ПОМЫМЯ

СНЕЖАНЬ 1983



MONBINSING.

штомесячны літаратурна-мастацкі і грамадска-палітычны часопіс орган саюза пісьменнікаў БССР Заснаваны ў 1922 годзе

12 (656) 1983 CHEЖAHЬ



3 MECT

ВАСІЛЬ МАКАРЭВІЧ. Ода працы. Верш.	3
	4
ВАСІЛЬ ЗУЁНАК. Лукам'е. Паэма	82
ІВАН АНОШКІН. Трынаццаты нумар. Апавяданне	104
СЦЯПАН КРЫВАЛЬ. Два апавяданні	111
НОВЫЯ ПЕРАКЛАДЫ	
ФЕДАР ЦЮТЧАЎ, Лірыка.	119
ПУБЛІЦЫСТЫКА	
МІКОЛА ЖЫЛІНСКІ. Людзі крылатай мары	124
НАРЫСЫ	
ВАСІЛЬ ТКАЧОЎ. Стралічаўскія дыялогі	133
ЛЕТАПІС НАРОДНАЙ СЛАВЫ	
УЛАДЗІМІР ЦЯРЭШЧАНКА. Грознай помстай шумела пушча.	146
МАСТАЦТВА ЮРЫЙ СОХАР. Творчасць мільёнаў	150
торый сохар. творчасць мільенау	190
КРЫТЫКА І ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА	
ПАВЕЛ ДЗЮБАЙЛА. Спадчыннае, традыцыйнае і сучаснае	165
ВАЛЯНЦІНА ЛОКУН. Сучасны беларускі раман	176
УЛАДЗІМІР ГНІЛАМЁДАЎ. Слова паэта	193

СЯРОД КНІГ

валянціна смыкоўская. Каб на зямлі пакінуць след.		202
АЛЯКСЕЙ РАГУЛЯ. Калі думна ідзе ў глыбіню.		205
ВАНКАРЭМ НІКІФАРОВІЧ. Ад імя пакалення.	18	208
СВЯТЛАНА ХОРСУН. Шчырасцю светляцца словы.		210
КУЛЬТУРА МОВЫ		
АЛЕСЬ КАЎРУС. Народная граматыка		212
Наш каляндар .		216
Змест часопіса «Полымя» за 1983 год		218

«Полымя» № 12

Издательство «Полымя»
Государственного комитета
Белорусской ССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли
Минск

На белорусском языке

ГАЛОЎНЫ РЭДАКТАР Кастусь КІРЭЕНКА.
РЭДАКЦЫЙНАЯ КАЛЕГІЯ: Яўген Бабосаў, Рыгор Барадулін, Васіль Барысенка, Янка Брыль, Анатоль Вялюгін, Павел Кавалёў, Кандрат Крапіва, Іван Навуменка, Генадзь Пашкоў (намеснік галоўнага рэдактара), Іван Пташнікаў, Максім Танк, Іван Чыгрынаў, Іван Шамякін, Рыгор Шкраба.
Адказны сакратар Віктар Ракаў.

ВАЛЯНЦІНА ЛОКУН

СУЧАСНЫ БЕЛАРУСКІ РАМАН

ДА ПРАБЛЕМЫ РАЗВІЦЦЯ ЖАНРУ

Жанр рамана па сваёй прыродзе самы шырокі плацдарм для пісьменніка-рэаліста. У ім закладзены надзвычай багатыя магчымасці па-сапраўднаму маштабнага і філасофскага асэнсавання жыцця як цэлага народа, так і асобнага індывіда. Гэта не значыць, што жанр аповесці ці апавядання «няварты» свайго старэйшага брата або «ніжэй» за яго. «...Ні адзін стыль, жанр сам па сабе не дае пісьменніку ні глыбіні, ні шырыні... у любым стылі, жанры можна пісаць добра і можна пісаць кепска»,—справядліва было заўважана І. Мележам.

Жанр рамана—гэта форма аб'ёмнага, усёахопнага адлюстравання жыццёвага зместу. «Катэгорыя жанру,—сцвярджае А. Штэйн,—не ёсць нешта знешняе, не звязанае са зместам, нешта тое, што накладваецца зверху на змест»¹. Жанр рамана як катэгорыя эстэтычная абавязкова дыктуецца раманным зместам, дыктуецца задачамі пазнання, задачамі даследавання і асэнсавання рэчаіснасці. Адсюль і развіццё жанравых форм, іх удасканальванне з'яўляецца заканамерным вынікам развіцця самога жыцця, выяўлення ў працэсе раманнага адлюстравання яго новых бакоў. Такім чынам, відазмяненне і развіццё жанру—працэс аб'ектыўны, у ім праяўляецца адзін з законаў мастацтва.

Раман і сучаснасць. Гэтая праблема вырашаецца ў працах многіх літаратуразнаўцаў, але актуальнасць яе не зніжаецца. Сённяшні дзень патрабуе ад мастакоў слова ўсё новых і новых форм свайго адлюстравання. Задача крытыкі ў сваю чаргу—раскрыць унутраную сувязь паміж сацыяльна-гістарычнымі працэсамі, што адбываюцца ў грамадстве, і тымі зменамі, што назіраюцца ў паэтыцы, ідэйным змесце літаратурных твораў. Пры гэтым трэба ўлічваць «зваротны» момант, тое, што пошук новых форм эстэтычнага асэнсавання рэчаіснасці, пошук новых раманных форм з непазбежнасцю выяўляе новыя тэмы, праблемы, адкрывае новыя грані рэчаіснасці, новыя магчымасці яе мастацкага ўвасаблення.

Творчасць І. Шамякіна вызначаецца высокай ступенню мастацкасці. Надзённасць і публіцыстычнасць—неадымная якасць прозы мастака, які заўсёды імкнецца да праўдзівага адлюстравання жыцця, спасціжэння яго аб'ектыўных законаў. Звернемся да рамана «Вазьму твой боль». Твор прасякнуты сучаснасцю ідэйна-мастацкага мыслення. Ён адкрывае новыя магчымасці для пазнання жыцця сучаснага чалавека. Раман, калі разглядаць яго ў кантэксце ўсёй творчасці пісьменніка, вызначаецца пашырэннем тэматычнага далягляду, своеасаблівасцю эстэтычных рашэнняў, ускладненнем прычынна-выніковых сувязей сюжэтна-вобразнай сістэмы. Празаік выкарыстоўвае і па-мастацку сінтэзуе пісьмо дынамічнае і аналітычнае, эпас і лірыку, пластычны і мысліцельны пачаткі. Апавяданне

¹ Штейн А. Л. Философия комедии.—У кн.: Контекст—80.—М., 1981, с. 244.

аб'ектыўнае спалучаецца з «я-формай». Спалучаецца гісторыя з сучаснасцю: Характарызуецца раман і тым, што, праецыруючы праблематыку «вясковай» прозы ў нашы дні з мэтай выяўлення характэрных рыс свядомасці сучаснага селяніна ці, дакладней, яго авангарда—механізатараў саўгаса,— І. Шамякін разам зым дадае яшчэ адну сюжэтную лінію—аналітычны расказ аб днях мінулай вайны.

У рамане існуюць некалькі ідэйна-вобразных цэнтраў (Іван Батрак, яго жонка Таіса Міхайлаўна, дырэктар саўгаса Астаповіч, парторг Забаўскі, былы паліцай Шышковіч), два плоскасныя пласты жыцця (гісторыя сям'і Івана Батрака і гісторыя Шышковіча, ён жа—Шышка), аўтар пераводзіць дзеянне з аднаго апавядальнага часу ў другі. Гэта сведчыць аб пісьменніцкім імкненні да разамкнёнасці ў аб'ектываваным свеце пры даволі моцнай суб'ектыўнай афарбоўцы апавядання ў цэлым. Трагічны пачатак у рамане «Вазьму твой боль» становіцца мнагамерным, многааспектным, што дазваляе вызначыць твор як раман-трагедыю. Лёс прыватны і лёс народа, разважанні герояў аб мінулым, сённяшнім і будучым, іх інтымныя ўзаемаадносіны—усё гэта наскрозь пранізана сацыяльнымі калізіямі гісторыі і сучаснасці. Аднак гэта раман і лірычны. Лірычнае—у цёплых, нават «камерных» адносінах паміж Іванам Батраком і Таісай Міхайлаўнай, у іх стаўленні да сваіх дзяцей, да працы. Лірычнае—у па-мастацку выпісаных старонках гумару, звязаных з вобразам Хведара Шчэрбы.

Пісьменнік паказвае гісторыю ў дзвюх часавых праекцыях: восень—зіма сорак другога года і лета—восень нашых дзён. Паміж імі адрэзак часу ў трыццаць пяць гадоў, які пададзены пункцірна. Вобраз Івана Батрака паказаны ў пачатковым і канечным сваіх пунктах, што, безумоўна, адбіваецца на эпічнай якасці рамана, калі зыходзіць з таго, што раман—гэта перш-наперш у с ё жыццё чалавека. Тым не менш гэта раман эпічны, галоўным чынам эпічны, лірыка-драматычнае тут «дадатковае», яно дапаўняе і ўзбагачае эпас рамана. Унутраная драма Івана Батрака не засталася драмай адной асобы, адной сям'і. Фінальны ўчынак Таісы Міхайлаўны, забойства Шышковіча, прадыктаваны таксама эпічнай думкай.

У рамане «Вазьму твой боль» можна назіраць, кажучы словамі В. Коўскага, унутраны жанравы канфлікт, спробу ўявіць споведзь героя як эпіку, а эпічныя праблемы вырашыць у лірычным ключы. Менавіта такі жанравы канфлікт даследчык выявіў у рамане Ю. Бондарава «Бераг», і гэта, на яго думку, стала прычынай таго, што Ю. Бондараву не ўдалося дасягнуць арганічнай мастацкай цэласнасці. Зрэшты, тут жа, зыходзячы з прыватных назіранняў, даследчык рускай літаратуры робіць цікавае і ў цэлым правільнае абагульненне: раманы абсучаснасці ці тыя, што ўступаюць у дыялог з сучаснасцю, характарызуюцца ўсё больш высокай актыўнасцю аўтара, узмацненнем яго ўласна-лірычных інтанацый. І гэта ўжо акрэсленая тэндэнцыя ў развіцці жанру сучаснага рамана. Яна ўласцівая не толькі рускай літаратуры (Ю. Бондараў, В. Астаф'еў, Б. Васільеў, С. Залыгін, В. Распуцін і г. д.), такую з'яву можна назіраць і ў літаратуры беларускай апошніх гадоў (І. Навуменка, А. Адамовіч, А. Марціновіч, В. Казько, Л. Гаўрылкін, П. Місько, Я. Радкевіч і інш.). Сучасны савецкі раман выпрабоўвае ўсялякія магчымасці—ад пераважна эпічных да суб'ектыўна-лірычных. Эпічнасць як раманная якасць уласціва, відавочна, больш творам, якія расказваюць аб днях мінулых, калі матэрыял ужо вывераны часам і гісторыяй, прайшоў праз аб'ектыўную ацэнку, выявіўшы тым самым сапраўдную сутнасць, маштаб-вялікае бачыцца на адлегласці. «Адстой эпохі, — пісаў А. Талстой, — прыемны матэрыял для мастака. Але гэта не значыць, што толькі адстой можа быць матэрыялам для напісання паўнагучных мастацкіх твораў. Гэта адмаўляецца першым жа прыкладам, які прыйдзе ў галаву: Бальзак пісаў свае велічныя раманы з натуры, Тургенеў пісаў аб сучасніках, Пушкін і Грыбаедаў пісалі сваю эпоху». Пералік гэты, безумоўна, можна дапоўніць. Бясспрэчна, што раман эпічнага характару вызначаецца не толькі эпічнай ідэяй, гістарычна выверанай і дакладнай, але і часавай працягласцю, якая ўзаемазвязана з дадзенай ідэяй і аргументуе яе. Даследаванне ж сучаснасці патрабуе ад пісьменніка асаблівай інтуіцыі, праніклівасці. Тут цяжэй прыйсці да аб'ектыўнай высновы, філасофскага

нення. Цяжэй таму, што эстэтычныя (і жанравыя) магчымасці асваення сучаснасці ў плане шырокага філасофскага і псіхалагічнага вырашэння стануць рэальнымі толькі з цягам часу. Адсюль і даволі частыя адкрытыя фіналы ў творах аб сучаснасці. Хоць менавіта тут відавочнае імкненне пісьменнікаў да дыялектычна складанага, шматзначнага адлюстравання рэальнага свету. Імкненне не толькі дакапацца да ісціны, актыўна сцвярджаючы дабро і адмаўляючы зло, але і разабрацца, як дабро і зло ўжываюцца «ў адзінай сутнасці, пакутуючы ў супярэчнасцях, але не ў сілах адарвацца адно ад другога» (Ю. Бондараў). Больш вострае вырашэнне атрымлівае мастацкі вобраз — ідэйны стрыжань твора. Развіваючыся і ўзбагачаючыся, мастацкі вобраз, як мяркуе М. Храпчанка, «убірае ў сябе. абагульняе агромністае багацце з'яў рэчаіснасці, імкненняў, эмоцый чалавека, яго ўяўленняў аб свеце, яго грамадскія і эстэтычныя ідэалы. Мастацкі вобраз, канцэнтруючы каласальны сацыяльны, духоўны вопыт людзей, выпраменьвае творчую энергію, якая з'яўляецца магутным стымулюючым пачаткам у развіцці грамадскай свядомасці»¹. Схільнасць літаратуры да філасофскага пазнання свету дала магчымасць выказацца Ю. Бондараву яшчэ выразней. «Мне здаецца, — сказаў ён у адным з выступленняў, — даўно ў літаратуры настаў час злучэння дзвюх мастацкіх дыктатур-вобраза і інтэлекту». Гэта не можа не прывесці да пэўных структурных змен жанру рамана і перш за ўсё да ўзмацнення суб'ектыўнага, мысліцельнага пачатку. Разам з тым, заўважыў Л. Якіменка, «стыхія суб'ектыўнасці» не можа «перавярнуць» ці дэфармаваць жанравыя формы рамана. «І ў наш час працягвае развівацца раман, які апіраецца на апавядальныя традыцыі эпічнага роду, раман з шырокім абсягам падзей, мноствам характараў, з паралельнымі сюжэтнымі лініямі і г. д. Але гэты раман, у яго лепшых заваёвах, імкнецца да скарачэння падзейна-апісальнага матэрыялу, імкнецца ўзмацнення да «мысліцельнай нагрузкі»².

Раман аб **сучаснасці**, застаючыся ў сваёй аснове эпічным, аб'ектыўна-рэалістычным, мае тэндэнцыю да суб'ектыўнасці, якая праяўляецца часцей у форме філасофскіх пошукаў, разваг, адкрытай публіцыстыкі ці ў своеасаблівым пафасе, што падкрэслівае адносіны аўтара да пэўнай праблемы ці з'явы, якія ён даследуе. Але гэтая агульная тэндэнцыя, безумоўна, не абмяжоўвае і не нівеліруе, не ўраўноўвае творчыя індывідуальнасці ў іх натуральным імкненні да разнастайнасці. Нават калі ўзяць творы аднаго зместава-тэматычнага ўзроўню— І. Шамякіна «Вазьму твой боль», В. Казько «Неруш», В. Карамазава «Пушчу»,—розніца будзе відавочная: з аднаго боку, больш традыцыйныя рэалістычныя раманы І. Шамякіна і В. Карамазава рэзка кантрастуюць з сімволіка-метафарычнай прозай В. Казько, з другога—нельга не бачыць розніцы паміж поліфанічным раманам «Вазьму твой боль» і пераважна сацыяльна-бытавым раманам Карамазава.

І. Шамякін звяртаецца да розных форм пісьма: да аб'ектыўнага, аўтарскага, і суб'ектыўнага— «я-форма»; ёсць старонкі, напісаныя па законах драматычнага жанру, дзённікавыя запісы парторга саўгаса Забаўскага і нават усё роўна як асобная, аўтаномная «аповесць аб каханні» таго ж Забаўскага. (Зрэшты, гэтая аповесць больш разбурае кампазіцыйнае адзінства твора, чым кампануе). Пісьменніку ўдаецца стварыць не толькі выразную карціну вёскі, але разам з тым даць магчымасць сваім героям паказаць сябе ў думках, выказацца. Маральны воблік галоўнага героя вырысоўваецца паступова, спачатку праз яго адносіны да працы, да сваіх таварышаў механізатараў, дакладней, пры дапамозе дынамічнай характарыстыкі даецца вобраз саўгаснага перадавіка, камуніста, чалавека прынцыповага і патрабавальнага. Ён разумее, што прэмія, якую вязуць прадстаўнікі вобласці, заслужаная, але ўнутрана супраціўляецца—не, не прэміі, а маленькаму падману: ячмень яшчэ не ўбраны, а зводку падалі, што ўборка закончана. Іван гатовы спрачацца, але, падпарадкоўваючыся волі калектыву, уступае, згаджаецца перагнаць камбайн на зжатае поле. Канфлікт не новы, у практыцы гаспадарак такое бывае не так ужо рэдка. Пісьменнік дае калектыўны

с. 104. ¹ Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа.—У кн.: Контекст—80, ² Якименко Л. На дорогах века.—М., 1973, с. 143.

партрэт, выпісвае механізатараў і саўгасных кіраўнікоў Кузю і Качанка скупа, але ярка, характаралагічна, з дастатковым пачуццём гумару, падкрэсліваючы светлае, здаровае—жыццёвую аснову людзей працы. А які ёмісты, мнагагучны, па-сапраўднаму эпічны зачын рамана: «Канчалі жніво»! Усяго два словы, але які глыбокі сэнс у іх заключаны, сапраўды народная аснова! Паўстае прасторавая эпічная карціна працы. Але неўзабаве з'яўляецца лірычны тон, апавяданне поўніцца найвышэйшай гармоніяй чалавека і яго працы, гармоніяй чалавечых адносін. Гэта вельмі важны момант у апавядальнай структуры рамана. Аўтар не скупіцца на светлае, нават ідылічнае ў адносінах Івана і Таісы Міхайлаўны. У далейшым усё гэта толькі падкрэсліць дысгармонію, узмоцніць драматызм стану душы Івана Батрака.

Шчэрба на «дыване» ў Астаповіча паведамляе Івану аб вяртанні Шышкі, былога паліцая. Уступае ў сілу матыў трагічны—аўтар апавядае аб страшэннай душэўнай драме Батрака. Драме, ад якой Іван уцякаў, ахоўваючы свой спакой, спакой сям'і. Ён разгубіўся ад пачутага. «Не радавала сонца. Не радавала блізкая праца, за якую ён так перажываў гадзіну-паўгадзіны назад... не, не тое што не радавала нічога. Як бы разарвалася нешта. Жыццё разарвалася папалам. Было яно адзінае, звыклае, усталяванае і... шчаслівае». Былі, безумоўна, перажыванні, непрыемнасці, «але ўсё гэта дробязь—усе ўчарашнія, сённяшнія перажыванні. Не, нават не дробязь — радасць. Але, радасцю былі нават непрыемнасці, бо яны напаўнялі жыццё, яны—само тое жыццё, у якім ён меў шчасце. Было... Самае страшнае, што яно, жыццё гэтае, якім ён толькі што жыў, раптам як бы адляцела ў будучыню, стала туманнай марай... І яму трэба было прыйсці... адтуль-з вайны, з гора, з небыцця, з сіроцтва». Усё змяшалася ў душы Івана, знікла «душэўная гармонія», цяпер ён жыве нібы ў дзвюх плоскасцях адначасова. У той, першай, ваеннай, нават больш. Успаміны нахлынулі з такой страшэннай сілай, што адзінай канкрэтнай рэальнасцю для Івана стала вайна, ён зноў і зноў «пракручвае» падзеі тых дзён, ніяк не рашаючыся наблізіцца да галоўнага моманту, самага страшнага для яго, таго, калі ён апынуўся пад печчу і яму проста ў твар адсвечвала полымя аўтаматнай чаргі. Стралялі ў яго. Шышка страляў. А потым забіваў пяцігадовую сястрычку Анечку, маці... Унутраны маналог Івана-гэта голас адтуль, з вайны, голас дзіцяці, якое ніяк не можа паверыць у смерць маці, змірыцца з гэтым. «Я зразумеў, што адбылося ў нашай хаце, чаму яе спалілі, але розум дзіцячы не мог прыняць, асэнсаваць страшны факт, што маці ўжо няма. Для мяне яна жыла. Я звяртаўся да яе. Я і хворы, у хаце лесніка, клікаў яе». Аўтар паказвае найтанчэйшыя нюансы псіхалагічнага стану героя, і гэтаму садзейнічае форма апавядання ад першай асобы. Ствараецца разгорнуты псіхалагічны малюнак, калі асоба героя паўстае ва ўсёй складанасці, супярэчлівасці думак і пачуццяў. Іван добра разумее, што не можа цяпер крыкнуць у твар былому паліцаю: «Не маеш права на ўсё тое, што зроблена нашымі рукамі, нашай працай! Не маеш!» Не можа таму, што Шышковіч вярнуўся ў вёску «па закону», адбыўшы вялікі тэрмін у калоніі, затым на пасяленні. Не мае права фармальнага, а-маральнага? Проста чалавечага? «Што ж гэта такое? Ведаць і маўчаць?» А як жа тады «ніхто не забыты, нішто не забыта»? Вось тут пісьменнік ужо выходзіць за межы асабістага канфлікту, асабістай драмы чалавека ці нават сям'і, робіць абагульненне агульначалавечага, філасофскага значэння. У ім-гуманістычная накіраванасць рамана, сюжэт якога вызначаецца ідэяй выпрабавання асобы памяццю. У адлюстраванні духоўных перараджэнняў Івана Батрака, які ўспрымае людзей праз адносіны да памяці вайны, праяўляецца філасофская зададзенасць твора. Іван не прымае пазіцыю Якава Качанка, які, застаючыся верным сваім «прабіўным» якасцям, ідзе на збліжэнне з Шышковічам, абураецца на старшыню сельскага Савета Лукашова, калі той дае даведку Шышковічу на пакупку новай хаты, абвінавачвае парторга Забаўскага, пракурора Міхалеўскага... Не, гэтыя людзі не пераступілі закон, проста для іх Шышковіч ужо як бы гісторыя. Душэўнага болю, як у Івана Батрака, прыезд Шышковіча не выклікае. Ды і сам Іван ужо стаў забываць перажытае, рэдка ўспамінаў тых, хто застаўся «ў вайне». Ён жыў днём сённяшнім, жыў шчасцем. «Я таксама забываўся. Але, можа, так і добра. З такой памяццю.

страшна жыць, -- гаворыць Іван сваёй жонцы. -- А мне хацелася жыць, як жывуць людзі. Я люблю працаваць...» (Прыгадаем «Суд у Слабадзе» В. Казько, там таксама гаворыцца, што Лецечка бяспамятны жыць мог, а з памяццю-не.) У чымсьці справядлівы папрок Забаўскага: ці ўсё ён сам, Іван, зрабіў для таго. каб яго дзеці, Валя, Карней, адчулі бацькоўскі боль, і не проста адчулі, а каб гэты боль стаў іх уласным болем? Не, не ўсё. Іван унікаў мінулага, бег да шчасця, да святла, да жыцця. Ён аддаліўся ад Памяці. Трагедыя маленства другі раз абрынулася на яго, ужо дарослага чалавека, бацьку дваіх дарослых дзяцей. «Да гэтага перажывання далучылася цяжкая душэўная мука, што ў шчасці ён забываўся на маці, на Аньку, на бацьку і не ўсё зрабіў... каб яны жылі ў памяці яго дзяцей, усіх людзей. Раны гэтыя балелі асабліва моцна ад таго, што іх паліла нянавісць да Шышкі і студзіў мароз уласнай бездапаможнасці, разгубленасці. Безумоўна, прыходзіла думка аб помсце, але ён не мог прыдумаць яе, помсту, ад чаго таксама пакутаваў, - тут помста павінна быць асаблівая, якую не ведаў свет». Менавіта ў гэтай супярэчлівасці—бегчы ад памяці і жыць ёю, імкненне пазбавіцца болю і жаданне адчуваць яго пастаянна, унутраны парыў знішчыць Шышковіча і ўсведамленне ўласнага бяссілля—заключаецца трагізм Івана Батрака. Пісьменнік тыпізуе від памяці-памяць-боль. У філасофскай структуры рамана матыў памяці-болю вар'іруецца, паступова ўзыходзячы да галоўнай ідэі — уяўлення аб памяці як аб непарушным законе савецкага чалавека, маральнай каардынаце асобы наогул.

На логіку гэтай памяці арыентуецца кампазіцыя. Успаміны Івана прыпыняюць рух сюжэта, развязка лініі Івана Батрака і Шышковіча наступае толькі ў самым канцы рамана, калі абставіны выпадкова сутыкаюць Таісу Міхайлаўну з былым паліцаем, якога яна забівае. Гэтым самым абараняе жонку Шышковіча, але галоўным чынам—Івана, дзяцей, сям'ю.

Знешне Таіса Міхайлаўна робіць уражанне вельмі ўладкаванай матэрыяльна і духоўна жанчыны. Яна шчаслівая, муж у яе добры, дзеці таксама добрыя. Ёй усе зайздросцяць, яна ж-нікому, хіба што тым жанчынам, якія едуць міма іх вёскі да шашы на поўдзень, дзе яна сама, зрэшты, не была ніколі. Усё невядомае яе захапляе. Як і ўсё прыгожае. Сельская акушэрка, яна любіла цырк, любіла лёгкія фільмы з прыгожымі героямі. Натура рамантычная, Таіса Міхайлаўна жадала жыцця новага, прыгожага, як і ў тых фільмах, што бачыла. Але разам з тым ёсць у ёй і нешта спрадвечна народнае, сялянскае. Яна, інтэлігентка, адчувае водар хлеба ў зярнятах, і гэты водар яе радуе і хвалюе, менавіта ён дае жанчыне «спакой і ўпэўненасць у трываласці жыцця, шчасці дзяцей. Не тэлевізар, не Вальчыны танцы і не машына, якую яны купяць, а вось гэта—пах гною, кароўскага поту, малака, гародніны і збажыны дае такую ўпэўненасць». Ёсць яшчэ адзін характаралагічны момант гэтага вобраза: жанчыну не здзіўлялі магчымасці чалавечага розуму, яна верыла, што магчымасці яго бязмежныя. Яе заўсёды здзіўлялі ўчынкі людзей, у іх яна бачыла праяўленне чалавечай высакароднасці ці подласці. Аўтар нібы падкрэслівае, падае буйным планам «актыўнасць пачуццяў» гераіні. У гэтым Таіса Міхайлаўна вельмі блізкая Насцёне з «Жыві і помні» В. Распуціна. Характар Насцёны вызначаецца перш за ўсё актыўнасцю пачуццяў, у сваіх учынках жанчына кіравалася пачуццём абавязку, прыроднай, «неразважлівай» адданасцю Андрэю Гуськову.

Асноўныя матывы вобраза Таісы Міхайлаўны—адчуванне шчасця, задаволенасці і прагі новага, рамантычнага ўзвышэння—няўлоўна адцяняюцца матывам прадчування бяды. І яна прыйшла, бяда, нечакана. Прыйшла памяццю вайны. Пакуль гэтая памяць заставалася ўнутраным болем Івана, Таіса Міхайлаўна рабіла ўсё, каб вярнуць мужа да ранейшага жыцця, у якім жыла сама і жылі іх дзеці, гэта значыць яе перажыванні заставаліся на ўзроўні суперажывання. Выпадак з Хведарам Шчэрбам, яго трагічная смерць выбухаюць ужо ў душы самой Таісы Міхайлаўны. Супраціўленне памяці вайны змялося ўсёпаглынальным страхам за Івана, за дзяцей, за сваё шчасце. Боль Івана становіцца болем Таісы Міхайлаўны. Яна імкнецца вярнуць мужа да жыцця, вярнуць страчаную гармонію. У гэтым яна бачыць свой абавязак, абавязак жонкі, абавязак маці, абавязак жанчыны. Менавіта абавязак, філасофія якога процілеглая разуменню абавязку Начыны. Менавіта абавязак, філасофія якога процілеглая разуменню абавязку На

сцёнай, якая падзяліла «боль» Андрэя, уступіўшы тым самым у супярэчнасць з мараллю вёскі, народа. Гэтая супярэчнасць не магла не прывесці яе да трагедыі. «Боль» Гуськова эгаістычны і антысацыяльны, ён—злачынны па сваёй прыродзе. У Распуціна міласэрнасць Насцёны афарбоўваецца, а затым знішчаецца злом, у Шамякіна менавіта міласэрнасць знішчае зло.

Таіса Міхайлаўна паўстае перад чытачом з усёй жаночай безабароннасцю і разам з тым—сілай. Спалучэнне ў характары глыбока народных, сапраўды жаночых і рамантычных, імпульсіўных якасцей зрабіла яе ўчынак рэальным і па-мастацку пераканаўчым.

У рамане Ю. Бондарава «Бераг» жонка Нікіціна, Ліда, у цяжкую хвіліну ўсклікае: «Ну аддай мне свой боль, мой родны, калі можна, аддай... Лепш бы ў мяне гэта было, лепш у мяне!» Узяць боль другога—гэта «самае галоўнае, што жыве недзе ў нас, самае чалавечнае». Але калі такая пераконанасць Бондаравым правяраецца выпрабаваннем асобы ў экстрэмальных умовах самой вайны, дык у Шамякіна—памяццю вайны. Адзначаючы эвалюцыю шамякінскай гераіні, нельга не заўважыць у ёй духоўнай сталасці, здольнасці бачыць і разумець падзеі з пазіцый больш высокіх, агульначалавечых. Таіса Міхайлаўна не проста забівае былога паліцая, яна знішчае зло—шматаблічнае, а таму яшчэ больш страшнае.

Раман І. Шамякіна «Вазьму твой боль» сведчыць, што пошукі пісьменніка плённыя. Гэты поліфанічны твор, у якім удала сінтэзуецца эпічнае, лірычнае і драматычнае, дасягае новай якасці—у ім усё выяўней акрэсліваюцца рысы мысліцельнасці, праблемнасці, назіраецца адкрыты выхад да маральных і філасофскіх рашэнняў. Раман ідзе па шляху сінтэзу аб'ектыўнага эпічнага адлюстравання і філасофскага асэнсавання рэчаіснасці.

Поліфанічнаму раману І. Шамякіна процістаіць «манічны» па сваёй аснове раман В. Назько «Неруш», твор з надзвычай моцным мысліцельным пачаткам. Да ліку несумненных удач пісьменніка варта аднесці спробу стварыць народны характар палешука. Даследуючы працэс пераемнасці духоўна-маральнага жыцця Палескага краю, В. Казько паказаў унутранае, духоўнае багацце чалавека з вёскі.

Новыя рысы зместу сучаснай «вясковай» прозы абумоўлены сацыяльна, яны звязаны з карэннымі працэсамі духоўнага жыцця народа. Ю. Бондараў, характарызуючы сучасны раман як «падарожжа па рацэ часу», падкрэслівае, што гэтае «падарожжа не ўніз па цячэнні, а ўверх, да вытокаў і першавытокаў, каб зразумець у руху секунду і як бы замацаваць яе паміж мінулым і будучым». Вось гэтую «секунду», якая праходзіць паміж мінулым Княжбора і яго будучыняй, спрабуе па-мастацку ўвасобіць В. Казько ў сваім рамане.

Гэты пісьменнік добра вядомы сучаснаму чытачу. Адна з яго аповесцей— «Суд у Єлабадзе» — стала прыкметнай з'явай у беларускай «ваеннай» прозе. Аповесць створана па прынцыпу «рацыяналізуючай свядомасці» (В. Коўскі). Такая ж форма адлюстравання ваеннай рэчаіснасці была ўласціва аповесцям В. Быкава пачатку 70-х гадоў. Прынцып «рацыяналізуючай свядомасці» вызначае стыль «Карнікаў» А. Адамовіча. Карані гэтага прынцыпу, відавочна, варта шукаць у паэтыцы Ф. Дастаеўскага. Спрэчкі аб суадноснасці эмацыянальных і рацыянальных пачаткаў у чалавечай псіхіцы і паводзінах цяпер вядуцца ў нашым літаратуразнаўстве, але, думаецца, галоўнае не ў тым, што важней: рацыянальнае ці эмацыянальнае, найбольш важна дамагчыся такой ступені іх зліцця, якая адпавядала б глыбокаму і ўсебаковаму адлюстраванню нашай складанай і супярэчлівай рэчаіснасці. Працуючы ў жанры аповесці, В. Казько стварыў выразныя па малюнку, напружаныя па думцы творы, у рамане гэтыя якасці дапаўняюцца, ускладняюцца большай метафарычнасцю, аддаленай асацыятыўнасцю.

«Мастацкі твор,—піша С. Андраюк,—заўсёды роздум пра жыццё. У літаратуры імкненне «паказаць», «расказаць» ніколі не існуе адасоблена ад «сказаць». Асабліва справядліва гэта ў дачыненні да жанру рамана, які патрабуе шырокага гісторыка-філасофскага погляду на жыццё, выразнай канцэпцыі ў падыходзе да яго»¹. У тым, што раман з'яўляецца «жанрам усіх жанраў», савецкія пісьменнікі аднадушныя. «Неадпаведнасць» пачынаецца на другім узроўні—узроўні рэалі-

¹ Андраюк С. А. Проза. Духоўны свет чалавека. У кн.: Беларуская літаратура. Дзень сённяшні.—Мн., 1980, с. 178—179.

зацыі. Выключная жанравая рэалізацыя задумы і індывідуальных магчымасцей мастака—з'ява вельмі рэдкая. Гэта можна сказаць, бадай, толькі пра «Ціхі Дон» М. Шолахава і, бясспрэчна, пра «Вайну і мір» Л. Талстога, раман, які, па словах С. Залыгіна, падобны сімфоніі, напісанай у розных ключах. Да своеасаблівай жанравай рэалізацыі матэрыялу сучаснай вёскі імкнецца В. Казько, выкарыстоўваючы для гэтага форму рамана інтэлектуальнага, аналітычнага.

У адрозненне ад аповесцей, у рамане «Неруш» В. Казько апіраецца не толькі і нават не столькі на свой вопыт (у аповесцях ён прытрымліваўся галоўным чынам асабіста перажытага), а, калі можна так сказаць, на вопыт сучаснага жыцця, і нават на тэндэнцыю даследаваць сацыяльна-маральныя працэсы сучаснай вёскі—такая тэндэнцыя намячаецца ў беларускай прозе.

У С. Залыгіна ёсць адно выказванне, магчыма, у нечым спрэчнае, але ў дадзеным выпадку яго хочацца прывесці: «Пісьменніку і паэту ўласны вопыт заўсёды патрэбны не толькі, а можа быць, не столькі для таго, каб яго выкарыстоўваць, колькі для таго, каб яго адмаўляць. Для творчасці гэта абавязкова—мець тое, што можна адкінуць... паэт ці празаік імкнецца пісаць так, як пісаць ён яшчэ не ўмее» В. Казько таксама звярнуўся да вопыту сучаснай вёскі, каб напісаць так, як да гэтага часу ён яшчэ не пісаў. Раман «Неруш», як і аповесць «Суд у Слабадзе», арганізаваны формай, у якой дамінуе маналагічна-публіцыстычная манера апавядання. Ён насычаны, нават перанасычаны скрупулёзным аналізам работы думкі і пачуцця галоўнага героя Мацвея Роўды. Пісьменнік ідзе ад думак Мацвея да яго пачуццяў і ад пачуццяў да думак. У раздвоенасці, няўстойлівасці пачуццяў і думак, іх нестабільнасці бачыщца асноўны выток пакутлівых пошукаў героя. Вобраз Роўды набывае эстэтычную рэальнасць у напружаным змаганні—з Шахраем, з Княжборам і княжборцамі і, нарэшце, з сабой.

Мацвей—натура складаная, супярэчлівая, ён—як бы дзвюх сутнасцей, з двух «я». Адзін, кіруючыся рацыянальнымі матывамі паводзін, разумеенеабходнасць новых метадаў гаспадарання, бачыць іх перспектыўнасць, другі усёй душой, сэрцам у мінулым свайго краю, у яго традыцыях і легендах. Роўдамеліяратар на час выцясняе Роўду-княжборца. І толькі асушыўшы балота, убачыўшы рэальны вынік сваёй працы, яе плюсы, а яшчэ больш мінусы, Мацвей зразумеў, што не балота асушыў, а душу сваю. Сапраўдны сэнс меліярацыі заключаецца ў паляпшэнні, у гаспадарчай перабудове зямлі, Мацвей жа проста знішчыў балота, не думаючы, што будзе потым. Сам пісьменнік у адным з інтэрв'ютак вытлумачвае сутнасць характару Роўды: «З аднаго боку (Мацвей.—В. Л.), зрабіў добрае: людзей накарміў, кватэры ім даў. Вытворчасць «на душу» ўзрасла. А з другога, падсечана палеская прырода. Што засталося для вытворчасці самой душы? Чым яе «карміць»? Бо не жыватом жа адзіным, не дзеля таго жывем, каб есці. Чалавек, яго гарманічнае развіццё, яго душа-вось галоўная мэта≫².

У паэтыцы В. Казько асаблівае месца займае вобраз памяці, але ў аповесцях прырода памяці іншая, вобраз памяці непарыўны з носьбітам, суб'ектыўны, гэта боль і трагедыя аднаго чалавека ці аднаго пакалення. У рамане вобраз памяці адрываецца ад канкрэтнага носьбіта, набывае шырокія маштабы, гэта быццам жыццёвы вопыт цэлага народа. Характэрна і тое, што менавіта вобраз памяці выступае ў якасці найважнейшага крытэрыя ўчынкаў і меркаванняў Мацвея Роўды. «Здольнасць чалавека «раіцца» са сваёй уласнай памяццю і тым больш з гістарычнай памяццю народа з'яўляецца ў творах сучасных аўтараў неабходнай умовай яго чалавечай і грамадзянскай сталасці, устойлівасці»,—чытаем у В. Протчанкі з. У аповесці Ч. Айтматава «Белы параход» можна прачытаць словы-настаўленні аб тым, што чалавек павінен «помніць бацькоў», бо ў гэтай памяці закладзены адвечныя асновы чалавечнасці і дабра. Вельмі востра пастаўлена гэтая праблема і ў аповесці В. Распуціна «Развітанне з Мацёрай», у якой аўтар глыбока даследуе знікаючую памяць, з болем у сэрцы гаворыць аб тым, што наш імклівы век набраў такія высокія тэмпы, што людзям не стае часу спыніцца, агле-

484

¹ Залыгин С. Литературные заботы.—М., 1972, с. 107.

² Вопр. лит., 1983, № 5, с. 184. ³ Протченко В. И. Непрерываемый поток жизни.—У кн.: Современный советский роман. Философские аспекты.—Л., 1979, с. 45.

дзецца, а падобныя прыпынкі неабходныя, не ўсё трэба разбураць, трэба нешта пакінуць для душы. Проста для душы. І для сумлення. Аб гэтым клапоціцца і С. Залыгін: «Сучаснасць бывае тым значней і адухоўленей, чым больш яна прасякнута гісторыяй, чым больш яна прасябе ведае—калі, адкуль, якім чынам і дзеля чаго яна з'явілася ў сённяшняе, складанае гэтае сённяшняе і валодае ім»¹.

В. Казько спрабуе ў галоўным героі сумясціць мінулае і сённяшняе. Сумясціць ва ўсёй складанасці, драматычнасці, «несумяшчальнасці». Ён праводзіць своеасаблівы эксперымент, імкнецца разабрацца ў тым, што адбываецца ў душы «жабрака-пераможцы», чалавека, які вымушаны «жыць напаўздых, напасярэдзіне паміж тым, што адыходзіла і што наставала».

Мацвей Роўда нарадзіўся ў Княжборы, вырас там, засвоіў яго традыцыі, легенды, казкі і былі. Для яго Жалезны Чалавек, Галоска-галосніца, балотны бык, як ї быль аб тым, як княжборцы «сеялі колісь соль і садзілі волікаў», такая ж рэальнасць, як само Палессе, таямнічае і такое зразумелае адначасова. «Ты жывеш забабонамі, памяццю мінулага і таму палавінчаты, быў нараскараку і застаўся, калі пайшоў у калгас. А ў мінулае трэба ўрывацца не азіраючыся... Так, ува мне мала жаласці, але ўсё новае бязлітасна». Вось як адкрыта расцэньвае ўчынкі Мацвея яго былы аднакурснік Рачэўскі. Мацвей разумее, што новае бязлітаснае. Разумее таксама, што «гаспадарыць на гэтай зямлі, як гаспадарылі раней ён і іншыя палешукі, нельга, цесна ўжо. Ён кожны год усё больш і больш адчуваў, як душаць яго балоты. Не хапала зямлі, не хапала прастору яму і яго тэхніцы». Ён прымае прапанову Шахрая, становіцца меліяратарам. Быў момант, калі Мацвей паверыў Шахраю, паверыў таму, што чалавеку «ўсё дазволена і ўсё спішацца, даруецца хлебам, калі ён дасць хлеб, плошчы пад яго... І ўзнімецца ў Княжборы пшаніца...» Пасля таго, як Алена яго не дачакалася і выйшла замуж за другога, Мацвей пакінуў вёску, з'ехаў назаўсёды, як ён думаў тады. Ён быў упэўнены, што збавіўся ад Княжбора. Але Княжбор нікога лёгка не аддаваў, не аддаў ён і Мацвея, прыцягнуў, вярнуў і прывязаў да сябе назаўсёды. I Мацвей, доўга не думаючы, рынуўся на балота, ён «не меў нічога больш значнага ў жыцці, як даць хлеб Палесся, мяса Палесся. І, апроч усяго, быў у яго яшчэ свой уласны рахунак гэтым балотам. Яны адабралі ў яго маці і бацьку, і гэта надавала яго паядынку з адвечнай стыхіяй асаблівую яраснасць і нецярплівасць, нясцерпнасць, ліхаманкавую паспешлівасць: хутчэй, хутчэй, і да самай сутнасці, хаця ён і не вельмі ўяўляў сабе гэтую самую сутнасць, што крылася пад ёй ці за ёй». .

Так, Мацвей спяшаецца, хоць і не ведае, куды і навошта. Ён імкнецца знішчыць балота і потым змагаецца за яго, будуе новы Княжбор і не прымае яго. «Няпэўна ўсё было ў ім, пераблытана, змешана ўсё, як у тым балоце». Вось у гэтай дваістасці, унутранай раздвоенасці і заключаецца драма Мацвея. Ён застаецца па сваёй сутнасці нашчадкам дзям'янаўскага роду, але яму, у адрозненне ад Шахрая, з цяжкасцю даецца суровы практыцызм новага часу. «Балота рабілася як бы часткаю яго самога, яно, здавалася Мацвею, ведае аб ім больш, чым ён сам ведае пра сябе. І не падымалася яго рука на гэтае балота, нібы нешта разумнае было перад ім, здавалася, што балота мае і памяць. На тым жа балоце, на якім жылі буслы, рос аер, рос, жыў і ён сам, Мацвей Роўда, пакаленні княжборцаў раслі і жылі».

Раман В. Казько мае шэраг часавых праекцый, але яго змест у сваіх істотных момантах далёкі ад паўсядзённасці, ад побыту, ён убірае ў сябе праблемы агульнанароднага характару. Апавядальная плынь «Нерушы» неаднародная, хоць рэтраспектыўны план і сучаснасць не вылучаюцца ў самастойныя завершаныя структуры. Яны аб'яднаны асобай героя, яго пастаяннай «работай душы». Аўтар сцвярджае думку, што станаўленне новай грамадскай данасці, ці, іншымі словамі, новай сістэмы ўзаемаадносін паміж людзьмі палескай вёскі эпохі НТР звязана перш за ўсё з цяжкасцямі карэннай перабудовы душы. Звернемся да гісторыі «вясковай» прозы, у прыватнасці да творчасці У. Салаухіна, яго «Кроплі расы». У гэтым творы сфармулявана думка, якая і сёння не страціла сваёй акту-

¹ Залыгин С. Литературные заботы, с. 137.

ВАЛЯНЦІНА ЛОКУН

альнасці. Чалавек, робіць вывад пісьменнік, які страціў у дынамізме сучаснага свету сваё паходжанне, страчвае пачуццё прывязанасці і абавязку перад тым, з чым звязаны асновамі свайго фізічнага і духоўнага быцця—з малой радзімай,— самы бедны чалавек на зямлі. Гэтую правільную думку можна дапоўніць толькі тым, што «бедныя людзі» з'явіліся не столькі з-за суб'ектыўных схільнасцей характару, колькі аб'ектыўна, гэтая з'ява сацыяльна абумоўлена. Прычым гэта не цалкам адмоўныя характары, ёсць у іх і шмат станоўчага. Ёсць вера ў сваю справу. Вось і Шахрай прыцягвае да сябе Мацвея, бо, «нягледзячы ні на што, былі ў ім нейкая пэўнасць, грунтоўнасць, вера ў тое, чым ён займаўся, што рабіў, дзеля чаго жыў». Шахрай, не шкадуючы сябе, працуе, і менавіта ў працы для народа бачыць ён свой абавязак. Ён—практык. Гаспадарнік з моцнай практычнай стрункай. Ён не ведае сумненняў і назад таксама не прывык азірацца.

Княжбор жыве па сваіх законах, і яны не супадаюць з законамі людзей тыпу Шахрая. Людзі Княжбора не могуць прыняць новае Палессе, і не таму, што яногоршае (якім яно будзе, пакуль невядома для іх), а таму, што ў час яго нараджэння адначасова «адбываецца і забойства, бо занадта пагрозлівае і незваротнаегэтае стварэнне, у гэтага поля адсечана памяць, і стварэнне падобнае на забойства». Але наступае момант прымірэння Мацвея і Княжбора, княжборцы даравалі Мацвею, «усіх аб'яднаў і памірыў хлеб, які сапраўды ўсяму галава... былі ў ім сіла і праўда. Гэтая сіла і праўда дапамаглі Мацвею на нейкі час зноў адчуць сябе княжборцам». Выходзіць, меў рацыю Шахрай? Памірыў хлеб сілы, якія проціборнічалі? Аўтар зноў вяртаецца да матыву памяці, і мы пераконваемся, што не атрымалася прымірэння, маральнай еднасці Мацвея і старога Княжбора. Памяць жыве і не-не ды прарвецца то маўклівым папрокам Ненене, то адчайным крыкам людзей, якіх застала пылавая бура, то высахлымі калодзежамі... А галоўнае—сумленнем. Яго, Мацвея, сумленнем. «І ніхто, помні гэта,—звяртаецца да Мацвея Дзям'ян, — табе не суддзя. Судзіць сябе ты будзеш сам». Такім чынам пісьменнік падыходзіць да матыву асабістай адказнасці чалавека за свае ўчынкі. I не толькі за свае, а наогул за ўсё, што адбываецца вакол яго. У такой эстэтычнай праграме бачыцца не толькі прамы ўплыў Ф. Дастаеўскага. Гэтае вызначэнне мае і глыбокую народную аснову. У згаданым інтэрв'ю часопісу «Вопросы литературы» В. Казько скажа: «Сумленны чалавек, ён заўсёды, як кажуць у вёсцы, вінаваціцца. Наогул за ўсё, што побач з ім адбываецца «не так». Вось на гэтуюсапраўды народную рысу нашу, гэтую сарамлівасць, сумленнасць унутраную, гэтае багацце духоўнае хацеў і я звярнуць увагу. Тым і моцныя, чыстыя і прыгожыя людзі, што могуць яны перажываць за іншых людзей». Звяртаючыся да складанага алегарычнага апавядання, В. Казько піша сцэну сустрэчы Мацвея з Жалезным Чалавекам, які аказаўся на гэты раз двайніком Мацвея. Сцэна маевялікі філасофскі сэнс. Гэта прамое абвінавачванне героя ад імя старога Княжбора, ад імя памяці народнай.

Будучы на грані фантазіі, алегарычнае апавяданне разам з тым мае вялікі жыццёвы змест. Стылявая структура рамана ўзнікае на базе спалучэння глыбо-кай філасафічнасці з гранічна простай і зразумелай «аднамернай» формай жыцця простых палешукоў, такіх, як старая Ненене, Махахей, дзед Дзям'ян. Вобразы-сімвалы Жалезнага Чалавека, Галоскі-галосніцы ўваходзяць сваім карэннем у фальклорную традыцыю Княжбора. Яны памагаюць глыбей пазнаць псіхалогію людзей старога Палесся. Галоска, напрыклад, з'яўляецца перад княжборцамі ў вобразе старой Махахеіхі, Жалезны Чалавек—гэта і Махахей, і дзед Дзям'ян, а ў фінале і сам Мацвей. Такая шматаблічнасць сімвалаў памагае праясненню філасофскай думкі пісьменніка. Сімволіка рамана—не алегарычная паралель чалавечым перажыванням, гэта рэальнасць, якая неразрыўная з памяццю старога Палесся. Гэта—памяць краю. Яе роля ў рамане складаная, яна выконвае функцыю вышэйшага суддзі, увасабляе народную справядлівасць.

В. Казько ўносіць у развіццё сучаснай прозы аб вёсцы аспекты, звязаныя з распрацоўкай новых маштабаў асобы чалавека. У творы проціпастаўлены стэрэатыпы не звычайнага мыслення сельскіх жыхароў—праўдзівы і памылковы, а праўдзівы і пошукавы. Маральны паядынак Мацвея і Шахрая, з аднаго боку, з другога—Мацвея са сваім другім «я» дазваляе выявіць філасофскую сутнасць

чалавена, у якой адмаўляецца просты падзел людзей на станоўчых і адмоўных. (Апошняе, зрэшты, найбольш уласціва аповесці «Расце на Палессі груша», у якой В. Казько таксама ставіць пытанне аб беражлівых адносінах да навакольнага асяроддзя.) У рамане з публіцыстычнай завостранасцю сцвярджаецца непарыўнасць руху чалавечай памяці. Аб гэтай жа неабходнасці гаворыць і Шамякін у рамане «Вазьму твой боль». Спыніць рух памяці—значыць пазбавіць асобу адчування часу, гістарычнай перспектывы. Па мастацкай логіцы аўтара «Нерушы», памяць нібыта пашырае межы жыцця. Псіхалагічна-філасофскія назіранні В. Казько сутучныя думцы Ф. Дастаеўскага аб тым, што чалавек галоўным чынам «маральна пакідае сваю памяць людзям... г. зн. уваходзіць часткова сваёй асобай, якая раней жыла на зямлі, у будучае развіццё чалавецтва» І. І раман у цэлым—не аб тым, меліяраваць Палессе ці пакінуць яго некранутым, а зусім аб іншым—аб захаванні маральнага багацця людзей эпохі НТР.

Эвалюцыя стылявых і жанравых пошукаў В. Казько звязана з распрацоўкай больш рухомых форм адлюстравання рэчаіснасці. Яго аналітычная проза змяшчае ў сабе і дакладнае апісанне будзённага жыцця, і сімвал, і алегорыю, і лірычныя і рамантычныя старонкі. Канкрэтны вобраз бусла вырастае да мастацкай дэталі-сімвала, натуральна і непадзельна злучаючы канкрэтнае і абстрактнае, ён становіцца ёмістым і шматзначным, набывае глыбіню і дазваляе правесці складаную аналогію з жыццём самога Палесся, з гісторыяй гэтага краю.

Прозе В. Казько ўласцівыя лірыка-філасофскі роздум, натуральнасць, шчырасць, непасрэднасць і, адначасова, павышаная вастрыня ўнутраных перажыванняў. Можа, таму і не прыжываюцца, адслойваюцца старонкі, калі аўтар пераходзіць на патэтыку або спрабуе адрасаваць Мацвею Роўду ўчынкі, якія пярэчаць логіцы характару героя—маю на ўвазе фінальную сцэну рамантычнай жаніцьбы Мацвея.

Б Раман «Неруш» сведчыць аб жывой зацікаўленасці В. Казько сённяшнім днём беларускай вёскі, узятым ва ўзаемадзеянні з мінулым і сучаснасцю. Ён адпавядае таму колу праблем сучаснасці, якія атрымалі праламленне ў шэрагу раманаў і аповесцей філасофска-эпічнага жанравага складу— «Беразе» Ю. Бондарава, «Цар-рыбе» В. Астаф'ева, «Камісіі» С. Залыгіна, «Прывычнай справе» В. Бялова, «Апошнім тэрміне» В. Распуціна, «Вазьму твой боль» І. Шамякіна, «Пушчы» В. Карамазава і іншых.

Да праблемы сучаснай вёскі звярнуўся ў рамане «Зямля дзяцей нашых» Л. Гаўрылкін, які тэматычна—меліярацыя Палесся—найбольш блізкі да твора В. Казько. Аднак, як правільна ўказвалася нашай крытыкай, пісьменнік не здолеў падняцца над «вытворчай тэмай» да колькі-небудзь значных мастацкіх абагульненняў. Галоўны герой Дубавец змагаецца за зямлю палескую, клапоціцца аб дні будучым, аб дні дзяцей нашых, але ўнутрана, псіхалагічна гэта нічым не падтрымліваецца, такім чынам, застаецца ў асноўным у форме аўтарскай дэкларацыі.

У кола роздуму П. Місько ўваходзяць таксама пытанні сучаснай вёскі, але ў рамане «Градабой» пісьменнік не дасягае такой высокай ступені праблемнасці, якую мы бачым у творах Шамякіна і Казько. П. Місько акцэнтуе ўвагу на выяўленні маральнай сутнасці чалавека. Застаючыся ў рамках пісьма рэалістычна-бытавога, ён шырока выкарыстоўвае лірычныя прыёмы—гэта мноства народных песень і абрадавых апісанняў. Вобразы набываюць глыбіню і аб'ём пераважна за кошт мовы маналагічнай, хоць і дыялагічная мова ў П. Місько займае значнае месца. Яна ўносіць у раман гул народнай шматгалосіцы, адлюстроўвае разнастайнасць пунктаў гледжання на з'явы сучаснага жыцця (ад той жа праблемы меліярацыі Палесся да чалавечых адносін у касмічных караблях). Адначасова трэба заўважыць, што дыялагічнае апісанне мае і свае недахопы—даволі частыя выпадкі расцягненасці, аморфнасці, апісальніцтва.

Наша крытыка справядліва ставіць пытанне, што павышаная ўвага сённяшняй літаратуры да духоўнага жыцця сучасніка, да яго маральна-псіхалагічнага

¹ Литературное наследство. Т. 83. Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради. 1800—1881 г.—М. 1971, с. 174.

зместу, да культуры чалавечых адносін дыктуецца патрэбамі часу, гістарычнымі задачамі грамадства. Актыўнасць ідэалогіі, маральны максімалізм—гэта ўжо неабходныя кампаненты творчасці сучаснага пісьменніка. Можа быць, максімалізму і не стае раману «Градабой», калі разглядаць яго ў кантэксце літаратурнага працэсу апошняга часу. П. Місько замыкаецца больш на побыце, больш на этыцы, чым на тых маральна-філасофскіх пытаннях, што ставіць жыццё. Але, з другога боку, побыт і этыка, узятыя пісьменнікам як асобны прадмет даследавання, не зніжаюцца да ўзроўню бытавізму, простага бытапісання. Іх варта разглядаць як форму адлюстравання рэчаіснасці на змястоўна іншым мастацкім узроўні, калі пастаноўка маральнай праблемы вырашаецца шляхам сацыяльна-псіхалагічна-га аналізу.

У цэнтры рамана вялікая сям'я Сухавеяў. Бацька, Іван Сухавей, і яго сыны-Гардзей, Рыгор, Федзя, дачка Настаса. Пісьменнік спрабуе разабрацца ў складаных перапляценнях іх лёсаў, асабліва вылучаючы пры гэтым лёс сярэдняга сына. Не атрымалася ў Рыгора сям'і, хоць і пражыў ён з Маняй каля двух дзесяткаў гадоў і нарадзілася ў іх чацвёра дзяцей. Зразумеў, што прыйшло да яго сапраўднае каханне, толькі пасля сустрэчы з Волькай. Гісторыя кахання гэтых людзей — адна з найбольш псіхалагічна распрацаваных сюжэтных ліній рамана. Шмат давялося перажыць Рыгору, была і адчужанасць ад людзей, азлобленасць. Не бачыў ён выйсця з такога становішча: з аднаго боку, яго гняло пачуццё абавязку перад дзецьмі, з другога-імкненне спазнаць шчасце з любімай жанчынай. Быў момант, калі пад ціскам грамадскасці Рыгор вяртаецца да Мані, да дзяцей. Але не было ў яго з Маняй ніколі цёплых і добрых адносін. Выключнага драматычнага напружання дасягае апавяданне ў фінале, калі Рыгор забірае дзяцей і пераязджае ў палескі саўгас да брата Гардзея. Псіхалагічна апраўданы і паводзіны Волькі, якая рашылася на пераезд да Рыгора. Жанчына падпальвае свой хутар, тым самым знішчае ўсялякую думку аб вяртанні назад.

Гардзей і Федзя паказаны не надта глыбока і шматгранна. Характар Федзі праяўляецца галоўным чынам праз адносіны да сваёй працы. Ён заўзяты збіральнік фальклору, любіць народную песню, шмат ездзіць па вёсках, запісвае, запамінае, завучвае. «Не будзеш ведаць мінулага, не ацэніш правільна таго, што ёсць»,—заяўляе Федзя. Праўда, П. Місько часам злоўжывае лініяй фальклору. Сюжэтна яна займае неапраўдана многа месца і становіцца такім чынам самамэтай. Поўнай процілегласцю Фёдара, паэта і летуценніка, з'яўляецца Гардзей, але ў сваёй цвярозасці і разважлівасці, выключнай прыстойнасці ён, як трапна заўважыў Рыгор, падобны больш на «святога».

Развіваючы апавядальныя традыцыі беларускай сацыяльна-бытавой, сямейна-бытавой прозы, П. Місько імкнецца стварыць эпічны панарамны твор, дзе сюжэт засноўваецца на будзённых падзеях вясковага жыцця. Свет вёскі паказаны шматпластава і дынамічна. Змяняецца аблічча вёскі, але сутнасць яе ў многім застаецца ранейшай. Працоўная сувязь з зямлёй мае невынішчальную сілу. Адносінамі да зямлі, да працы вывяраецца сіла і прыгажосць народнай душы. Аднак панарамнасць як шырокая форма адлюстравання рэчаіснасці мае свае спецыфічныя цяжкасці. П. Місько, намагаючыся ахапіць як можна больш ушырыню, прыдумляе алагічныя павароты ў сюжэце. Не ўспрымаюцца «дэтэктыўныя» старонкі пошуку кашалька Івана Сухавея, які памёр раптоўна. Гэта разлічана больш на эфект займальнасці. Менавіта ў сувязі з гэтай, зрэшты, вельмі расцягненай па часе і дэталях, падзеяй не матываваны і вобраз Аляксаны.

Высокай канцэптуальнасцю вызначаецца раман В. Карамазава «Пушча». Сацыяльны сэнс закладзены ўжо ў развагах Тамаша Ягоравіча ці проста дзеда Гароха. Старажыл лясной вёскі Лісань з болем глядзіць на пустыя, пакінутыя хаты. Ён спрабуе разабрацца: «Якая ж сіла гэтак пажартавала з Лісані? Нічым не абдзяліў бог вёску: навокал пушча, прыгажэйшай за якую нідзе няма блізка, тут табе і Сож, поўны рыбы, і азёры, дзе таксама хапае рыбы, і заліўныя лугі, і крыніцы чыстыя, і зямлі пад сады-агароды сярод лесу ўдосталь, грыбоў і ягад поўна—а вёскі ўжо няма, людзі яе пакінулі». Як і ў В. Казько, чалавек у рамане В. Карамазава паўстае не толькі як аб'ект, але і як суб'ект гісторыі. Гістарычнае развіццё ставіцца ў прамую залежнасць ад паводзін асобы, яе сацыяльнай

актыўнасці і маральнага багацця. Матыў адказнасці асобы перад народам, перад будучыняй з'яўляецца вядучым.

Сацыяльна-бытавое апавяданне, вельмі характэрнае для беларускага рамана, як бачым, набывае рысы праблемнай этыкі. Пры гэтым не адбываецца кананізацыі якога-небудзь пэўнага тыпу рамана, а, наадварот, назіраецца жанравая разнастайнасць, багацце стылявых рашэнняў. Сучасны філасофска-псіхалагічны раман В. Казько, з уласцівым для гэтага пісьменніка сімвалічным і метафарычным выяўленнем думак, лёгка ўжываецца з раманамі пісьменнікаў старэйшага пакалення, з апавяданнем у прынцыпе больш традыцыйным, класічным,—возьмем, напрыклад, псіхалагічна-аналітычнае пісьмо І. Шамякіна, І. Навуменкі, А. Адамовіча ці лірычнае і ліра-эпічнае пісьмо Я. Брыля, А. Марціновіча, эпічнае пісьмо І. Чыгрынава, В. Адамчыка.

Сучасны раман звязаны з самой сутнасцю чалавечай дзейнасці і таму павінен быць да канца верны чалавеку. Менавіта ўнутраны канфлікт чалавека, узведзены ў ступень агульначалавечага, вызначае ідэйную накіраванасць твораў. З такіх пазіцый трэба разглядаць і раман В. Карамазава «Пушча». Разам з тым назіраецца і другая тэндэнцыя сучаснага рамана—у сваім імкненні да філасофскага асэнсавання дзейнасці чалавека ён усё больш адмаўляецца ад шырыні ў адлюстраванні працы чалавека, а канцэнтруе ўвагу на рэфлексіі свядомасці асобы, робіць упор на свет думак і перажыванняў. Гэтую выснову пацвярджаюць апошнія кнігі Ю. Бондарава, В. Распуціна, Ч. Айтматава, П. Куусберга, М. Слуцкіса, І. Шамякіна, В. Казько, раман маладога беларускага празаіка В. Гігевіча «Доказ ад процілеглага».

Мацвей Роўда спрабуе захаваць памяць роднага Палесся, бачыць у ёй своеасаблівы падмурак маральнага здароўя будучыні свайго краю. Міхась Валошка змагаецца за пушчу, за векавыя дубы, бачыць у іх таксама памяць народа, яго жывую гісторыю. «А можа, наша пушча і ёсць найсвяцейшы сабор?! Цэрквы знікаюць—людзі вечна жывуць. А знікнуць лясы?.. Як тады людзям?..» На думку Валошкі, «дрэвы — самы трывалы мост паміж берагамі сённяшняга і заўтрашняга жыцця зямлі, што гэты мост яднае мінулае з будучым, яго трэба ведаць, а не разбураць». Такім чынам сацыяльная праблема «неперспектыўных» вёсак, пастаўленая ў пачатку рамана, ускладняецца агульначалавечай, філасофскай. Канфлікт паміж Валошкам і Зімаўцом толькі ўзмацняе ідэю адказнасці чалавека за ўласны лёс і будучыню краю. Бяда Зімаўца ў тым, што яго, як сказаў таксатар Андрэй, «ніколі не цікавіў Нікодымаў бераг. Ён увесь у сённяшнім дні. Тут, у адным дні, ён і пачынаецца, і канчаецца». У адрозненне ад Зімаўца, з яго гістарычнай блізарукасцю, грубым практыцызмам, Валошка ўвесь скіраваны ў будучыню, яго аднолькава хвалюе і тое, чым жыла пушча ў далёкія часы, і тое, што трэба рабіць, каб яна не страціла сваёй сілы і моцы ў будучым. Пісьменнік усім ходам апавядання сцвярджае, што сацыяльныя і нацыянальныя змены-гістарычна апраўданыя, заканамерныя, яны абнаўляюць не толькі свет знешні, матэрыяльны, але і сферу духоўную, маральную. Аднак маральнае абнаўленне-працэс супярэчлівы, часта хваравіты. Таму тут варта быць асабліва асцярожным, абачлівым. Не можа мірыцца з грубым уварваннем цывілізацыі ў пушчу дзед Гарох, бо для яго «першае слова-пушча, другое-пушча». Ён нічога не ведае, акрамя пушчы. Вобраз Валошкі, як гэта было з вобразам Роўды, сумяшчае дзве эпохі, хоць ёсць тут і адрозненні. «Я хачу, каб пушчы хоць пакрысе, паступова вярнуць яе гістарычныя каштоўнасці», — заяўляе ляснічы ў гутарцы з таксатарам. Мацвей Роўда, наадварот, разумее, што балота знікае назаўсёды. І гэтая з'ява аб'ектыўная. Валошка марыць вырасціць карабельны лес, дакладней, вярнуць карабельную сасну, вярнуць пушчы першародную прыгажосць. І гэтая мара наколькі рэальная, настолькі ж і рамантычная. Расце ў Валошкі разуменне складаных абставін. Яму было «балюча ад змен. І не таму, што змены—к горшаму. Дзе к горшаму, а дзе к лепшаму. Балюча, пэўна, таму, што знікае памяць пра тых людзей, якія жылі, пра тыя дрэвы, сцежкі, падзеі. Няма, пэўна, нічога страшней, як калі памяць знікае. Калі чалавек забывае, што было да яго. Бо тады ён не бачыць, што будзе пасля яго, нават мо і пры ім, але пасля, пазней... Страшней няма, як жыць гэтак». Вобраз пушчы ў рамане натуральна зліваецца з вобразам

памяці аб ёй. І так, у еднасці, яны становяцца прадметам асобнага адлюстравання, дапаўняюць сабой карціну канкрэтнай рэчаіснасці. Чалавек, які разумее пушчу, жыве ў ёй і за ёй, набывае асаблівую прыгажосць душы. Менавіта адсюль, з пушчы, ад непасрэднага кантакту з ёй прыходзіць да чалавека вышэйшае разуменне духоўнасці, асаблівая чалавечая мудрасць, якая называецца Іванавым коранем. Валошка «амаль заўсёды знаходзіў Іванаў корань у чалавеку. Той корань звычайна ішоў ад самое пушчы. Гэтак—і з Курнопам, і з Агейчыкам, і з дзедам Гарохам, і яшчэ шмат з кім». Пераняў Іванаў корань і Валошка. Так вобраз пушчы ад канкрэтнага і матэрыяльнага падымаецца да ідэі-сімвала. Гэта ўжо не толькі пластычна выпісаная прырода, а філасофія прыроды, якую варта аналізаваць у кантэксце іншых паняццяў, звязаных са сферай эстэтычных і маральных катэгорый.

Аналізуючы структуру рамана, мы сутыкаемся са своеасаблівасцю жанравых рашэнняў на розных узроўнях: ад псіхалагічнай распрацоўкі асобных вобразаў да складанага спляцення эпічных, інтымна-лірычных, маральных і агульнафіласофскіх матываў, з уключаным у іх вобразам пушчы як сімвалам вышэйшай гармоніі чалавека і прыроды. В. Карамазаў у рамане пераносіць цэнтр цяжару з канкрэтна-апісальнага адлюстравання на аналіз складаных узаемаадносін людзей, на іх псіхалогію, супярэчнасці ўнутраныя з тым, каб у фінале сцвердзіць перамогу чалавечага ў чалавеку.

Можна з упэўненасцю сказаць, што ў вывучэнні трох звёнаў аднаго ланцуга—чалавек, прырода, грамадства—у беларускай прозе ўзмацняецца элемент філасафічнасці, ідэйная нагрузка на вобраз павышаецца, робіцца ўпор на канцэптуальнасць бачання рэальнасці. Мастацкія ідэі твораў, іх гуманістычны пафас выходзяць за межы «прыватнага» жыцця, імкнуцца ахапіць лёс народа, падняцца да ўзроўню сацыяльна-філасофскіх праблем.

Якія ж праблемы сучаснага індустрыяльнага горада вырашаюцца сучаснымі беларускімі пісьменнікамі? У сувязі з гэтым варта назваць раманы Л. Дайнекі «Футбол на замініраваным полі», А. Асіпенкі «Непрыкаяны маладзік», Я. Радкевіча «Сутокі дзён», В. Гігевіча «Доказ ад процілеглага».

Л. Дайнека ў рамане «Футбол на замініраваным полі» таксама звяртаецца да вобраза памяці. Праўда, функцыя гэтага вобраза ў творы лакальная, значна меншая, чым у творах I. Шамякіна, В. Казько, В. Карамазава. Не вытрымлівае Іван Памалейкін выпрабавання ваеннай памяццю. У час вайны, трапіўшы ў аблаву, ён быў вывезены ў Германію. У лагеры ў яго была толькі адна думка-выжыць. Проста выжыць у тых жахлівых умовах—гэта яму здавалася тады подзвігам. Страх за сваё жыццё штурхнуў Памалейкіна на першую здраду: ён не сказаў таварышам, што гуляць у футбол ім давядзецца на замініраваным полі. Магчыма, гэта не было здрадніцтвам у літаральным сэнсе, але—Іван застаўся жывы, таварышы загінулі. Загінуў Рыгор Невідовіч. У памяці Памалейкіна засталіся толькі, як кара, вочы Невідовіча, поўныя адчужэння. Яны як сумленне, як віна, як унутраны неспакой. Праз многа гадоў пасля вайны Іван Памалейкін сустрэў сына ад першай жонкі, некалі ім пакінутага і забытага. Сцяпан, яго сын, адмаўляецца прызнаць такога бацьку. Вось тут і прыходзіць да Івана Памалейкіна запозненае разуменне, «што ўсё ягонае жыццё было, па сутнасці, жорсткай гульнёй. Ён выратаваў сябе і ў той жа час назаўсёды страціў сам сябе... Тыя міны, ад якіх ён калісьці сумеў вывернуцца, пачалі рвацца сёння, і асколкі ў іх былі вастрэйшыя і больш балючыя».

Паралельна сюжэтнай лініі Івана Памалейкіна, дзе аўтар імкнецца да вырашэння маральных праблем, развіваецца лінія, звязаная з вобразам паэта Паўла Моніча. Тут апавяданне вядзецца публіцыстычна востра. Праблемы горада і вёскі, міграцыя, пытанні культуры творчасці, этыка, мараль сучаснага горада, гісторыя роднага краю—гэтыя і многія іншыя пытанні ставяцца і вырашаюцца аўтарам. Ствараецца ўражанне перагружанасці, нематываванасці многіх сцэн, іх зададзенасці, наўмыснасці. Да гэтага варта дадаць і дэкларатыўнасць—асабліва ў развагах Паўла Моніча, што, безумоўна, не садзейнічае глыбіні адлюстравання характару. Вобраз Моніча атрымаўся залішне плакатным, дыдактычным. Калі ж разглядаць раман Л. Дайнекі ў цэлым, то ён добра сведчыць аб імкненні аўтара да суб'ектыўнасці, аб глыбокай зацікаўленасці праблемамі сённяшняга дня. Аб'ядноўваючы традыцыйнае апавяданне ад аўтара і «я-форму», пісьменнік развівае жанр поліфанічнага рамана.

А. Асіпенка даследуе таксама комплекс праблем, звязаных з жыццём вёскі і горада. У рамане, а ён складаецца з дзвюх кніг, мноства дзейных асоб і звязаных з імі сюжэтных ліній. Пісьменнік пераносіць дзеянне і ў калгасную вёску, і на буравую вышку, і ў навукова-даследчы інстытут, і ў бальніцу і г. д. Відаць, у гэтым хаваецца дадатковая складанасць у плане кампазіцыйным. Ва ўсякім выпадку, пасля прачытання першай кнігі кампазіцыйная недасканаласць была відавочная. З выхадам другой кнігі становішча змянілася, хоць па-ранейшаму застаецца ўражанне адрывачнасці апавядання, паралельнасці асобных сюжэтных ліній, якія арганічна нідзе не зліваюцца, -- напрыклад, лінія ўрача Кацярыны Кірылаўны і сясцёр Галіны Жарнасек і Веры Паўлаўны, асноўных ідэйных цэнтраў рамана. Мастацкія пошукі А. Асіпенкі, у тым ліку і пошукі ў сферы паэтыкі, звязаны з развіццём рамана «цэнтрабежнага», у адрозненне, дапусцім, ад «вясковай» прозы, дзе робіцца ўпор на раман «цэнтраімклівы». Сённяшні дзень у рамане А. Асіпенкі ўзяты не столькі ў «вертыкальным» гістарычным разрэзе, колькі ў «гарызантальным», які расплываецца ўшырыню, таму мастацкая рэчаіснасць аказалася вельмі шырокай. Малюючы характары, пісьменнік звяртаецца да традыцыйнай манеры пісьма, дзе «ўсё ў меру». Унутраны маналог спалучаецца з дынамічным прынцыпам апавядання, лірычныя пласты суседнічаюць з эпічнымі, аб'ектыўнымі. Найбольшая ўдача звязана з псіхалагічнай распрацоўкай вобразаў Веры Паўлаўны і Галі. Драматызм лёсаў гэтых гераінь раскрыты пераканаўча, глыбока. Чалавек імкнецца да шчасця, да жыцця вялікага і паўнацэннага, але гэта далёка не ўсім удаецца. Унутраная драма Галі выклікана канкрэтнай прычынай-сустрэчай з Зуйком. У той час ёй было ўсяго семнаццаць. Зусім іншая сітуацыя ў Веры Паўлаўны—знешне ў яе ўсё ўладкавана, усё добра. Тым не менш матыў асабістай незадаволенасці расце. Яна нават спрабуе бунтаваць, але бунт яе заканчваецца нічым-Вера Паўлаўна не змагла падняцца да ўзроўню Жарнасека, чалавека моцнага, мэтанакіраванага, сацыяльна актыўнага. Да ліку станоўчых герояў рамана адносіцца Васько. Кіраўнік новага тыпу, ён і нясе на сабе рысы свайго часу — дзелавітасць, рацыяналізм, здольнасць разбірацца ў сітуацыі, у людзях. Паказвае пісьменнік і шэраг характараў адмоўных, кіраўнікоў старога тыпу, якія страцілі здольнасць ці проста не ўмеюць творча мысліць (Сяргей Сяргеевіч), розных кар'ерыстаў, хціўцаў, людзей спажывецкай філасофіі (Рысакоў, Шанкель і інш.). Там, дзе пісьменнік карыстаецца формай «скрыжавання лёсаў», ён дасягае значнага мастацкага эфекту. Жанравую структуру рамана, яго рух прадвызначае не столькі сутнасць філасофскіх канцэпцый, колькі рэальная плынь жыцця.

Праблема чалавечых адносін па-свойму вырашаецца Я. Радкевічам. У рамане «Сутокі дзён» няма традыцыйнага апавядальнага парадку. Раздзелы з аб'ектыўным апавяданнем ад аўтара чаргуюцца з «я-формай» героя, з суб'ектыўным апавяданнем ад імя Лісаветы, жонкі Івана. Пісьменнік звяртаецца да маральнага вобліку нашага сучасніка, яго цікавіць чалавечае жыццё ў разнастайнасці форм і з'яў. У адрозненне, дапусцім, ад Асіпенкі, у Радкевіча больш увагі аддаецца псіхалагічнай распрацоўцы чалавека. Псіхалагізм рамана «Сутокі дзён» гнуткі, дынамічны, у ім скрыжоўваюцца сацыяльнае і асацыяльнае. Самааналіз терояў, «спавядальнасць» служаць добрым сродкам раскрыцця ўнутранага свету герояў. Да таго ж «я-герой» быццам афарбоўвае сваёй думкай і пачуццём аб'ектыўнае аўтарскае апавяданне, своеасабліва лірызуючы сацыяльна-бытавое пісьмо.

Зыходным момантам крытычнай самаацэнкі герояў у рамане «Сутокі дзён» з'яўляецца раптоўная хвароба Івана Луцкага. Ізаляваўшы героя ад знешняга свету вузкімі бальнічнымі сценамі, аўтар рэтраспектыўна паказвае ўсё яго жыццё. Ці правільна ён, Іван, жыве? Былы франтавік, «смелы і рашучы да неразважлівасці, заўсёды адкрыты, ясны, без сумненняў і затоеных нядобрых думак», як характарызуе яго Лісавета, ён у нечым змяніўся, страціў пільнасць, пайшоў на кампраміс з уласным сумленнем. Крытычна ацэньваючы сваё жыццё, Іван прыходзіць да адкрытага канфлікту з Завейнікам, дырэктарам дома фізкультуры.

Пераацэньвае сваё жыццё і дачка Луцкага Марына. Яна—урач, любіць сваю прафесію, хворыя ахвотна ідуць да яе на прыём, давяраюць свае няшчасці. А вось задаволенасці сабой, сваім жыццём яна не адчувае. «Няможацца ёй ал пошласці. Так, ад пошласці такога існавання, якое прыняла з рук мужа, скарылася якому, паддалася, на нейкі момант страціла імунітэт. Ад пошласці». Ці зможа Марына пачаць рашучую барацьбу з абывацельскім, мяшчанскім акружэннем мужа? Думаецца, што цяпер ёй гэта зрабіць будзе вельмі цяжка, час актыўнага дзеяння ўпушчаны, балота «патрэбных людзей» не магло не дэфармаваць характар. паралізаваць волю Марыны. Свет дастатку і знешняй сытасці ўнёс і ў яе сэрца долю пустаты. А сардэчная пустата, на думку Лісаветы, намнога страшнейщая за тую пустату, што ў засеках. Марына надумала парваць з мужам, але тут жа, цвяроза ацаніўшы момант, зразумела, што такі яе ўчынак проста нерэальны. Актыўнасць Марыны не дасягае высокага ўзроўню. Адказнасць за сябе, за свае ўчынкі не перарастае ў адказнасць за ўчынкі іншых, блізкіх ёй людзей. Марына нічога не зрабіла, каб выкрыць Завейніка, не паспрабавала спыніць мужа ў яго заўсёдным пошуку «патрэбных людзей» і дэфіцытных рэчаў. Сілы Марыны скіроўваюцца на тое, каб «проста жыць, мо яшчэ і яшчэ памыляцца, але адно помніць: нельга нам без міласэрнасці... Жорсткая халодная разумнасць не стварае, а разбурае. Жыццё ж душы-у самаахвярнасці, чуласці, у пяшчотнай дабрыні да навакольнага». У самаахвярнасці і чуласці да каго? Выходзіць, што да завейнікаў і ім падобных, да тых, хто бачыць адну «сапраўдную каштоўнасць у жыцці-блізкія, трывалыя сувязі з людзьмі, якія здольны вырашаць чужыя лёсы». Свету бездухоўнасці пісьменнік проціпастаўляе людзей маральна багатых—гэта прафесар Чакан і маці Марыны Лісавета. Аднак вобраз Чакана прыкметна ідэалізаваны, на ім пячатка схематычнасці, аднабаковасці. Вобраз Лісаветы аўтару ўдаўся. Гэта па-мастацку праўдзівы, рэальны, дынамічны вобраз. Жанчына нібы растворана ў іншых людзях, якія акружаюць яе. Амаль не маючы дачынення да працоўных калектываў, грамадскага жыцця, яна цалкам аддала сябе сям'і, выхаванню дачок. Можа, таму і жыве Лісавета больш душой, сэрцам, каханнем да Івана, любоўю да дзяцей.

Нашай крытыкай неаднаразова адзначалася, што сучасныя пісьменнікі адчуваюць супярэчлівасць нашай рэчаіснасці і ў сваёй творчасці імкнуцца да яе гарманізацыі. Гэта робіцца не шляхам нівеліроўкі, а часцей за ўсё шляхам выражэння ідэалу, гуманістычнай канцэпцыі пісьменніка аб свеце і аб чалавеку ў іх адзінстве. Праяўленні гуманістычнага ідэалу ўласцівыя і для псіхалагічнага, інтэлектуальнага рамана В. Гігевіча «Доказ ад процілеглага». Сваім нетрадыцыйным вырашэннем сюжэта, завостранасцю філасофскай канцэпцыі свету і чалавека, сатырычнай напоўненасцю раман прыкметна вылучаецца сярод іншых твораў «гарадской» прозы. Пісьменнік стварае вобраз сучаснага рацыяналістычнага горада. Праблемы, якія хвалююць сучасны цывілізаваны свет, па-свойму выявіліся ў творы. В. Гігевіч выпрабоўвае маральную аснову герояў максімальнай непрыхаванасцю і даказвае, як арганічна ўваходзяць у кола сучасных філасофскіх уяўленняў аб чалавеку і яго ролі на зямлі выпрацаваныя народным жыццём маральныя каштоўнасці. Што стане з чалавекам, якім будзе яго жыццё, калі ён страціць уяўленне аб сапраўды народных крытэрыях дабраты і справядлівасці? Над гэтым і іншымі пытаннямі задумваецца пісьменнік. Жыццё кожнага пакалення—звяно ў бясконцым ланцугу чалавечага развіцця: чалавек нарадзіўся, жыў, працаваў, каб перадаць эстафету маладым. Праблема пераемнасці, духоўнай, маральнай, усведамляецца пісьменнікам ва ўсёй складанасці. Ён адмаўляе просталінейнае навязванне сённяшняму маладому пакаленню прынцыпаў бацькоў і дзядоў, як і выключае непрыманне маралі маладых. У востры дыспут аб маральнай пераемнасці ўключаюцца ўсе персанажы рамана, хоць ідэйнымі цэнтрамі застаюцца Разорчык і Віталя. Разорчык паходзіць з сялян. «Ён нават і не задумваўся, чаму так было, — найпершым у ягоным жыцці было трэба». З уласцівымі для яго апломбам і катэгарычнасцю ён накідваецца на Віталя (а пазней на сваіх дзяцей) з тым, як «не трэба» жыць. Разорчык-гэта крайняя пазіцыя непрыняцця спосабу жыцця маладых людзей, ён не прымае жыццё маладых цалкам, без усялякіх агаворак-як бяздумнае, лёгкае і цынічнае. Таму, думаецца, у нечым мае падставу

Віталя, калі заяўляе: «У сучаснай моладзі зусім другія каштоўнасці жыцця. Казкі пра скацерці-самабранкі яе не цікавяць». І крыху ніжэй: «Трэба паспрабаваць зразумець моладзь».

У рамане няма разгорнутага адлюстравання тых сіл, якія павядуць чалавецтва наперад, пазбавяць маладое пакаленне, калі можна так сказаць, перспектывы бездухоўнага існавання. З дапамогай сненняў Разорчыка мы робім вывад, што здаровы пачатак звязаны з працоўным народам—«чалавенам у галіфэ», у якім Разорчык нечакана пазнае свайго бацьку, калі той толькі што вярнуўся з вайны. Тут няма выпадковасці, аўтар абдумана спыніў выбар для свядомага пратэсту супраць мяшчанскага, абывацельскага дастатку на ваенным пакаленні, а не на людзях тыпу Разорчыка. Разорчык, пакінуўшы вёску і пераехаўшы ў горад, у нечым ужо змяніўся, няма ў ім ранейшай цэласнасці, гармоніі. Ён ужо даўно не селянін, але і гараджаніна з яго пакуль не атрымалася.

Раман пазбаўлены падзейнага дзеяння. Аўтарская задума раскрываецца спрэчках, разважаннях і роздуме герояў, актуальных у самым прамым і непасрэдным сэнсе гэтага слова. Маўклівы Макрыцкі заняты пакутлівым пытаннем: «як адрозніць гульню ад не гульні, ці ёсць якая мяжа?..» Хто сапраўды жыве, а хто гуляе ў жыццё? Эма Міхайлаўна—у жаночых клопатах аб чарговым «добрым» мужы, яна ўся ў пастаянным імкненні да жыцця прыгожага, лёгкага, забяспечанага. І адзіны, хто нічога не хоча, нікуды не імкнецца і ўсім задаволены, гэта — Раман Барысавіч Алмазаў. Ён даўно спазнаў сутнасць жыцця і прыйшоў да вываду, што ў яго-«свае клопаты, а ў людзей-свае... І гэта, відаць, добра, бо ўсе непрыемнасці пачынаюцца, калі знікне мяжа паміж тваім асабістым «я» і гэтым усеагульным людскім». Алмазаў не мітусіцца, ён заўсёды спакойны. Нават тады, калі трэба крычаць, абурацца. «Бедныя, бедныя, няшчасныя дурныя людзі, няўжо яны нічога не разумеюць? Няўжо нікому з іх не прыйдзе ў галаву, што сваімі намаганнямі яны толькі ўкарачаюць як сабе, так і другім век? Раз ужо трапілі ў раку не па свайму жаданню, то трэба плысці па цячэнні, а не кідацца туды-сюды... Навошта ўсё гэта, навошта?» Характар Алмазава-адна з мастацкіх удач В. Гігевіча. Гэта ўжо не проста прагматык, які сустракаецца ў нашай літаратуры даволі часта, а чалавек, які падводзіць пэўную філасофскую платформу пад сваё сытае і спакойнае існаванне.

Задума рамана далёка не вычэрпваецца сутыкненнем прыватных жаданняў і імкненняў, думка яго глыбейшая і больш значная—лёсы герояў раскрываюцца аўтарам у кантэксце філасофскіх разваг аб чалавеку і яго ролі ў сучасным свеце, адказнасці чалавека перад нашчадкамі. Вобраз горада, выдзелены аўтарам з агульнай плыні рэфлексій персанажаў, вырастае да абагульненага сімвала індустрыяльнага свету, манументальнага і дынамічнага адначасова, сімвалічнага вобраза гарадоў, «што сваімі яркімі бліскучымі агнямі назусім засланілі ад вачэй святло зор». А без іх, без гэтых зор, як і без усяго незразумела-таямнічага свету, чалавеку ніяк не абысціся— «як без дабра, надзеі і спачування», — такі пафас рамана В. Гігевіча.

Жанр рамана дае магчымасць шырока выкарыстоўваць розныя формы і спосабы мастацкага ўвасаблення сацыяльна-філасофскай праблематыкі. Беларускі раман апошніх гадоў, калі разглядаць яго з пункту гледжання ўзаемадзеяння з сучаснай рэчаіснасцю, сведчыць аб больш шырокай цікавасці пісьменнікаў да філасофскага асэнсавання карэнных праблем чалавечага быцця ва ўмовах новай гістарычнай эпохі. Пры гэтым філасофскі настрой, калі гэта тычыцца пяра вялікага майстра, спалучаецца з пільнай увагай да ўнутранага свету асобы. Узмацненне мысліцельных і псіхалагічных пачаткаў адбываецца на «фоне» ўзаемадзеяння розных апавядальных ліній—эпасу, лірыкі, драмы. У гэтым бачыцца плённая тэндэнцыя ў развіцці нацыянальнай літаратуры. Варта толькі агаварыцца, што дакранулася гэтая тэндэнцыя галоўным чынам прозы «вясковай», часткова «гарадской» і зусім абмінула раман «вытворчы». Як справядліва заўважае С. Андраюк, «сфера дзейнасці, роля рабочага класа, інжынерна-тэхнічнай інтэлігенцыі ў вытворчасці, у грамадскім жыцці, у фарміраванні новага чалавека ўсё ўзрастае. А спасцігнуць належным чынам сутнасць, характар, грамадскую перспектыву з'явы, акрэсліць і ўсвядоміць яе маральна-псіхалагічнае ўздзеянне на атмасферу народнага жыцця беларуская літаратура пакуль што па-сапраўднаму не здолела». Такой жа думкай занепакоены і некаторыя іншыя даследчыкі, напрыклад П. Дзюбайла («Беларускі раман. Гады 70-я», Мн., 1982, с. 52), Т. Шамякіна («У імкненні да ідэалу»—«Полымя», 1983, № 7).

Беларускі раман—«шматжанравы жанр» (М. Бахцін), у аднолькавай ступені дыялагічны і маналагічны, хоць тэндэнцыя да маналагізацыі назіраецца ў шэрагу твораў. Раман спрачаецца, шукае і сцвярджае. Ён—публіцыстычны, востра рэагуе на важнейшыя грамадска-гістарычныя змены. Ён імкнецца не столькі да адлюстравання яшчэ «не гатовай рэчаіснасці», колькі да асэнсавання рэчаіснасці—такім чынам, суб'ектывізаваны тып рамана бярэ на сябе эпічную функцыю.

«Доўгі час менавіта «ваенная» проза была асяродкам, важнейшым вытокам ідэйна-мастацкіх, маральна-філасофскіх і псіхалагічных адкрыццяў для ўсёй савецкай літаратуры,—піша А. Адамовіч.—І «вясковая» проза зараджалася і пачынала свой пераможны шлях, апіраючыся на «ваенную». І яна таксама з «шыняля» выйшла. Наступіў час вяртаць даўгі».

Як бачым, А. Адамовіч дапускае думку не толькі аб роўнасці «вясковай» і «ваеннай» прозы. Думаецца, што апераджэнне варта шукаць менавіта ў плане філасофскім, мысліцельным. У той час як «ваенная» проза моцная перш за ўсё сваёй эпічнасцю, гістарызмам. Гэта, безумоўна, вельмі агульныя характарыстыкі і таму ў нечым спрэчныя.

Перспектыву развіцця савецкай літаратуры А. Адамовіч бачыць у сінтэзе депшых дасягненняў прозы «ваеннай» і «вясковай». З гэтым нельга не пагадзіцца.