

УДК 821.161.3.09-311.6«1960/1965»

**ДЫНАМІКА ВАЕННАГА РАМАНА Ё БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ 1960–1965-х ГАДОЎ
(ПРАБЛЕМА-ТЭМАТЫЧНАЯ І ЖАНРАВА-СТЫЛЁВАЯ АДМЕТНАСЦЬ)**

*канд. філал. навук, дац. Г.В. НАВАСЕЛЬЦАВА
(Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава)
Novoseltseva.anna@mail.ru*

У беларускай прозе першай паловы 60-х гадоў XX стагоддзя адбываецца працэс фарміравання новага эстэтычнага ўзору рамана. У прыватнасці, у творчасці Івана Навуменкі, Алеся Адамовіча, Янкі Брыля назіраецца вопыт стварэння аднагеройнага рамана, скіраванага на інтэрпрэтацыйны паказ рэчаіснасці, псіхалагічна паглыбленае адлюстраванне асобы. Прасочваецца наватарская эстэтычная тэндэнцыя да пашырэння тэматыкі, ускладнення праблематыкі, раскрыцця ваеннай тэмы ў маральна-этычных каардынатах.

Ключавыя словы: беларуская літаратура, раман, эстэтычная традыцыя, творчая індывідуальнасць, лірычная проза.

Уводзіны. Ваенная тэма, выключна запатрабаваная ў беларускай літаратуры першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, не губляе сваёй актуальнасці і ў першай палове 60-х гадоў, калі назіраецца актыўная дынаміка раманага жанру, якая шмат у чым была абумоўлена фактарамі грамадскай дзейнасці. У беларускім рамане яскрава выяўляецца эстэтычная тэндэнцыя, слухна акрэсленая В.А. Каваленкам: «У рэчышчы агульналітаратурнага развіцця проза пра вайну імкнецца да праўдзівасці вобраза, нават да яго дакументальнай дакладнасці. Паступова ападае рамантычная прыўзнятасць, якая нярэдка пачала межаваць з прыхарошваннем і прамалінейным узвелічэннем. У мастацкія творы шырэй уваходзіць цяжкі вопыт народа. Праўда правяраецца перш за ўсё зместам факта» [1, с. 107]. Даследчык акцэнтуюе ўвагу на тым, што пачынаецца рашучы паварот да асабовасці, пісьменнікі сталі цікавіцца ўнутраным светам героя вайны, паказваць тыповыя праз адзінкавае, павышаецца мастацкая значнасць аналітычнага псіхалагізму, канкрэтнай дакладнасці мастацкага малюнка. Думаецца, гэта абумовіла выпрацоўку новага жанравага ўзору беларускага рамана, які шмат у чым палемізаваў з той мастацкай формай, якая замацавалася ў літаратуры 50-х гадоў.

Асноўная частка. Раман Алеся Асіпенкі «Вогненны азімут» (1965) створаны ў рэчышчы эстэтычнай традыцыі беларускага рамана першага пасляваеннага дзесяцігоддзя пра Вялікую Айчынную вайну: шматгеройнае мастацкае палатно выяўляе аўтарскае імкненне да шырокага ахопу рэчаіснасці, паказвае значную колькасць не раскрытых фонавых вобразаў, пісьменніка цікавіць не столькі ўнутранае жыццё герояў, колькі непасрэдны ход падзей. Аўтар традыцыйна называюць адным з яркіх прадстаўнікоў літаратуры сацыялістычнага рэалізму. Агульнавядома, што «гэта была нарматыўная эстэтыка, але яе нельга разумець спрошчана: у пасляваенныя гады пісьменнікі шмат эксперыментавалі ў галіне формы» [2, с. 165], шукалі новыя тэматычныя аспекты. Як слухна зазначае Н.Е. Пашкевіч, у той час, калі ствараўся раман, узраслі крытэрыі мастацкай праўды, якімі вывяралася літаратура пра вайну: «Асіпенка аказаўся на вышыні гэтых крытэрыяў, што добра відаць па агульнай канцэпцыі падзей, пазбаўленай і ценю павярхоўнага аптымізму, па складаным малюнку ўзаемаадносін паміж людзьмі» [3, с. 164]. Нельга аспрэчваць, што значную ролю адыграў і ўласны вопыт удзельніка партызанскага руху, напрыклад, вобраз Міхася Ланкевіча не пазбаўлены аўтабіяграфічных рыс. А. Асіпенка звяртаецца да таго тэматычнага аспекту, які неаднаразова будзе прыцягваць увагу пісьменнікаў і ў пазнейшы час, – пачатковы перыяд вайны, трагічны і складаны для мастацкага асэнсавання. Аўтар прадстаўляе інтэрпрэтацыю працэсу арганізацыі падпольнага і партызанскага руху на нядаўна акупаванай тэрыторыі, што асэнсоўвае і на ўзроўні філасофскай канцэпцыі твора. Так, для людзей, якія імкнуліся нешта зрабіць у надзвычайных умовах і якіх цяжка назваць прафесійнымі разведчыкамі, важна было знайсці нейкі арыенцір. Як шматзначна кажа адзін з герояў, мы «па азімуту пайдзем, будзь спакоен – не заблудзімся. Чуеш, як фронт гручка. А ўночы зарыва свеціць. У нас цяпер верны азімут, вогненны» [4, с. 394].

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

Вобраз Тышкевіча ў значнай меры ідэалізуецца: аўтар паказвае ўдумлівага, разважлівага, здольнага да канспірацыі героя, які становіцца сапраўдным арганізатарам і кіраўніком. Спрабуе знайсці шлях да актыўнай барацьбы і Міхась Ланкевіч, вучань Тышкевіча, малады настаўнік. Напачатку Міхасю падабаецца быць далучаным да «разбуральнай сілы», як сам сабе прызнаецца герой, трэба разбурыць да асновы ўвесь свет, каб пасля пабудаваць новы. Так, дзеля размяшчэння аэрадрома быў зруйнаваны хутар, але пастаўленыя макеты самалётаў не ўвялі ворага ў зман, і герою робіцца балюча і крыўдна. Ён вельмі хутка называе ўсё ранейшае забаўкай, прагне сур'ёзнай справы, мае намер пайсці добраахвотнікам у армію, аднак і гэта няпроста: свет стаў «цесным і няўтульным», ніхто не скажа, дзе свой, а дзе чужы, і што трэба рабіць. Письменнік раскрывае, што герой пераадоўвае пачуццё разгубленасці, калі далучаецца да падпольнай барацьбы. З названымі персанажамі кантрастуе вобраз Прусавай: як паказвае практыка, Вера не можа стрымаць сябе, выказвае ўсё, што думае, пакрыўджанаму савецкай уладай Архіпу Сысою, выпадкова забівае немца, з-за чаго была знішчана разам з жыхарамі вёска Рассекі. Прусавы марыць знайсці «такіх людзей, думкі якіх, уся сіла нянавісці звернуты толькі ў адным кірунку – на барацьбу з немцамі» [4, с. 265], ёй здаецца, што той, да каго яна звернецца, «адразу ж загарыцца яе палымянай ідэяй, сам прапануе свае паслугі, бяспрашна пачне ствараць падпольныя групы» [4, с. 265]. Героіня праходзіць пэўны шлях да разумення таго, што падпольная дзейнасць не патрабуе гарачых прамоў. Выяўляе аўтарскую сімпатыю гаспадарлівы, практычны старшыня калгаса Каршукоў, які імкнецца ўвайсці ў давер да немцаў, хоць тыя і ведаюць, што ён – камуніст. Патрапіўшы ў гестапаўскія засценкі, ён і там імкнецца падмануць ворагаў, яго адпускаюць, пакінуўшы побач з ім правакатара. Аўтар такім чынам перадае атмасферу ўсеагульнага недаверу і няпэўнасці: таварыш па рабоце Тышкевіч думае пра Каршукова як пра здрадніка.

Мастацкі аповед паслядоўна раскрывае, што першыя партызанскія атрады арганізуюцца стыхійна, найперш з акружэнцаў. Так, сапраўдным героем паказваецца танкіст Баталаў, які становіцца пасляховым партызанскім камандзірам, цяжка перажывае няўдачы, шчыра радуецца поспехам. Аўтар імкнецца асэнсаваць яго чалавечыя якасці, што выяўляецца некалькі спрошчана праз прызнанне самога Баталава: «З танка людзі здаюцца несапраўднымі. Імчыш, а яны хто куды кідаюцца, паўзуць у акопы, ну – і страляеш. Бачыш, што чалавек упаў, а здаецца, не ты яго падстрэліў, а ён сам спатыкнуўся, упаў і не хоча падымацца. <...> А сёння я чалавека прыкладам забіў. І от цяпер не магу забыцца. Страшна... Не, агідна» [4, с. 167–168]. Неадназначна ўспрымаецца вобраз Людмілы, маладой дзяўчыны, якая становіцца пасляховай разведчыцай, дзеля чаго ідзе на працу да немцаў: «Людміла старалася знайсці прыклад з кнігі або з кінафільмаў, які памог бы ёй апраўдаць сваё паступленне да немцаў на работу. Напружаная памяць, аднак, падсоўвала іншых герояў, іншыя ўчынкі, смелыя, незалежныя, якія не стасаваліся да яе будучай работы. Ёй давядзецца хлусіць, прыкідвацца, хаваць свае сапраўдныя думкі. Гэта было падобна на здраду сабе, сваім пачуццям, усяму святому, чым яна ганарылася» [4, с. 24]. Псіхалагічна супярэчлівы і вобраз Ота Віцінга, які прызначаны галоўным камісарам Падзвінскай акругі: як салдат і член нацыянальна-сацыялістычнай партыі, ён ні хвіліны не сумняваўся, што вайна прынясе перамогу, «і ўсё ж было страшна перад гэтай таямнічай, вялізнай, як акіян, чырвонай Расіяй» [4, с. 25]. Такім чынам, аўтар увабляе не столькі індывідуальна-адметныя вобразы, колькі чалавечыя тыпы, пазбаўленыя глыбокіх псіхалагічных характарыстак, у выніку чаго не атрымліваецца пераканаўчага паказу.

Звяртаецца да асэнсавання пачатковага перыяду Вялікай Айчыннай вайны, разгортвання партызанскага і падпольнага руху на акупаванай тэрыторыі Іван Навуменка, які ў раманнай серыі «Сасна пры дарозе» (1962), «Вецер у соснах» (1967), «Сорак трэці» (1973) актыўна выкарыстоўвае прыныцы мастацкага аўтабіяграфізму. Як слухна даводзіць П.В. Васючэнка, «задуманая аўтарам як твор пра акупцыю, гэтая трылогія не толькі ўвабрала і ранейшыя навілістычны досвед прэзаіка, прыняла ў сябе і іх настраёнасць, рамантычную афарбоўку некаторых вобразаў – але напоўнілася новымі сюжэтнымі лініямі, ракурсамі, разгарнула як размытая эпічная плынь» [5, с. 696]. Дыскусійным бачыцца пытанне пра галоўных герояў раманаў І. Навуменкі. Калі ў першым з твораў відавочна вылучаецца асоба Міці Птаха, дамінуе прыныцы суб'ектыўнага раскрыцця рэчаіснасці, то раманы «Вецер у соснах», «Сорак трэці» шматгеройныя, скіраваныя на шырокі ахоп падзей. Зыходзячы з прыныцы шматпланавасці Г.Дз. Сіненка называе трылогію эпапеяй аб партызанскай барацьбе беларускага народа, з чым, думаецца, цалкам нельга пагадзіцца. Паводле азначэння самога даследчыка, «рамкі падзей сюжэтна строга абмежаваныя месцам і часам. Гэта – 1941–1943 гады, палескі край, лясістыя раёны Гомельшчыны» [6, с. 147], а як вядома, эпапея патрабуе большага і прасторавага, і часовага мастацкага ахопу. Як далей працягвае даследчык, «своеасабліваць зместу эпапеі заключаецца ў паказе вялікага праз малое, а гэта ў сваю чаргу вызначыла эпіка-навілістычную структуру аўтарскага апавядання» [6, с. 149]. Сумніўным выглядае сцвярджэнне, што ў эпапеі ў якасці аднаго з дамінантных выкарыстоўваецца навілістычны аповед, аднак нельга і адмаўляць таго, што І. Навуменка творча працягнуў эстэтычную традыцыю шматгеройнага падзейнага рамана першага пасляваеннага дзесяцігоддзя пра Вялікую Айчынную вайну, прыўнёс мастацкі псіхалагізм, паглыбленае раскрыццё характару, аксіялагічнае разуменне такіх складаных паняццяў,

як подзвіг і гераізм, што асэнсоўваюцца не столькі праз учынкi вайскоўцаў, колькі звычайных людзей, у тым ліку падлеткаў. У творчай манеры аўтара выяўляюцца дзве кантрастыўныя тэндэнцыі, у прыватнасці, «знешне творчы прыныцы аўтабіяграфізму здаецца вельмі выйгрышным, бо ён сам па сабе абяцае жыццёвую дакладнасць адлюстраваных падзей і непаўторнасць чалавечага лёсу, у якім заўсёды ёсць рэальны вопыт перажывання, прынамсі, адной асобы – самога аўтара. <...> Аднак раскрыццё адзінкавага лёсу ў сувязі з лёсам народным ставіць перад пісьменнікамі і вялікія цяжкасці. <...> Уласнае бачанне ў нечым і скоўвае творчы размах абагульняючай думкі» [1, с. 132].

Як і ў рамане А. Асіпенкі, у першым творы з трылогіі І. Навуменкі паказваецца, што для падпольнай работы былі пакінуты людзі, мала да яе прыдатныя. Кіраўніцтва пяцёркай падпольшчыкаў даручана Шэлегу, загадчыку раённага камунгаса, які не лічыць для гэтага дастатковым той вопыт, які набыты ў васьмянацятым годзе. Тым не менш Шэлег выдатна разумее, што не здольны нешта зрабіць дэрэктар ільнозавода Цярэшчанка, інжынера лесакультур Дзянісаву герой характарызуе як «прамую, бескампамісную натуру. Такой у падполлі цяжка. Пакажы ёй ворага – будзе страляць, стаяць да апошняга, але хітраваць, выкручвацца не ўмее» [7, с. 113]. Пісьменнікі звяртаюцца да асэнсавання першых няўдалых спроб арганізацыі партызанскіх атрадаў, што больш паслядоўна прасочвае І. Навуменка. Знішчальны батальён, утвораны з першых дзён акупацыі, распушчаны галоўным чынам з-за таго, што ў ролі закладнікаў апынуліся сем'і. Як у хвіліну шчырасці прызнаецца Аўсянік, іх адпусцілі разгортваць у мястэчку падпольную работу, што немажліва было рабіць, паколькі за кожным крокам сачыла паліцыя: «Памылка была дапушчана ў самым пачатку. Чыя галава так звярнула – аставіць тут сем'і?.. Ты не баец, калі ведаеш, што сям'я ў пастцы...» [7, с. 319]. Аўтар выказвае сваю ацэнку праз адносіны Міці Птаха, які спачатку бачыць Аўсяніка звычайным прыстасаванцам, той прыйшоў з лесу, здаў вінтоўку, баяўся што-небудзь рабіць, а пазней разумее, што толькі герой можа ахвяраваць сваёй сям'ёй, Аўсянік жа звычайны чалавек, як і Міцеў бацька, для якога першым клопатам быў клопат пра сям'ю. І. Навуменка такім чынам паказвае неспраўднасць рамантычнага, наіўна-спрошчанага ўяўлення пра барацьбу, па-мастацку палемізуе з афіцыйна прынятым разуменнем здрадраніцтва, выяўляе гуманістычнае бачанне асобы. Пісьменнікам зноў і зноў падкрэсліваецца, што лёс тых людзей, якія вымушаны былі падпарадкавацца абставінам, склаўся трагічна. Уваходзіць у мікраасроддзе рамана вобраз Сяргея Амельчанкі, які адцяняе духоўныя памкненні галоўнага героя. Сяргей, які вярнуўся са знішчальнага батальёна, сапраўды спрабуе наладзіць падпольную дзейнасць, за падазроныя паводзіны ён арыштаваны і расстраляны.

Як вядома, У. Карпаў высока ацэньваў раман «Сасна пры дарозе»: «Кранаюць яго чалавечыя інтанацыі, любоўнае стаўленне пісьменніка да людзей, шчырасць і задушэўнасць. Своеасаблівым адкрыццём для беларускай прозы з'яўляецца, скажам, вобраз Крамера. Многа добрага можна сказаць пра вобраз Міці» [8, с. 157], хоць герой і не праяўляе вялікай актыўнасці. Разам з тым крытык нагадвае пра тое, што раман у цэлым патрабуе вялікай, усеабдымнай праўды, а ў творы І. Навуменкі дамінуе найперш праўда лакальная. Як вядома, эстэтычным узорам у літаратуры, ідэалам, да якога павінен імкнуцца пісьменнік, па-ранейшаму заставаўся раман з эпічным ахопам падзей, што і абумоўліва некааторую прадурзятасць стаўлення да твораў, якія эпічнымі палотнымі не з'яўляліся. Пісьменнік звярнуўся да праблемна-тэматычнага аспекту, які з'яўляўся наватарскім у беларускай літаратуры таго часу і патрабаваў найперш асэнсавання з суб'ектыўнай пазіцыі індывідуальнага героя. Слушна гаворыць В.А. Каваленка, што «Міця Птах мабілізацыі не падляў і мог бы застацца ў баку ад барацьбы, спакойна перачакаць цяжкі час, і ніхто не меў бы права напракнуць яго за гэта. Тым не менш Міця, як і яго сябры-аднакласнікі, адчувае глыбока ўнутраную, асаблівую неабходнасць далучыцца да барацьбы з ворагам, бо ўжо ведае, адчувае, будучы ўжо духоўна падрыхтаваным, дзе, на чым баку праўда чалавецтва і высокія ідэалы гуманізму. Ён не прымае акупацыйныя парадкі па душэўнаму перакананню, кіруючыся выхаваным у школе і праз кнігі прыныцыпам вернасці спрадвечным каштоўнасцям добра і справядлівасці. Гэта была значная ідэя, найбольш мэтанакіраваная і глыбока распрацаваная менавіта ў раманах І. Навуменкі» [1, с. 132]. Міця, як і яго сябры, што далучаюцца да складанай, небяспечнай барацьбы, не з'яўляюцца прафесійнымі падпольшчыкамі. Калі хлопцы распаўсюдзілі невялікую самаробную лістоўку, і быў арыштаваны настаўнік, які не меў дачынення да гэтай справы, то маладыя змагары адчуваюць сябе вінаватымі.

У айчынным літаратуразнаўстве шмат звярталася ўвагі на тое, што Міця і яго сябры выпрацоўваюць сваю ўласную стратэгію паводзін, якая б дазволіла не толькі выжываць, але і дзейнічаць у небяспечных умовах. І. Навуменка асэнсоўвае працэс вынаходніцтва неабходнай стратэгіі, разам з тым паказвае трагічныя і непрадказальныя здарэнні як звычайныя ў падпольнай дзейнасці. Узрываецца міна ў руках Міколы, Шура ўцякае ў партызаны, палюхаецца складаных абставінаў Базыль і, каб збегчы ад іх, добраахвотна едзе на працу ў Германію. У другім і трэцім раманах трылогіі прасочваецца, што Міця і яго сябры паступова прафесійна сталюць, асабліва калі працуюць з маскоўскай разведгрупай. Хлопцы падлічваюць тэхніку, якую правозяць праз чыгуначную станцыю, а праз нейкі час савецкія самалёты бамбяць Гомель. Адзін з самалётаў скідае бомбу побач з хатай Васіля Шарамета, і аўтар выказвае думку, што вось так «бывае на вайне – Міця, Васіль, памагатыя невядомага лётчыка, маглі ад яго бомбы

загінуць» [9, с. 140]. Набыты вопыт дазваляе выбраць найбольш аптымальную стратэгію дзеянняў, пра што сведчыць выпадак з арыштам Грымака. Зразумеўшы, што адбылася правакацыя, Міця дзейнічае абдуманна і арганізавана: «План у Міці такі. Немцы хопяцца, хто-небудзь з паліцэйскіх ім лістоўку прынясе. Запіскі, адрасаваныя Гвазду і Зыскевічу-Будзілоўскаму, трэба проста падкінуць немцам. <...> Разлік просты. Калі Адамчук пасылае запіску Гвазду, то шпik не такі чысты. Яго данос на Міцю можна ўспрыняць як паклёп» [9, с. 238]. Такім чынам, лінія паводзін галоўнага героя першага рамана лагічна развіваецца ў наступных творах трылогіі, дзе Міця выступае толькі адным з персанажаў.

«У другой і трэцяй частцы трылогіі пісьменнік прасочвае нарастанне руху супраціўлення, зліццё падпольнай і партызанскай барацьбы. Мастацкае даследаванне адбываецца праз асабістыя лёсы персанажаў, не толькі юнакоў, але і дарослых, сталых людзей» [5, с. 699]. Аўтар адлюстроўвае значны шэраг падзей і пры гэтым звяртаецца да мастацкай рэканструкцыі адметнага ўнутранага свету многіх сваіх герояў. У раманах «Вечер у соснах» і «Сорак трэці» цяжка вылучыць галоўнага персанажа, навелістычны прынцып аповеду дазваляе стварыць псіхалагічны партрэт капітана Бондара, акружэнца, паспяховага арганізатара і партызанскага камандзіра, побач з ім паказаны Бальшакоў, Хмялеўскі, уцёкшы з-пад расстрэлу, дзейнічае ў лесе Шэлег, створаны каларытныя вобразы Батуры, Драгуна, Эрны Турбіной, якая выяўляе сябе паспяховай падпольшчыцай, сувязнога Тапаркова. Аўтар раскрывае партызанскае жыццё найперш праз успрыманне Шуры Гарнака, які ўдзельнічае ў сур'ёзнай аперацыі – падрыў моста на Пічы, што мае важнае значэнне для дапамогі Сталінграду: «Пачуцці ў Шуры абвостраны. Да шэрай аграмадзіны моста падбіраецца цэлая лясная армія, нябачная, нечуваная раней. Мост як бы арганізаваў яе, прыцягвае да сябе. <...> Падхоплены шматгалосай пругкай хваляй, Шура бег да насыпу, крычучы, страляючы, як і ўсе. Супраціўлення немцы або не аказвалі, або яно было вельмі слабым, бо, калі ён, задыханы, ускочыў на насып, станцыя, мост, былі ў партызанскіх руках» [10, с. 233]. Пісьменнік раскрывае значную для партызан падзею праз суб'ектыўнае ўспрыманне нядаўняга школьніка, выкарыстоўвае прыём «плыні свядомасці», які рэпрэзентуе не столькі знешнюю падзейнасць, колькі ўнутранае жыццё героя, што ўласціва лірычнай прозе. На ідэйна-мастацкім узроўні лірызм рамана выяўляецца праз алегарычны малюнак сасновага бору, бо ў ціхае надвор'е няма больш спакойнага лесу, але пры непагодзе нібы ўздыхае сама зямля, «вечер у соснах нагадвае чымсьці хваляванае мора» [10, с. 194].

І. Навуменка па-мастацку даследуе прыроду гераічнага, пры гэтым рашуча адмаўляе героіку дзеяння як норму паводзін чалавека ў надзвычайных умовах. Пісьменнік паказвае, што на мосце Шура мог недарэчна загінуць, пазней герой даведваецца, што славакаў, якія перайшлі на бок партызан, «ледзьве не перастралялі». У раманах як эпізодычны паказаны момант гібелі дэсантнай групы, пасланай з-за лініі фронту і высачанай паліцаямі. Думаецца, трапна выказаўся пра такога роду мастацкія дэталі В.А. Каваленка, які падкрэсліваў, што «ўся беларуская проза на тэму Вялікай Айчыннай вайны вызначаецца схільнасцю да філасофіі нібыта нязначнага факта, у якім хаваецца на самай справе шмат сацыяльнага сэнсу, важнага для характарыстыкі і паказу народнай барацьбы» [1, с. 114], хочацца дадаць, барацьбы ў цэлым, у якой трагічная выпадковасць магла лёгка здарыцца і з прафесійнымі вайскоўцамі. Уплыў эстэтычнай традыцыі беларускага рамана першага пасляваеннага дзесяцігоддзя выявіўся ў тым, што аўтар відавочна ўзвышае асобу Бондара, надзяляе камандзіра выключна станоўчымі як чалавечымі, так і прафесійнымі якасцямі. Пры гэтым пісьменнік па-наватарску раскрывае праз унутраны маналог лірычнае самаадчуванне героя: «Іншы раз здаецца, што ў яго жыцці не было лепшага часу, чым мінулая зіма, шэрае сутонне вечароў, кожны з якіх быў запоўнены сустрэчамі, шчымліва-радаснымі навінамі аб тым, што ўсё болей людзей прылучаюцца да іх, перабольшанымі, часта фантастычнымі чуткамі аб перамогах на фронце.

Там, у Гарбылях, прыйшла ўпэўненасць, што немцаў можна біць, што глеба для гэтага – хваля незадаволенасці, якая дзень за днём расце, пашыраецца. Немцаў пабачылі на ўласных вочы, зблізку і нічога асаблівага не ўбачылі...» [10, с. 158]. Значным творчым дасягненнем І. Навуменкі стала тое, што пісьменнік адмаўляецца ад карыкатурна-шаржыраванага паказу вобразаў ворагаў, раскрывае іх псіхалагічна пераканаўча. Напрыклад, штурмфюрэр Вілі Сташынскі, які займае ў эсэсаўскім палку пасаду «культурніка-арганізатара», не верыць у гістарычную місію Германіі, не адмаўляе, што і ў ім ёсць славянская кроў, асабіста «не мае злосці на палякаў, сербаў, рускіх, якіх дывізія за паўтара года знішчыла незлічонае мноства» [9, с. 190]. Герой імкнецца знайсці ціхі востраў «у суцэльным акіяне крыві і шаленства», любіць піць малако, філасофствуе, прыходзіць да думкі, што ва ўсе эпохі моцны перамагаў і знішчаў слабага. Па загадзе, якому зусім не рады, Вілі прымае ўдзел у карнай аперацыі, у момант небяспекі моліць Бога пра літасць і справядлівасць, шчыра прызнаецца, што чужой смерці не хацеў, ніколі не страляў. Аўтар паслядоўна прасочвае, які прысуд будзе вынесены герою: «Вілі выбіраецца з канавы. Ён цяпер зусім спакойны і, разумеючы, што настала апошняя хвіліна яго жыцця, адчувае няёмкасць за тое, што брудны, запэцканы ў грязь, зусім не падобны на салдата.

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

Вілі ківае галавой» [9, с. 201]. Такім чынам пісьменнік вывучае ўнутраны свет асобы і звяртаецца да маральна-этычнага абгрунтавання партызанскай барацьбы. Гэта наватарская рыса ў параўнанні з раманам першага пасляваеннага дзесяцігоддзя, дзе забойства ворага нязменна асэнсоўвалася як варты ўхвалы подзвіг.

У маральна-этычным рэчышчы распрацоўваецца ваенная тэма і ў дылогіі раманаў Алеся Адамовіча «Вайна пад стрэхамі» (1960), «Сыны ідуць у бой» (1963), якая шмат у чым стала наватарскай для беларускай прозы таго часу. У раманах раскрываецца ваенная рэчаіснасць на акупаванай тэрыторыі, падпольная і партызанская барацьба праз прызму ўспрымання і асэнсавання аднаго героя, суб'ектыўнае пісьмо выступае дамінантным мастацкім прынцыпам, у якім спалучаны біяграфізм і псіхалагізм, аўтарская рэканструкцыя грамадскай атмасферы часу. Як справядліва зазначае В.А. Каваленка, «у некаторых творах на партызанскую тэму і да з'яўлення рамана А. Адамовіча раскрывалася псіхалогія радавога байца. Заслуга аўтара дылогіі «Партызаны» ў тым, што ён пайшоў далей, развіўшы гэтую заваёву папярэдняй літаратуры. У яго ўся партызанская барацьба паказана праз успрыняцце радавога яе ўдзельніка – падлетка Толі. І калі раней радавы баец быў толькі аб'ектам паказу, то ў А. Адамовіча герой сам ацэньвае навакольнае жыццё. Раней нідзе не паказвалася, каб радавы партызан з дыстанцыі часу абмяркоўваў дзеянні камандзіра. Камандзіры выступаюць у арэале непагрэшнасці і велічы. Герой жа А. Адамовіча маральна кантралюе не толькі сябе, але і іншых людзей, камандзіраў таксама» [11, с. 36]. Пісьменнік этанакіравана выкарыстоўвае псіхалагічнае пісьмо, асацятывыя сувязі, выяўляе адметнасць часу: «І если бы в это время, когда звучал тревожно-торжественный голос диктора, кто-либо сказал бригадному завкомовцу Пуговицыну, солидно застывшему у приёмника, что через два месяца он добровольно станет полицаем, он искренне оскорбился бы. Пожалуй, не поверили бы в такое же превращение и братья Леоновичи, тощие и хохлатые, как удода, сидящие рядышком на крыльце радиоузла» [12, с. 16].

Аўтар надзвычай уважлівы да працэсу духоўнага сталення свайго галоўнага героя, якое адбываецца паскорана з-за надзвычайных умоў, і тым больш выразна выяўляецца высакароднае і подлае, прыгожае і агіднае, добрае і злое ў навакольным свеце, убачаным вачамі падлетка. У рамане «Вайна пад стрэхамі» раскрываецца рамантычна-ўзнёслае захапленне партызанамі, у прыватнасці, трыма «Толікамі»: «Сами того не сознавая, парни эти, так беззаботно живущие на виду у немецкой армии, обнаруживали и демонстрировали людям слабину врага. Ведь на глазах у жителей гибли организованные воинские части, многим могло казаться: до тебя, только пошевелись, немцы дотянутся мигом. А тут открыто расхаживают трое вооруженных красноармейцев и, похоже, не чувствуют себя обреченными. <...> “Толіки”, видно, и не подозревают, что их четверо, что их всегда сопровождает скромный, но смелый парень – тоже Толік» [12, с. 71]. Увасабленне героя ў ваеннай прозе, як падкрэслівае П.К. Дзюбайла, не пазбаўлена пэўнай эстэтычнай тэндэнцыі: мастакі слова, паказваючы прадстаўнікоў старэйшага пакалення, найчасцей раскрываюць характар статычным, нязменным у складаных ваенных абставінах, тады як маладыя людзі развіваюцца, фарміруюць светапогляд і жыццёвае крэда [13]. А. Адамовіч прасочвае не толькі эвалюцыю характару, пісьменнік выяўляе кантрастыўныя рысы, якія ўсведамляе найперш сам галоўны герой, параўноўваючы сябе ранейшага і сябе партызана, які ўжо набыў уласны вопыт. Так, у рамане «Сыны ідуць у бой» Толя здзіўляецца, як гэта ён мог раней спакойна спаць ноччу, а днём ненавідзец немцаў, партызан жа заўсёды некуды ідзе, а ноччу «пост. Это теперь такое же обычное и обязательное занятие, как спать или есть. И совсем не странное. Неужели было или будет время, когда жизнь (свою и друзей) не надо будет стеречь, как стережет недоверчивая баба на вокзале свои узлы? Лег спать и спи, зная, что завтра проснешься» [12, с. 492].

У рамане аб Вялікай Айчыннай вайне, як пераканаўча сцвярджае П.К. Дзюбайла, магістаральную сюжэтную лінію вызначае канфлікт у рэчышчы ваенна-гістарычнай калізіі. Неад'емнай якасцю быў і застаецца патрыятычны пафас, а гераізацыя вобразаў выступае неабходным элементам ваеннай прозы. Цікава, што Іван Навуменка вызначае асноўны канфлікт рамана «Вайна пад стрэхамі» як «духоўны паядынак Ганны Міхайлаўны, маці немалой сям'і, яе “карміцелькі” і галавы, з ворагамі, фашыстамі, з аднаго боку, і такімі нікчэмнымі прыстасаванцамі, як Казік Жыгоцкі, – з другога» [14, с. 195]. Як сцвярджае далей пісьменнік і даследчык, вобраз маці ў рамане самы абаяльны, жыццёва пераканаўчы, а лінія паводзін гераіні драматычная, псіхалагічна апраўданая. Думаецца, гэты вобраз не толькі ўваходзіць у мікраасяроддзе рамана, у значнай меры раскрывае духоўны свет галоўнага героя, але і выяўляе матывацыю яго ўчынкаў, выступае выключна значным для аўтарскай ідэі. Упершыню ў беларускай літаратуры паказаны не толькі гераічны характар, трагізм і веліч барацьбы, калі зыходзіць толькі з гэтых мастацкіх характарыстак, твор нельга было б адносіць да ваеннай прозы. Пісьменнікам найперш даследуюцца першапрычыны, маральна-этычныя вытокі, што падштурхнулі да складанай і небяспечнай справы Толеву маці – Ганну Міхайлаўну Корзун, для якой найпершым быў клопат пра сям'ю. Больш таго, гераіня, якую нельга назваць прафесійнай падпольшчыцай, «навязвае ворагам сваю стратэгію. Яна ведае, колькі выпадковасцей чакае яе, і з усяе сілы намагаецца трымаць у руках пачаткі і канцы ўсяго, што

адбываецца, улічыць свае магчымасці і вераломства немцаў, дурноту паліцаяў і выкшталцаваную хітрасць Казіка Жыгоцкага, які прыкідваецца сваім, днюе і начуе ў доме Корзунаў, спалучыць усё і ўсіх у сваім розуме» [15, с. 276].

Алесь Адамовіч выразна акрэслівае раманную сітуацыю, супрацьпастаўляе героя і антыгероя. Апошнім выступае не толькі Казік Жыгоцкі, намеры і памкненні якога адцяняюць учынкi Корзунаў, кантрастуюць з той шчырасцю і адданасцю справе, якой жыве Толя і яго маці. Не меней удалы і важны ў ідэйна-мастацкіх адносінах вобраз Мохара, пра гэтага персанажа трапна зазначалася, што «Мохар не ўмее і не хоча зразумець асобу чалавека, а таму і не паважае яе. <...> Мохар расстрэльвае Бакеншчыкава, даведаўшыся, што той некалі быў аб'яўлены “ворагам народа”, не прымаючы пад увагу яго баявыя заслугі ў партызанах. Мохар не хоча асэнсоўваць гэты нечаканы для яго лёс чалавека, бо гэты лёс не ўкладваецца ў ягоны надзвычай спрошчаны расклад людскіх паводзін. І аб'ектыўна Мохар становіцца ворагам той справы, за якую змагаўся народ» [11, с. 41]. Маральнае сталенне галоўнага героя патрабуе развяччання рамантычнага вобраза партызана, Толя прыходзіць да важнай высновы пра тое, што партызаны – гэта звычайныя людзі, а галоўныя чалавечыя якасці ва ўмовах партызанскай вайны – падзяліць небяспеку з тым, хто побач, не пакінуць у бядзе. Мохар становіцца маральна-этычным апанентам Ганны Міхайлаўны, бо не вытрымлівае галоўнай праверкі, абавязковай для кожнага партызана: у момант небяспекі кідае іншага, якім аказаўся Толя, а пасля патрабуе для яго расстрэлу. Невыпадкова, што гэта чалавек, які прагне ўлады над іншымі, які нагадвае камандзірам, што не з'яўляецца іх падначаленым, што іх саміх трэба правесці.

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

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

Як характарызуе літаратурную атмасферу падчас напісання твора Янкі Брыля «Птушкі і гнёзды» У.А. Калеснік, тады заходнебеларуская і нават ваенная тэма паступова гублялі сваю ідэалагічную актуальнасць. Працэс «адроджэння ленінскіх норм і традыцый на літаратурнай арэне пачаўся з развенчвання тэорыі бесканфліктнасці, потым – ілюстрацыйнасці, а ўрэшце на месцы абсцэяных панацэяў вылез новы атожылак – фетыш сучаснасці» [16, с. 197]. Літаратурная сітуацыя ўскладнялася шматлікімі дыскусіямі, у прыватнасці, прыхільнікаў «лірычнай» прозы з так званымі «традыцыяналістамі». Як слушна акрэсліваў сутнасць дыскусіі П.К. Дзюбайла, «прыхільнікі “лірычнай” прозы часам забываюцца, што размова ідзе аб элементах лірычнага ў праявічым творы, па сутнасці аб новых суадносінах, новым сінтэзе эпічнага, лірычнага і драматычнага (творы О. Бергольц, К. Паустоўскага, У. Салаўхіна, Ю. Смуула, Я. Брыля і некаторых іншых празаікаў). Самае важнае – даследаваць, чым выклікана “лірызацыя” прозы (новая грамадская і творчая атмасфера, узмацненне актыўнасці асобы пісьменніка і героя, іх паглыбленае адчуванне рэчаіснасці і г.д.), у чым яе мастацкая спецыфіка (своасаблівы характар рытмікі, згушчэнне вобразнага сэнсу, незвычайная канцэнтрацыя паэтычнага зместу і суб'ектыўнага настрою і г.д.), наколькі гэты працэс з'яўляецца плённым» [17, с. 81]. У рэчышчы лірычнай прозы паступова вылучаецца так званы «суб'ектыўны» раман, які раскрывае не столькі падзейны сюжэтны рух, колькі псіхалагічнае напаўненне вобразаў. Як справядліва зазначае А.П. Матрунёнак, у беларускай літаратуры і ў 30-я гады, і ў пасляваеннае дзесяцігоддзе было мала твораў, якія б даследавалі псіхалогію характараў праз рэфлексію і самааналіз [18]. Такого тыпу раманы працягвае даследчык, толькі ў 60-х гадах зноў афармляецца ў самастойную плынь, ля вытокаў якой – аповесці Янкі Брыля, што знайшлі свой працяг і лагічнае завяршэнне ў рамане «Птушкі і гнёзды» (1964).

Пра лірычную прозу і прыроду таленту слухна разважае В.Б. Нікіфарава, у прыватнасці, даследчыца аргументавана даводзіць, што «лірычны талент» пісьменніка перш за ўсё выяўляе сябе ў адпаведным ладзе мыслення – у лірычнай канцэпцыі чалавека і свету, якая раўнапраўная з эпічнай і не павінна ёй іерархічна падпарадкоўвацца. Лірычная канцэпцыя прадвызначае спецыфіку інтэрпрэтацыі рэчаіснасці ў творы і ўплывае не толькі на стыль, але і на жанр [19].

Гэты твор пісьменніка некаторыя даследчыкі называюць кнігай, ідучы ўслед за аўтарскім азначэннем «кніга адной маладосці», некаторыя называюць раманам, але з пэўнымі ўмоўнасцямі: аўтарскі вымысел абмежаваны, «апавяданне ідзе па гатоваму рэчышчу, таму і “раманічнасць” яго слабая» [20, с. 110]. Як вядома, факты з біяграфіі аўтара вызначаюць асноўны напрамак мастацкага дзеяння, «але “Птушкі і гнёзды” і не дакументальны твор, таму параўноўваць яго з мемуарамі таксама нельга. Па жанру гэта нешта сярэдняе паміж мемуарамі і раманам» [20, с. 110], сцвярджае В.А. Каваленка. У айчынным літаратуразнаўстве найчасцей «Птушкі і гнёзды» разглядаюць як раман, у прыватнасці, антыфашысцкі, які «змясціў у сабе да таго часу невядомы ні беларускай, ні савецкай літаратуры ўвогуле жыццёва-гістарычны матэрыял – фашызм і немцы да нападу на Савецкі Саюз, жыццё фашысцкай Германіі 1939–1941 гадоў, убачанае вачыма маладога палоннага-беларуса і асэнсаванае праз шмат год сталым савецкім пісьменнікам. Менш пісалі пра “Птушкі і гнёзды” як раман выпрабаванняў і выхавання» [21, с. 223–224], даводзіць Ю.М. Канэ, якая аналізуе твор менавіта як раман выпрабаванняў і выхавання, прасочваючы рух ад маленства да даросласці галоўнага героя, ад самаадчування праз самасвядомасці чалавека-грамадзяніна. Адназначнае жанравае вызначэнне ўскладняе і тое, што для напісання твора аўтарам былі выкарыстаны аповесці 1942–1944 гадоў «Сонца праз хмары», «Жывое і гніль».

Такім чынам, нельга не пагадзіцца, што «Птушкі і гнёзды» – гэта «рэч шматпланавая, багатая на падзеі і на змену месца падзей, яна ўбірае ў сябе і рэтраспекцыю, і ўстаўныя эпизоды, але яе дзеянне, дый твор увогуле, вельмі мэтанакіраваныя» [21, с. 227], пры гэтым лірычнае самавыяўленне характару застаецца эстэтычна дамінантным, паколькі жыццёвы і духоўны вопыт героя надзвычай блізка аўтару. Як слухна сцвярджае П.К. Дзюбайла, аўтару «няцяжка пераўвасабляцца, час ад часу станавіцца на месца свайго героя або рабіць яго сваім павераным у ацэнцы іншых герояў, падзей, у выказванні сваіх поглядаў на сутнасць жыцця, гістарычнага працэсу» [17, с. 86]. Сказанае вышэй дазваляе вызначыць «Птушкі і гнёзды» як аднагеройны лірычны раман, што адметны ў шэрагу шматгеройных мастацкіх палотнаў, арыентаваных на эпічнае адлюстраванне рэчаіснасці, якія і з’яўляліся агульнапрынятым эстэтычным узорам рамана таго часу.

Як справядліва пагаджаюцца даследчыкі літаратуры, у рамане Брыля не ўзнікае праблемы выбару галоўнага героя, паколькі пісьменнік «грунтоўна і ўсебакова распрацоўвае толькі характар Руневіча. Усе астатнія героі: бацька, маці, браты, сястра, камуніст Крушына, камсамалец Мазалёк, батрак Бутрым і мноства іншых сяброў, знаёмых, таварышаў па палону, землякоў, не кажучы пра шматлікіх вахманаў, баўэраў, нямецкіх рабочых, з якімі Руневіч сутыкаецца ў час палону, уцёкаў на радзіму і свайго партызанства, – гэта персанажы другога і трэцяга планаў» [18, с. 104]. Нельга аспрэчыць і таго, што галоўны герой знаходзіцца не толькі ў цэнтры сюжэта, але і ў цэнтры мастацкага свету твора, праз яго раскрываюцца асноўныя канфлікты, выяўляецца праблематыка рамана [21].

Як вядома, твор у цэлым быў прыхільна сустрэты крытыкай, але многія даследчыкі ацэньвалі мастацкія вартасці рамана, зыходзячы з патрабаванняў эстэтыкі і паэтыкі рамана, які скіраваны на эпічнае адлюстраванне рэчаіснасці. Так, у прыватнасці, Уладзімір Карпаў зазначае: «Наўрад ці каго не задаволіць там большасць сагрэтых сэрцам і па-майстэрску выпісаных эпизодаў, калі браць іх самі па сабе. Асабліва тых, дзе Я. Брыль проста і хораша раскажае пра свайго героя і навакольнае. Гэтыя эпизоды яркія, з падтэкстам, поўныя на тую хвіліну шчырага жадання сказаць сваю праўду аб перажытым і бачаным. А агульная карціна? А гістарычная канцэпцыя рамана? А логіка і выбар падзей? А месца героя ў іх? А суадносіны паміж галоўным і другародным? Не, там дзе пачынаюцца найбольш важныя для раманіста праблемы, вопыт навеліста мала памог Брылю» [8, с. 157–158]. Не задавальняе крытыка і ўва-собленая пісьменнікам гістарычная канцэпцыя, якая падаецца занадта суб’ектыўнай і ў паказе вытокаў фашызму, супраціўлення ваеннапалонных і ў адлюстраванні партызанскай барацьбы. Да ацэнкі лірычнага рамана, першага ў пасляваеннай беларускай літаратуры, у якой пэўны час не працягвалася чорнаўская традыцыя псіхалагічнага раскрыцця героя, падыходзілі з пазіцыі шматгеройнага твора. Напрыклад, У.М. Юрэвіч зазначае, што «залішняя замілаванасць аўтара сваім героем, якую даволі часта адчуваеш на старонках рамана, ставіць у няроўнае становішча па яскравасці адлюстравання іншыя персанажы, у прыватнасці тыя, з кім Алесь сябруе, хто з ім жыве побач» [22, с. 58]. Крытык называе Я. Брыля пісьменнікам ярка выяўленага лірычнага складу і папракае, што залішняя ўвага да маральнага абгрунтавання кожнага кроку героя не заўсёды натуральна спалучаецца з жыццёва праўдзівым адлюстраваннем яго ўчынкаў.

Высока ацэньваючы паглыблены псіхалагізм рамана, А.П. Матрунёнак, тым не менш, звяртае ўвагу, што пісьменнік далёка не паслядоўны ў выяўленні «патоку свядомасці», уласцівага

«суб’ектыўнай» прозе. У прыватнасці, унутраны маналог галоўнага героя найчасцей пазбаўлены асацыятыўнага руху думак, фрагментарнасці, лагічнай непаслядоўнасці і г.д., а вызначаецца, наадварот, лагічнасцю, паслядоўнасцю, выразнасцю. Слушна вытлумачвае гэты дыскусійны момант У.А. Калеснік, які сцвярджае, што «Я. Брыль адчуваў сябе пасланцом ідэі – такое звычайна бывае з мастакамі народнага адраджэння – і займаў пазіцыю падзвіжніцкую, місіянерскую, асветніцкую, таму патрабаваць ад яго чыстага псіхааналітызму з вытрыманым узроўнем бражэння свядомасці – значыць патрабаваць чужога» [16, с. 207]. Станоўчы герой пісьменніка, працягвае даследчык, – чалавек, унутранай патрэбай якога выступае размова, дыскусія, пошук ісціны, навучанне праўдзе і справядлівасці.

У айчынным літаратуразнаўстве паступова карэктавалася ацэнка галоўнага героя рамана «Птушкі і гнёзды». Першапачаткова да героя лірычнага рамана крытыкі ставіліся зыходзячы з нормаў рамана падзейнага, у выніку чаго і аўтара, і яго героя папракалі ў бяздзейнасці, імкнуліся апраўдаць тым, што Алесь Руневіч вяртаецца на Радзіму менавіта дзеля барацьбы і змагання. У сучасным літаратуразнаўстве справядліва звяртаецца ўвага на паглыблены філасофскі змест твора, характар галоўнага героя разглядаецца як адметны нацыянальны тып: «Ды і сам Руневіч вылучаецца сярод іншых высакародствам і самастойнасцю, непрымманнем усяго, што прыніжае чалавечую годнасць» [15, с. 264]. Падкрэсліваецца, што прыроджанае пачуццё гумару высвечвае ў ім самае чалавечнае, светлае, прыгожае. Трэба сказаць, што дадзеная характарыстыка арганічна вынікае з жанравай спецыфікі лірычнага рамана.

Не будзе перабольшваннем сцвярджаць, што ў творы «Птушкі і гнёзды» адметная раманная сітуацыя. Безумоўна, значная ўвага аўтара аддадзена галоўнаму герою, раскрываецца яго ўнутраны свет, прасочваецца асобны рост, варта зазначыць, што пісьменнік, увасабляючы характар, не адмаўляецца і ад тыпізацыі. Разам з тым увагу аўтара прыцягвае і шырокае грамадскае асяроддзе, грамадская атмасфера таго часу, якая падаецца праз успрыманне Алеся Руневіча, і з-за гэтага не губляе, а ўзмацняе сваю мастацкую значнасць. Думаецца, паказальным выступае эпізод, калі «чыбаты, даволі-такі сімпатычны з твару» Курт, гаворыць Алексу, што хоча навучыцца стрыгчы, і таму абстрыжэ яго, бо «ты ж гефангенэр, табе гэта ўсё роўна». Як паведамляе пісьменнік напачатку, «ідэі нацыскай звышчалавечнасці ўбіваліся ва ўсе мазгі да металічнай нудоты настойліва. І вынікі былі» [23, с. 85], што здараецца неўзабаве пасля падпісання трагічнага для Францыі перамір’я. Мастацкая ўвага пісьменніка пераносіцца на вобраз Курта, які выразна кантрастуе з галоўным героем. Так, «дух часу загаварыў у Курце больш энергічна», калі ён як мог сурова загадаў палоннаму пачысціць боты. Тады «на Курце былі ўжо не тэніска і нармальныя штаны, а форма гітлерюгенда. Не поўная, праўда, без шапкі і ботаў, але ж галоўным – са свастыкай на павязцы» [23, с. 86]. Невыпадкова Руневіч успамінае афіцэра-эсэсаўца на турэмным двары, які быў мала старэйшы за Курта, і задае сам сабе рытарычнае пытанне, якое гучыць маральным прысудам: ці тузаў бы Курт палоннага за акрываўлены бінт, ці толькі б яшчэ смяяўся. Эпізод сэнсава паглыбляецца са з’яўленнем «поўнай, мілавіднай мутэр», якая не можа зразумець, чаму Алекс не паслухаў Курта. Асабліва пачварным бачыцца ўплыў фашысцкай ідэалогіі на Оскара і Крыстэль, хоць знаходзіць паразуменне з дзецьмі «ўсё-такі было лягчэй». Выяўляе грамадскую атмасферу першы эпізод з «Гнёздаў за дымам», у якім не прымае ўдзел галоўны герой, але сэнсава паказальна раскрыты вобразы Ота і Анны Шмітке. Іх дачку Марыхен забралі з бацькоўскага дому на працу, і гэта абурае Ота: «Спачатку Вальгара забралі, цяпер мяне. Марыхен так добра памагала табе. Ды гэта, бачыш, нічога, <...> бо я – не нацы, і дзяўчынка мая – не!..» [23, с. 165]. Пісьменнік паказвае індывідуальныя характары, якія не пазбаўлены тыповых рыс прадстаўнікоў розных сацыяльных груп таго часу.

Заклучэнне. Янка Брыль стварыў аднагеройны раман з узмоцненым лірычным пачаткам, які кантраставаў з характэрнымі для таго літаратурнага перыяду падзейнымі шматгеройнымі раманами, выяўляў непаўторнасць аўтарскай манеры. Пісьменнік увасобіў унікальны характар галоўнага героя, пры гэтым не адмовіўся ад асэнсавання грамадскай атмасферы часу, звярнуўся да мастацкай рэпрэзентацыі яе паказальных рысаў. Адметнасць рамана «Птушкі і гнёзды» заключаецца ў сінтэзе мастацкага біяграфізму і мастацкага псіхалагізму, паказальнага для развіцця беларускай лірычнай прозы.

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

стварэння аднагеройнага рамана ў беларускай літаратуры спрыяў замацаванню новага эстэтычнага ўзору, які аказаўся плённым у айчынай раманістыцы.

ЛІТАРАТУРА

1. Каваленка, В.А. Покліч жыцця : літаратурная крытыка / В.А. Каваленка. – Мінск : Маст. літ., 1987. – 230 с.
2. Марук, А. Алесь Асіпенка / А. Марук // Польша. – 2006. – № 10. – С. 164–166.
3. Пашкевич, Н. По азимуту долга и совести / Н. Пашкевич // Нёман. – 1979. – №9. – С. 161–165.
4. Асіпенка, А. Вогенны азимут / А. Асіпенка. – Мінск : Беларусь, 1966. – 408 с.
5. Васючэнка, П.В. Иван Навуменка / П.В. Васючэнка // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У.В. Гніламедаў, В.П. Жураўлёў. – Мінск, Беларус. навука, 2001. – Т. 3. – С. 689–713.
6. Сіненка, Г.Дз. Иван Навуменка : нарыс творчасці / Г.Дз. Сіненка. – Мінск : Маст. літ., 1981. – 207 с.
7. Навуменка, І. Сасна пры дарозе / І. Навуменка. – Мінск : Юнацтва, 1991. – 333 с.
8. Карпаў, У. Позірк назад. Думкі аб прозе і крытыцы / У. Карпаў // Польша. – 1966. – № 3. – С. 146–161.
9. Навуменка, І. Сорак трэці / І. Навуменка. – Мінск : Маст. літ., 1976. – 376 с.
10. Навуменка, І. Вецер у соснах / І. Навуменка. – Мінск : Юнацтва, 1993. – 319 с.
11. Каваленка, В. Партызаны – людзі звычайныя / В. Каваленка // Веліч праўды : выбране. – Мінск, 1989. – С. 31–49.
12. Адамовіч, А. Партизаны : роман-диалогія / А. Адамовіч. – М. : ДОСААФ, 1987. – 590 с.
13. Дзюбайла, П.К. Беларускі раман аб Вялікай Айчынай вайне / П.К. Дзюбайла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1964. – 159 с.
14. Навуменка, І. Вайна пад роднымі стрэхамі / І. Навуменка // Кніга адкрывае свет : літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск, 1978. – С. 192–199.
15. Тычына, М.А. Народ і вайна / М.А. Тычына. – Мінск : Беларус. навука, 2015. – 433 с.
16. Калеснік, У.А. Янка Брыль : нарыс жыцця і творчасці / У.А. Калеснік. – Мінск : Нар. асвета, 1990. – 256 с.
17. Дзюбайла, П.К. Шматграннасць літаратуры і аднабаковасць крытыкі / П.К. Дзюбайла // У вялікай дарозе : літаратурна-крытычныя артыкулы. – Мінск, 1981. – С. 78–87.
18. Матрунёнак, А.П. Псіхалагічны аналіз у сучасным беларускім рамане / А.П. Матрунёнак. – Мінск : Навука і тэхніка, 1972. – 224 с.
19. Нікіфарова, В.Б. Раман Янкі Брыля «Птушкі і гнёзды» ў жанрава-стыльвай сістэме беларускага рамана 60-х гг. XX стагоддзя : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / В.Б. Нікіфарова ; НАН Беларусі, Ордэна Дружбы народаў Інстытут літаратуры імя Янкі Купалы. – Мінск, 1998. – 20 с.
20. Каваленка, В. Абавязак перад часам / В. Каваленка // На высокай хвалі : літаратурна-крытычныя артыкулы / пад рэд. Д.Я. Бугаёва [і інш.]. – Мінск, 1968. – С. 87–117.
21. Канэ, Ю.М. Як паветра і хлеб : жыццёвы і творчы шлях Янкі Брыля / Ю.М. Канэ. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 320 с.
22. Юрэвіч, У.М. Шматгалоссе жыцця : літаратурная крытыка / У.М. Юрэвіч. – Мінск : Беларусь, 1965. – 164 с.
23. Брыль, Я. Птушкі і гнёзды : кніга адной маладосці : раман / Я. Брыль. – Мінск : Маст. літ., 1989. – 352 с.

Паступіў 28.12.2017

THE DYNAMICS OF WAR NOVEL IN BELARUSIAN PROSE OF THE 1960–1965s (PROBLEM-THEMATIC AND GENRE-STYLISTIC PECULIARITIES)

H. NAVASELTSAVA

Novels with new aesthetics principles are formed in Belarusian prose of the first half of the 1960s. Particularly, Ales Adamovich's, Yanka Kupala's, Yanka Bryl's works are accumulated the experience of creating the one character novel. This type of novel reveals the interpretative representation of reality and profound of individual psychology. Special attention is drawn to the innovative aesthetic tendency to complicate the problem of war theme in ethical coordinates.

Keywords: *Belarusian literature, novel, aesthetic tradition, creative individuality, lyrical prose.*