменку і Уладзіміру Дамашэвічу стварыць псіхалагічныя партрэты творчай асобы, асэнсаваць праблемы яе ўзаемадзеяння з грамадскім асяродкам, акцэнтаваць увагу на адлюстраванні побытавай сферы. Заўважана, што ў раманах Івана Навуменкі «Летуценнік» і Уладзіміра Дамашэвіча «Камень з гары» паказаны галоўныя героі, якіх збліжае духоўная чуласць, грамадская неабыхавасць, іх унутраны свет адлюстроўвае перажыванні аўтараў. Мастацкая задача паказаць рэчаіснасць праз успрыманне галоўнага героя абумоўлівае дынаміку змястоўнай формы раманаў: адкрываюцца новыя праблемныя далягляды, прызнаецца вартай паглыбленага філасофскага даследавання не столькі выключная, колькі звычайная асоба, павышаецца роля мастацкай дэталі. Зроблена выснова пра тое, што развіваецца тэндэнцыя лакальнага пісьма ў раманным жанры, актуалізуецца раманічная аповесць.

Ключавыя словы: раман; раманічная аповесць; эстэтычная стратэгія; галоўны герой; асоба; Иван Навуменка; Уладзімір Дамашэвіч.

Образец цитирования:

Новосельцева ГВ. Эстетическая стратегия в романах Ивана Науменко «Мечтатель» и Владимира Домашевича «Камень с горы». *Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія*. 2019;1:31–38.

For citation:

Novoseltseva GV. Esthetic strategy in the novels «Dreamer» by Ivan Navumenka and «Stone out of the mountain» by Vladimir Damashevich. *Journal of the Belarusian State University. Philology*. 2019;1:31–38. Belarusian.

Автор:

Анна Викторовна Новосельцева – кандидат филологических наук, доцент; доцент кафедры литературы филологического факультета.

Author:

Ganna V. Novoseltseva, PhD (philology), docent; associate professor at the department of literature, faculty of philology. novoseltseva.anna@mail.ru

ESTHETIC STRATEGY IN THE NOVELS «DREAMER» BY IVAN NAVUMENKA AND «STONE OUT OF THE MOUNTAIN» BY ULADZIMIR DAMASHEVICH

G. V. NOVOSELTSEVA^a

^aVitebsk State University named after P. M. Masharov,
33 Maskoŭski Avenue, Viciebsk 210038, Belarus

The main first-person narrative strategy lets Ivan Navumenka and Uladzimir Damashevich create the psychological portrait of an artistic person, think of the problem in connection with social surroundings, pay attention to living environment. In the novels «Dreamer» and «Stone out of the Mountain» the main characters are united by inner sensibility and social responsibility. The writer's task is to show everyday life thorough characters' feelings. This fact determines the content novel form: new problems appear, a simple person is in the center of philosophical analysis, the role of artistic details increases. The local writing tendency develops in the novel genre, romantic novel becomes more relevant.

Key words: novel; romantic novel; esthetic strategy; main character; person; Ivan Navumenka; Uladzimir Damashevich.

Уводзіны

Раман шырока выкарыстоўвае вопыт пражытай традыцыі, актыўна ўзаемадзейнічае з тымі жанрамі, якія вызначаюцца эпічнымі якасцямі. Філософ М. М. Бахцін аргументавана даводзіў, што раман выцясненне з літаратурнага ўжытку адны жанры, іншыя ўводзіць у сваю мастацкую структуру, пры гэтым пераасэнсоўваючы апошнія. Даследчык, згадваючы меркаванні пісьменнікаў аб жанравай спецыфіцы рамана, звяртаў увагу на яго «барацьбу... з іншымі жанрамі і з самім сабой (іншымі дамінуючымі і моднымі разнавіднасцямі рамана) на пэўным этапе развіцця»¹ [1, с. 453]. У тую літаратурную эпоху, калі вядучая роля належыць раману, іншыя жанры ў большай або меншай ступені «раманізуюцца», што садзейнічае абнаўленню мастацкіх форм. Літаратуразнавец Г. М. Паспелаў называе раман самым значным жанрам сярод цэлай групы роднасных яму жанраў, якую «можна было б назваць раманічнай» [2, с. 205]. Побач з уласна раманамі ў вершах і прозе існуюць раманічныя паэмы і раманічныя апавесці. Так, раманічныя апавесці – гэта «малыя раманы ў прозе», якія адрозніваюцца ад уласна раману меншай колькасцю персанажаў і сюжэтай арганізацыяй.

Даследчык Н. С. Лейцес разглядае жанр найперш як структуру, характар якой звязаны з тыпам сюжэтаўтварэння і залежыць ад таго, якія «сілы, якая супярэчліваць выступае крыніцай развіцця дзеяння ў творы. У рамане гэта супярэчліваць можа зыходзіць з суадносін «чалавек – свет» у мастацкай рэчаіснасці або з суадносін паміж аўтарскай думкай і рэчаіснасцю» [3, с. 70]. У першым выпадку раманная форма арыентавана на паказ шматграннасці жыцця, выконвае прадметна-зместавую функцыю – такі твор можна назваць раманам прамога адлюстравання. У другім выпадку актывізуецца суб'ектыўныя магчымасці твора, які становіцца ўмоўнай формай увасаблення канцэпцыі пісьменніка, – яго можна назваць раманам непрамога адлюстравання. Крытэрыем размежавання названых тыпаў рамана выступае спосаб адлюстравання, арганізацыя 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 з'яўленне розных тыпаў канфлікту і, адпаведна, адметных жанравых разнавіднасцей. Такім чынам, спецыфічным тыпам суадносін вызначаюцца, напрыклад, палітычны і сацыяльна-псіхалагічны, гістарычны і дэтэктыўны раманы. У літаратуры XX ст. пашыраны раман непрамога адлюстравання: яго сюжэт у большай меры падначалены логіцы аўтарскага мыслення, чым ходу развіцця падзей, у ім шырока выкарыстоўваецца ўмоўнасць і іншасказальнасць.

Вынікі і іх абмеркаванне

У рэчышчы тэорыі рамана даследчыкі распрацоўваюць класіфікацыі, у межах якіх выкарыстоўваюцца тэрміны, што належаць да розных тыпалагічных прыкмет. У прыватнасці, вызначаюцца тыпы рамана, звязаныя з падзеяй, характарам, лёсам, прасторай. Раманы таксама характарызуюцца паводле зместу, тэмы, сюжэта і іншых крытэрыяў, у выніку чаго актуалізуюцца адвольныя ці прыблізныя тыпалагічныя рысы. Як слушна звяртае ўвагу Н. А. Вердзярэўская, справа не ў тым, што азначэнняў жанравых разнавіднасцей рамана даволі шмат, а ў тым, што ў большасці выпадкаў дадзеныя даследчыкамі

¹Тут і далей пераклад наш. – Г. Н.

азначэнні ўжываюцца ізалявана, без уключэння ў пэўную тыпалагічную сістэму. Так, «калі гаворка ідзе пра раманы народніцкія, значыць, даследчык прызнае неабходным праводзіць жанравае формавылучэнне па прыкмеце аўтарскай ідэалагічнай пазіцыі – і тады магчыма казаць пра раманы рэвалюцыйна-дэмакратычныя, ліберальныя, кансерватыўныя, славянафільскія, марксісцкія і інш.» [4, с. 12]. Калі даследчык ужывае тэрміны «сямейны раман» або «этнаграфічны раман», то крытэрыем выступае спецыфіка адлюстраванай рэчаіснасці і адначасова пункт погляду аўтара. У сваю чаргу, такія азначэнні, як «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 форм.

Тэорыя рамана актыўна распрацоўвалася не толькі рускай культурна-гістарычнай навуковай школай у рэчышчы сацыяльна-гістарычнага вытлумачэння жанру, але і англа-амерыканскай школай неакрытыцызму, нямецкай школай інтэрпрэтацыі, якія разглядалі іманентнае развіццё жанраў, даследавалі найперш кампазіцыйную арганізацыю тэксту. У заходнім літаратуразнаўстве адным з першых да праблемы тыпалогіі рамана звярнуўся англійскі даследчык Эдвін Майр, які ў працы «Структура рамана» (1928) вылучыў раман характараў, драматычны і хранікальны раманы. Раман характараў, пераважна статычны, раскрывае якасці характару героя ў яго ўзаемазвяззі з абставінамі, утварае 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 [5].

Нямецкі даследчык рамана, прадстаўнік школы інтэрпрэтацыі В. Кайзер у працы «Узнікненне і крызіс сучаснага рамана» (1954) прапанаваў тыпалогію жанру, дзе былі вылучаны раман падзеі, раман вобразаў і раман прасторы. Найбольш ранняя формай выступаюць раман падзеі, да якога даследчык адносіць позні грэчаскі раман, раман барока, гістарычны раман В. Скота, так званы раман жахаў. Гэта жанравая 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, паўнаважнасць ўвасабленне свету выступае сэнсаўтваральнай функцыяй у рамане прасторы, пачатак якога навуковец звязвае з «пікарэскным» раманам, а далейшае развіццё – з сацыяльна-крытычным раманам XIX ст. [6].

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: ён выступае адметным вобразам, з пазіцыі якога і вядзецца мастацкі апавед. 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 пункта 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 сітуацыям.

На аснове названых апавядальных сітуацый Ф. Штанцэль вылучае адпаведныя тыпы рамана, не адмаўляючы ідэі іх узаемапераходнасці. 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. Апавед ад першай асобы дазваляе аўтару як прэтэндаваць на мастацкую дакладнасць паказу падзей, так і выкарыстоўваць адваротны прыём: увасабляць не столькі рэальны, колькі створаны ва ўяўленні я-вобраза малюнак, што ўласціва мадэрнісцкаму раману. У персанажным рамане непазбежнае развіццё характару як ідэйнага цэнтра, 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 Ф. Штанцэлем тыпалогія грунтуецца на ідэі варыяцыйнасці: кожны з акрэсленых тыпаў рамана не супрацьпастаўлены іншым, а ўтрымлівае імпліцытныя магчымасці трансфармацыі; таксама існуе значная колькасць пераходных форм [7].

Як вядома, Янка Брыль першым у айчынным прозе стварыў аднагеройны раман («Птушкі і гнёзды») з узмацненым лірычным пачаткам, які кантраставаў з характэрнымі для таго перыяду падзейнымі

шматгеройнымі раманамі, 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 рыс.

Раманы «Вецер у соснах», «Сорак трэці» Івана Навуменкі шматгеройныя, у іх найперш адлюстроўваюцца ваенныя падзеі, а яго твор «Сасна пры дарозе» варта акрэсліць як аднагеройны раман, скіраваны на паказ індывідуальнага бачання рэчаіснасці, псіхалагічнае раскрыццё асобы. Раманныя сітуацыі шматгеройнага і аднагеройнага мастацкага палатна абумоўлівае спецыфічную суб'ектную будову твора: у аднагеройным рамане за асобай галоўнага героя выступае аўтар, у шматгеройным рамане аўтар аддалены ад сваіх персанажаў пэўнай дыстанцыяй. У аднагеройным рамане раскрываецца складаны працэс духоўнага развіцця асобы, яе сталення і выхавання, а праз гэта выяўляецца філасофскае разуменне чалавека і свету.

Айчынная проза 1970-х гг. уласцівы мастацкі псіхалагізм, які адлюстроўвае эвалюцыю так званых раманаў-характараў у параўнанні з творамі 1960-х гг. Феномен мастацкага псіхалагізму ў рамане Івана Навуменкі «Смута белых начэй» выявіўся найперш праз стварэнне паглыбленых партрэтаў галоўных герояў, а таксама праз раскрыццё псіхалагічных дэталяў у працэсе мастацкага паказу падзей.

Дыскусійным застаецца пытанне пра жанравую прыналежнасць твора Івана Навуменкі «Летуценнік» (1981–1983), які ўслед за аўтарскім вызначэннем даследуецца навукоўцамі як раман. Пісьменнік апісвае рэчаіснасць канца 1940-х гг., у якой выразна адчуваецца подых нядаўна мінулага ваеннага часу. Мастацкі апавед вядзецца ад імя галоўнага героя, найчасцей ад трэцяй асобы. Пры гэтым выразна выяўляецца эстэтычная стратэгія я-апавядальнай сітуацыі, дамінуе суб'ектыўная інтэрпрэтацыя рэчаіснасці, актыўна выкарыстоўваюцца прыёмы 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, засланялася больш значным, як безапелляцыйна сцвярджала крытыка, грамадскім складнікам.

Галоўны герой твора Сяргей Касцюшка – былы франтавік, які працуе журналістам і марыць стаць навукоўцам, літаратуразнаўцам. Аўтар паказвае рэчаіснасць вачыма інтэлігента, якога без перабольшання можна 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* [8, с. 21]. Тым не менш, як журналіст, Касцюшка здольны цвяроза глядзець на свет, хоць у сваіх матэрыялах ён паказвае рэчаіснасць прыхарошанай. Так, Касцюшка ўхвальна піша пра перадавікоў сельскагаспадарчай вытворчасці, аднак замоўчвае, 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* [8, с. 29]. Гэта выступае агульным фонам мастацкага дзеяння, аднак мала датычыцца непасрэдна героя, які займаецца найперш інтэлектуальнай працай.

Сяргей захоплены навуковымі пошукамі, ён самастойна прыходзіць да нетыповага на той час пераканання ў тым, што літаратурны твор нельга разглядаць толькі ў сацыяльным кантэксце. Літаратура – перш за ўсё паэтычнае бачанне свету, таму *важна не толькі тое, пра што расказвае пісьменнік, а і тое, як ён расказвае* [8, с. 130]. Іван Навуменка шмат увагі надае апісання 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 аўтар не адлюстроўвае 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 ўспрымання навакольнай рэчаіснасці, адпаведна, больш складанае духоўнае жыццё, больш высокія маральныя запатрабаванні. Аўтар разам з чытачом нібы вымярае ступень расчаравання і горычы, якія мусіць пераадолець галоўны герой. У выніку кантрастыўна ілюструецца адрознасць свету, створанага ўяўленнем, і не заўсёды прыгожай жыццёвай рэчаіснасці.

Сяргей Касцюшка паказаны не толькі чуйным, таленавітым, але і надзвычай сумленным чалавекам. Ён 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 трошкі наіўнаму летуценніку: Маргарыта ніколі яго не кахала, выйшла замуж, паколькі была цяжарнай, у замужстве сустракалася з іншымі мужчынамі і не саромелася сваіх паводзін. Расчаванне 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 Куйбышаўе, у ваенным вучылішчы, на фронце. <...> За ўсё гэта яна зрабіла яго апошнім чалавекам. Насмяялася* [8, 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 кантэксце: «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» [9, с. 709]. У цэнтры ўвагі – адлюстраванне ўзаемаадносін асобы з навакольным светам. Па сутнасці, не паказваецца тыповае для рамана мікраасяроддзе. Структурная трансфармацыя дазваляе меркаваць, што твор адпавядае такой жанравай разнавіднасці, як раманічная апавесць.

Раман Уладзіміра Дамашэвіча «Камень з гары», які быў напісаны ў 1968–1969 гг., але пабачыў свет толькі ў 1990 г., раскрывае жыццё творчай асобы ў творчым асяроддзі, выяўляе адметнасць літаратурнага працэсу канца 1950-х – пачатку 1960-х гг. Скрызным героем рамана выступае рэдактар і пісьменнік Косця Драгун. Як слухна зазначыў В. І. Локун, гэты герой – «асоба неардынарная, ён належыць ужо да іншай генерацыі творчай інтэлігенцыі, людзей, якія прагнулі свабоды мыслення, свабоды творчай. Як прагнула таго і пакаленне самога пісьменніка» [10, с. 348]. Даследчык называе героя рупарам аўтарскіх ідэй. Больш за тое, Драгун пэўнымі рысамі характару нагадвае самога аўтара: як узгадвае У. П. Саламаха, Уладзімір Дамашэвіч, мудры, спагадлівы, справядлівы, заступаўся за многіх аўтараў, даводзіў, што трэба друкаваць [11]. У творы «Камень з гары» 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 праяў несправядлівасці, але і да чалавечых узаемаадносін у цэлым.

Уладзімір Дамашэвіч палемічна разважае пра грамадскае прызначэнне літаратуры, залежнасць пісьменніка ад сацыяльных абставін, узаемаабумоўленасць многіх фактараў жыццёвага і творчага лёсу. Невыпадкава Генрых Далідовіч наступным чынам тлумачыць доўгі шлях рамана да чытача: «Мабыць, упершыню ўжо не стрымана, а на ўсю моц у творы паказаны 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 суда 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 каяліся за сваё беззаконне, і ўлада іх не пераставала падвышаць па службе, узнагароджваць» [12, с. 249].

Уладзімір Дамашэвіч 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 змясціў на перыферыю сюжэта развіццё канфліктнай лініі *герой – антыгерой*, чым істотна ўскладніў мастацкае дзеянне і хранатапічныя каардынаты.

З высокіх маральных пазіцый галоўны герой ацэньвае плёткі, прыстасавальніцтва, падхалімства, якім, здаецца, зусім не месца ў творчым асяроддзі, але, на жаль, усё гэта з'яўляецца яго рэаліямі. Драгун паслядоўна выказвае аўтарскую думку пра тое, што сапраўдны талент – шчыры і сумленны, надзелены чалавечай высакароднасцю. Напрыклад, герой рэдагуе кнігу маладога празаіка Каралевіча, у якім, відавочна, угадваецца Уладзімір Караткевіч. Праз успрыманне Драгуна аўтар паказвае партрэт Каралевіча як 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, якую 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* [13, с. 87]. Як пісьменнік, Каралевіч звяртаецца і да сэрца, і да розуму чытача, што адметна вылучае яго сярод іншых творцаў. Драгун, як рэдактар, сімпатызуе таксама Базылевічу, прататыпам якога выступае Васіль Быкаў. Першая апавесць Базылевіча друкуецца з цяжкасцю, рэдакцыйны працэс дазваляе прасачыць стаўленне розных

супрацоўнікаў выдавецтва да маладога аўтара. Так, галоўны рэдактар Быліна пры знаёмстве з ім 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* [13, с. 74].

Пісьменнік паслядоўна паказвае спецыфіку працы рэдактара, узаемаадносіны ў рэдакцыйным калектыве, а таксама раскрывае побытавыя праблемы, з якімі так ці іначэй сутыкаецца творчая асоба. У прыватнасці, неабходнасць мець уласную кватэру істотна ўскладняе сямейныя адносіны галоўнага героя. Драгун з цяжкасцю знаходзіць паразуменне з жонкай. Уладзімір Дамашкевіч шматаспектна асэнсоўвае сямейны разлад, у выніку якога галоўны герой сыходзіць з сям'і.

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

Паказальна, што Уладзімір Дамашэвіч не прэтэндуе на вычарпальную ацэнку грамадскага і літаратурнага працэсаў, а найперш дапаўняе і ўдакладняе агульнавядомы малюнак, імкнучыся вызначыць яго спецыфічныя рысы, асабліва няпростыя для ўсведамлення. Для часу напісання твора гэта было наватарствам.

У рамана Уладзіміра Дамашэвіча «Не праспі сваю долю» (1993), прадстаўленым у часопісным, скарачаным варыянце, асэнсоўваюцца асобныя падзеі складанага працэсу ўз'яднання Беларусі ў верасні 1939 г. 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» [10, с. 358]. Дамінантная я-апавядальная стратэгія дазваляе паглыблена раскрыць светапогляд галоўнага героя, прасачыць механізмы ўздзеяння на чалавечую свядомасць сацыяльных і маральных фактараў, убачыць складанасць асобнага развіцця падчас вядомых гістарычных змен.

Аўтар па-мастацку даследуе надзвычайныя ўмовы, у якіх апынуўся нічым не адметны вясковы юнак Кастусь Пальцэвіч, зняволены польскімі ўладамі. Праз неспрыяльныя сацыяльныя умовы 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 бываў разгублены, чакаў падтрымкі і спагады ад сваіх таварышаў, мог вагацца і памыляцца. Як бачым, у цэнтры ўвагі пісьменніка псіхалагічны партрэт шмат у чым тыповага персанажа, якім можа быць любы вясковы беларус таго часу. Невыпадкова лейтматывам твора з'яўляюцца словы Прафесара, духоўнага настаўніка Пальцэвіча, які заклікае хлопца не праспаць сваю долю. У рамана гэты заклік сэнсавы паглыбляецца і разумеецца чытачом як доля для ўсіх беларусаў, якія апынуліся напярэдадні вялікіх гістарычных падзей і мусяць так ці іначэй клапаціцца пра свой лёс.

Кастусю, чуліваму ад прыроды, нялёгка ўзяць у рукі зброю, а самае значнае выпрабаванне – ужыць гэту зброю супраць чалавека, такога падобнага да яго самога: *Кастусь нібы сам атрымаў удар у грудзі – яму стала раптоўна лёгка, нібы яго пранізалі навывлёт і выпусцілі кроў: засталося толькі ўпасці... Паміраць, аказваецца, проста... Вось ён ужо мог бы тут ляжаць, рассечаны шабляй улана. Мог... Але – вось ляжыць яго праціўнік* [14, с. 64]. Аўтар паслядоўна паказвае, што былым вязнем, якія толькі што здабылі доўгачаканую свабоду, нялёгка арыентавацца ў агульнай грамадскай сітуацыі. Гэта пацвярджае і дынаміка мастацкага дзеяння, блізкая да прыгодніцкага сюжэта: пагроза смерці змяняецца для галоўнага героя нечаканым вызваленнем, надзея на хуткае вяртанне дадому знікае пасля прызначэння камандзірам заставы, пасля – ваенная няўдача, у выніку якой Пальцэвіч зноў трапляе за кратамі, дзе зноў чакае смерці і зноў ратуецца ад яе.

Пісьменнік раскрывае дапытлівасць і некаторую палітычную недасведчанасць свайго героя праз трапную мастацкую дэталю. Напрыклад, Кастусь пытаецца ў чырвонаармейца, які вызваляе яго

з таварышамі, ці праўда, што Сталін аддаў пад суд лепшых сваіх маршалаў – Тухачэўскага, Блюхера, Ягорава: *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* [15, с. 32]. Побач з галоўным героем паказаны некаторыя персанажы, якія ўвасабляюць найперш адметныя сацыяльныя тыпы. Як аднаасобнік, настроены супраць калгасаў, малоецца швагер галоўнага героя Васіль, з якім у яго і адбываецца канфлікт: Кастусь не разумее, чаму Васіль не жадае ісці ў калгас, калі там добра. Аўтарам не прасочваецца выніковага вырашэння канфліктнай сітуацыі, таму раман можа ўспрымацца чытачом як незавершаны. Разам з тым пісьменнік імкнецца такім чынам абазначыць агульнавядомыя сацыяльныя каардынаты, якія рэпрэзентуюць паказальную характарыстыку часу. Такім чынам, у раманах «Камень з гары» і «Не праспі сваю долю» паказаны галоўныя героі, якіх збліжае духоўная чуласць, грамадская неабыхавасць, іх унутраны свет адлюстроўвае перажыванні самога аўтара.

Заклучэнне

Паводле жанравых прыкмет твор Івана Навуменкі «Летуценнік» больш адпавядае раманічнай аповесці, чым раману. Пісьменнік не адлюстроўвае істотных светапоглядных змен, працэсу духоўнай эвалюцыі галоўнага героя, хоць ён і паказаны нязменна заглыбленым у свае перажыванні. У творы абмаляваны 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 раманісты традыцыйна абыходзілі ўвагай. Павышаецца значнасць мастацкай дэталі, што дазваляе пісьменніку быць дакладным, асэнсоўваць не столькі выключную, колькі звычайную асобу, прызнаваць яе вартай паглыбленага раманняга даследавання, звяртацца да малавывучанай творчай асобы, прыватныя праблемы якой найчасцей засланяліся грамадскімі інтарэсамі.

Творчыя прыклады са спадчыны Івана Навуменкі і Уладзіміра Дамашэвіча раскрываюць эстэтычную тэндэнцыю так званага лакальнага пісьма ў раманным жанры, якое кантрастуе з традыцыйна прызнаным шырокім ахопам навакольнага свету. У выніку раман паступова губляе сваю вызначальную колькасную прыкмету – значны памер. Вялікае значэнне набывае дынаміка змястоўнай формы, актуалізуецца і раманічная аповесць. Дамінантная я-апавядальная 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 у тым ліку грамадскія праблемы.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Бахтин ММ. Эпос и роман (о методологии исследования романа). В: Бахтин ММ. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература; 1975. с. 447–483.
2. Поспелов ГН. *Проблемы исторического развития литературы*. Москва: Просвещение; 1971.
3. Лейтес НС. *Роман как художественная система*. Пермь: Пермский государственный университет; 1985.
4. Вердеревская НА. *Русский роман 40–60-х годов XIX века. Типология жанровых форм*. Казань: Издательство Казанского университета; 1980.
5. Muir E. *The Structure of the Novel*. London: Published by The Hogarth Press; 1960.
6. Kaiser W. *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart: Athenaum; 1954.
7. Stanzel FK. *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; 1964.
8. Навуменка І. *Летуценнік. Смутак белых начэй*. Мінск: Мастацкая літаратура; 1985.
9. Васючэнка ПВ. Іван Навуменка. У: Гніламёдаў УВ, Жураўлёў ВП, рэдактары. *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. Том 3*. Мінск: Беларуская навука; 2001. с. 689–713.
10. Локун ВІ. Уладзімір Дамашэвіч. У: Гніламёдаў УВ, Лаўшук СС, рэдактары. *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. Том 4, кніга 1*. Мінск: Беларуская навука; 2002. с. 343–360.
11. Саламаха УП. Сэнс яго жыцця (празаік Уладзімір Дамашэвіч). У: Саламаха УП. *Сусвет дабрыні: эсэ, артыкулы, дыялогі*. Мінск: Мастацкая літаратура; 2005. с. 88–92.
12. Далідовіч Г. «Закон Дамашэвіча». Згадкі пра старэйшага сябра. *Дзеяслоў*. 2016;1:241–251.
13. Дамашэвіч У. *Камень з гары*. Мінск: Мастацкая літаратура; 1990.
14. Дамашэвіч У. Не праспі сваю долю: раман (пачатак). *Полымя*. 1993;7:29–70.
15. Дамашэвіч У. Не праспі сваю долю: раман (заканчэнне). *Полымя*. 1993;8:10–86.

References

1. Bahtin MM. [Epos and novel (on the methodology of research of the novel)]. In: Bahtin MM. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Questions of literature and aesthetics. Studies of different years]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura; 1975. p. 447–483. Russian.
2. Pospelov GN. *Problemy istoricheskogo razvitiya literatury* [Problems of historical development of literature]. Moscow: Prosveshchenie; 1971. Russian.
3. Lejtes NS. *Roman kak khudozhestvennaya sistema* [A novel as an artistic system]. Perm: Perm State University; 1985. Russian.
4. Verderevskaja NA. *Russkii roman 40–60-kh godov XIX veka. Tipologiya zhanrovyykh form* [Russian novel 1940–60s. Typology of genre forms]. Kazan: Kazan State University Publishing House; 1980. Russian.
5. Muir E. *The Structure of the Novel*. London: Published by The Hogarth Press; 1960.
6. Kaiser W. *Entstehung und Krise des modernen Romans* [Emergence and crisis of the modern novel]. Stuttgart: Athenaum; 1954. German.
7. Stanzel FK. *Typische Formen des Romans* [Typical forms of the novel]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht; 1964. German.
8. Navumenka I. *Letucennik. Smutak belyh nachnej* [Dreamer. Sadness of the white nights]. Minsk: Mastackaja litaratura; 1985. Belarusian.
9. Vasjuchjenka PV. Ivan Navumenka. In: Gnilamjodaw UV, Zhurawl'jow VP, editors. *Gistoryja belaruskaj litaratury XX stagoddzja. Tom 3* [The history of the Belarusian literature of XX century. Volume 3]. Minsk: Belaruskaja navuka; 2001. p. 689–713.
10. Lokun VI. Uladzimir Damashjevich. In: Gnilamjodaw UV, Lawshuk SS, editors. *Gistoryja belaruskaj litaratury XX stagoddzja. Tom 4, kniga 1* [The history of the Belarusian literary of XX century. Volume 4, part 1]. Minsk: Belaruskaja navuka; 2002. p. 343–360. Belarusian.
11. Salamaha UP. [The meaning of his life (a novelist Vladimir Domashevich)]. In: Salamaha UP. *Susvet dabryni: jesje, artykuly, dyjalogi* [Kindness universe: essays, articles, dialogues]. Minsk: Mastackaja litaratura; 2005. p. 88–92. Belarusian.
12. Dalidovich G. [«Law by the Domashevich». References to older friend]. *Dzejaslow*. 2016;1:241–251. Belarusian.
13. Damashjevich U. *Kamen' z gary* [Stone from the mountain]. Minsk: Mastackaja litaratura; 1990. Belarusian.
14. Damashjevich U. [Do not sing their share: a novel (top)]. *Polymja*. 1993;7:29–70. Belarusian.
15. Damashjevich U. [Do not sing their share: a novel (ending)]. *Polymja*. 1993;8:10–86. Belarusian.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 26.10.2018.
Received by editorial board 26.10.2018.