

УДК 821.161.3-31.09«20»

Г.В. Навасельцава

канд. філал. навук, дац., дац. каф. літаратуры
 Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Маішэрава
 e-mail: Novoseltseva.anna@mail.ru

**ЖАНРАВА-СТЫЛЁВАЯ АДМЕТНАСЦЬ «Я»-РАМАНА
 Ў БЕЛАРУСКАЙ ПРОЗЕ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРАЎ «НЕ АДНОЙЧЫ ЗАБІТЫ»
 УЛАДЗІСЛАВА РУБАНАВА І «СЦЯНА» САКРАТА ЯНОВІЧА)**

У апошняй трэці XX ст. раманісты эксперыментуюць з мастацкай формай, імкнучы ўключыць чытача ў працэс сатворчасці, актуалізаваць успрыманне твора. У замежным літаратуразнаўстве распрацоўвалася тэорыя «Я»-рамана, у якой ускладняецца мастацкая роля апавядальніка, вядзецца апо-вед ад першай асобы, што прадвызначае значныя ідэйна-зместавыя карэктывы. Скіраванасць на суб'ек-тыўнае ўзнаўленне рэчаіснасці, увага да лёсу аднаго героя ў раманах «Не аднойчы забіты» У. Рубанава і «Сцяна» С. Яновіча выяўляе тыпалагічнае падабенства твораў, на прыкладзе якіх мажліва прасачыць жанрава-стыльвую адметнасць «Я»-рамана ў беларускай прозе. У цэнтры ўвагі абодвух пісьменнікаў знаходзіцца галоўны герой, які выступае не толькі аб'ектам адлюстравання, але і назіральнікам, які ацэньвае грамадскія патрэбы і грамадскія загані, з'яўляецца носьбітам аўтарскай сімпатыі, што зблі-жае асобу героя і асобу аўтара.

Уводзіны

Міларад Павіч, адзін з вядомых прадстаўнікоў сучаснай інтэрактыўнай літара-туры, сцвярджае, што сёння існуе не крызіс рамана як жанру, а крызіс чытання рамана, а таму імкнецца «змяніць спосаб чытання рамана за кошт павелічэння ролі і адказнасці чытача ў працэсе стварэння мастацкага палатна» [1, с. 36]. Як пісьменнік М. Павіч пра-дастаўляе свайму чытачу права вырашаць, якой будзе завязка і развязка рамана, вызна-чаць, адкуль пачынаецца і дзе заканчваецца чытанне, нават давае яму лёсы галоўных герояў [1]. Такім чынам, практык і тэарэтык нелінейнага мастацкага апавядання выка-рыстоўвае індывідуальнае чытацкае ўспрыманне, паколькі кожны чытач адметна інтэр-прэтуе тэкст, што і забяспечвае варыянтнасць літаратурнаму твору.

У беларускім прыгожым пісьменстве інтэрактыўная літаратура застаецца перс-пектыўнай творчай сферай. Разам з тым некаторыя аўтары скіраваны на тое, каб актуа-лізаваць чытацкае ўспрыманне, імкнучы ўключыць чытача ў працэс сатворчасці праз пошук сэнсавых варыянтаў. Наватарскі падыход ілюструюць, у прыватнасці, раманы «Не аднойчы забіты» У. Рубанава і «Сцяна» С. Яновіча, тыпалагічную блізкасць якіх выяўляе ўвага аўтараў да лёсу аднаго героя, глыбокі мастацкі псіхалагізм і філасофскае асэнсаванне праблемных з'яў сучаснай пісьменнікам рэчаіснасці.

Мэта даследавання – ахарактарызаваць жанрава-стыльвую адметнасць «Я»-ра-мана ў беларускай прозе на прыкладзе твораў «Не аднойчы забіты» У. Рубанава і «Сця-на» С. Яновіча.

У савецкім літаратуразнаўстве традыцыйна вылучаўся «суб'ектыўны» раман, дзе адлюстроўваўся галоўны герой з яго непаўторным унутраным светам, і «аб'ектыўны» раман, дзе раскрывалася грамадская дзейнасць шэрагу персанажаў; пры гэтым перавага аддавалася «аб'ектыўнаму» раману. Гэтую тыпалогію значна развіў Д.У. Затонскі, які прасачыў эвалюцыю жанру ад «цэнтрабежнага» да «цэнтраімклівага» рамана на пры-кладах знакамітых твораў сусветнай літаратуры. У прыватнасці, класічны раман ён вы-значае як «цэнтрабежны»: «Бальзак, або Дзікенс, або Заля, або нават Галсуорсі най-перш размяшчалі дзеючых асоб па месцах, затым даваўся сюжэтны штуршок – і маруд-на, паступова пачынала разгортвацца кругавая панарама быцця, пашыраючыся з кож-

най старонкай» [2, с. 383–384]. «Цэнтраімклівы» раман вызначаецца канцэнтрацыйнай мастацкага дзеяння, якое ўкладаецца ў абмежаваны адрэзак часу: некалькі дзён ці нават некалькі гадзін (невypadкова адной з яго разнавіднасцяў выступае раман-іншасказанне).

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

Аўктарыяльны раман можа раскрываць апавядальніка як аб'ектыўнага каментатара, інтэрпрэтатара падзей, які выяўляе важную ў ідэйна-мастацкіх адносінах ацэнку. Пры гэтым у любым выпадку выразна прасочваецца дыстанцыя, што ўзнікае паміж апавядальнікам і адлюстраваным мастацкім часам, прасторай. Узрастае ступень суб'ектыўнага ўзнаўлення рэчаіснасці ў «Я»-рамане, дзе апавядальнік выступае не толькі назіральнікам, але і аб'ектам адлюстравання. Аповед ад першай асобы дазваляе аўтару як прэтэндаваць на мастацкую даставернасць паказу падзей, так і выкарыстоўваць адваротны прыём – увасабляць не столькі рэальны малюнак, колькі створаны ва ўяўленні «Я»-вобраза, што ўласціва мадэрнісцкаму раману. У персанажным рамане непазбежным становіцца развіццё характару, які выступае ідэйным цэнтрам, адсутнічае адкрытае выяўленне аўтарскай пазіцыі, што стварае мастацкія ўмовы як для рэалістычнага ўвасаблення, так і для суб'ектыўнага скажэння рэчаіснасці (з'яўляецца шырокаўжывальным прыёмам, напрыклад, у мадэрнісцкім рамане). Як бачым, апісаная Ф. Штанцэлем тыпалогія грунтуецца на ідэі варыяцыйнасці: кожны з акрэсленых тыпаў рамана не супрацьпастаўлены іншым, а ўтрымлівае імпліцытныя мажлівасці да трансфармацыі, таксама існуе значная колькасць пераходных формаў [3].

Раман «Не аднойчы забіты» У. Рубанава вызначаецца складанай творчай гісторыяй: аўтар працаваў над ім і ў 1976, і ў 1986 г., скончыў працу ў 1991–1992 гг., а апублікаваны твор у 1994 г. Як прызнаецца пісьменнік, ужо ў першым раздзеле, «мне даўно, яшчэ ў часы бязлітаснага панавання сацыялістычнага рэалізму, хацелася напісаць твор, у якім перапляліся б рэальнасць і фантазмагорыя, дакументалістыка і выдумкі, сны і ява, думкі лагічныя і містычныя, поўныя абсурду і парадоксаў. Словам, меркавалася зусім вольная форма выяўлення» [4, с. 5]. Думаецца, раман «Не аднойчы забіты» выступае выніковым творам, падагульняе адметнасць творчай манеры аўтара, у спадчыне якога багата прадстаўлены мініяцюры і апавяданні. Так, «у прозе У. Рубанава крытыка пакуль што вылучае яе сацыяльна-бытавы змест, хоць не меншай увагі заслугоўвае і своеасаблівая, някідкая на фоне адкрытай міфалагізацыі сімволіка і экспрэсія» [5, с. 250]. А.У. Рагуля слушна зазначае, што пісьменнік уздымае бытавыя малюнкi і дэталі на ўзровень вобразаў-сімвалаў, не спяшаецца фарсіраваць развіццё канфлікту, больш дбае пра яго «псіхалагічнае забеспячэнне» і дасягае поспеху, працуе ў рэчышчы аналітычных традыцый сур'ёзнай літаратуры [5]. У. Рубанаў надае значную мастацкую ўва-

гу і структурнай арганізацыі твора: раман падзелены на дзве часткі, кожная з якіх мае па шэсцьдзясят восем раздзелаў.

Мастацкі аповед вядзецца ад трэцяй асобы, якая, па-першае, выступае аб'ектам адлюстравання; па-другое, праз яе індывідуальнае ўспрыманне паказана акаляючая рэчаіснасць. Відавочна, што за асобай галоўнага героя хаваецца вобраз самога аўтара, які прызнаецца чытачу: «Па кожнай сітуацыі я ствараў некалькі варыянтаў ейнага працягу і з гэтай прычыны перажываў не адзін, а шмат разоў і як бы прапускаў праз сябе не адно жыццё, але й тое, што ў мяне *магло быць...* (курсіў наш – Г. Н.)» [4, с. 5]. Заканамерна, што галоўным героем выступае творца, супрацоўнік часопіса і пісьменнік, які раскрываецца як у свеце фізічным, найбольш падуладным для ўспрымання, так і ў свеце сноў, які створаны думкамі і пачуццямі, а таксама ва ўяўным свеце душ, што названы аўтарам самай высокай ступенню дасканаласці.

Галоўны герой з невыпадковым прозвішчам Чуйкевіч канфліктуе з рознымі антыгероямі, якія ўваходзяць у мікраасяроддзе твора, сваімі ўчынкамі раскрываюць спецыфіку грамадскай сітуацыі. У. Рубанаў увасабляе шэраг узаемазвязаных праблемных момантаў. Пры гэтым фізічны свет паказваецца праз сацыяльна-бытавыя аспекты. Шмат перажывае і пакутуе герой з-за абвінавачвання ў плагіяце, якое доўга разглядае пракуратура, хоць відавочнай з'яўляецца яго надуманасць. Акрамя таго, у Чуйкевіча скралі партманэ, дзе былі не толькі грошы, але і хатні адрас. Праз нейкі час пачынаюцца пагрозлівыя званкі, патрабаванні грошай, што стварае сітуацыю небяспекі. Міліцыя мала здольная дапамагчы, і для героя гэта заканчваецца трагічна.

Нягледзячы на фармальны зварот да поведы ад трэцяй асобы, аўтар імкнецца паказаць не столькі рэальны свет, колькі малюнак, створаны ва ўяўленні «Я»-вобраза, у чым прасочваецца эстэтычная традыцыя мадэрнісцкага рамана. Мастак слова ўвасабляе духоўны свет героя, дзе адбываецца канфлікт найперш з самім сабой, паступова рэалістычнае саступае месца фантазмагарычнаму. Так, Кастусь Чуйкевіч жыве не столькі ў рэальным свеце, які, на думку яго жонкі, увогуле бачыць крыху перакошаным, колькі ў свеце сноў, з якіх сілкуецца яго творчасць. Галоўным антыгероем выступае жанчына Няміла, якая «магла зрабіць з чалавекам што хочаш, але толькі кепскае» [4, с. 7], яна выбірае ахвярай той аб'ект, што дасягнуў значнага ўзроўню духоўнасці. У працэсе развіцця лагічных і містычных падзей выяўляецца, што аўтарка Субач, якая падала заяву ў пракуратуру, выконвала волю жанчыны Нямілы. Пакрыўджаны і знерваваны Чуйкевіч пазбаўлены мажлівасці пісаць, а творчасць выступае важкім складнікам яго духоўнага жыцця, такім чынам фізічнай смерці папярэднічае духоўнае ўміранне галоўнага героя.

Разам з тым У. Рубанаў паказвае Кастуса не замкнёным у сабе, а чуйным да ўспрымання навакольнага свету. У рамане неаднойчы акцэнтуюцца ўвага на тым, што духоўны свет творцы – гэта і абвостранае пачуццё справядлівасці, якой вызначаецца мера нармальных ўзаемастасункаў паміж людзьмі. Праз успрыманне ўласнай праблемы галоўным героем раскрываецца грамадская сітуацыя: «Выклік у Пракуратуру, быццам удар перуна, аглушыў. Так савецкі чалавек рэагуе на цікавасць да яго багіні Феміды. Яго рэдка выклікаюць, каб абараніць, амаль заўсёды – каб абвінаваціць» [4, с. 13]. Следчы пракуратуры Пётр Пятровіч перакананы, што кожны чалавек – маральны злачынец, і патрабуе псіхалагічнага пакарання гэтак жа, як і крымінальны забойца. Ён не збіраецца закрываць справу Чуйкевіча, паколькі стараннасць у працы ацэніць шэф, «дый сам адказчык, адпакутаваўшы ні за што, па вартасці ацэніць ягоныя прафесійныя навыкі пасля пастановы. Так што ёсць сэнс расцягнуць асалоду» [4, с. 40]. Рэальная сітуацыя атрымлівае фантазмагарычнае вытлумачэнне, калі пісьменнік паказвае, што Пётр Пятровіч узнагароджаны дарагімі падарункамі ад жанчыны Нямілы.

Мастак слова праз успрыманне рэчаіснасці галоўным героем прасочвае, як стойнае савецкае грамадства няпэўнымі крокамі рухаецца да абвешчанай партыяй пе-

рабудовы. Эпізадычна згадваецца пра вывад савецкіх войск з Аўганістана, грамадскую рэакцыю на гэту падзею. Паказваюцца і сацыяльныя ўмовы, акцэнтуюцца ўвага на тым, што пераважная большасць людзей не верыць, што ў іх жыцці нешта можа змяніцца да лепшага, і для гэтага ёсць гістарычна абумоўленыя прычыны. Напрыклад, бацька Кастуся, які быў спецпасяленцам, пасля Вялікай Айчыннай вайны другі раз абвінавачаны (ужо па ілжывым даносе сваяка) і асуджаны. Такого роду дзяржаўная палітыка спарадзіла страх у грамадстве, пазбаўляла яго мажлівасці нармальнага функцыянавання. Як лаканічна паведамляе аўтар пра свайго галоўнага героя, які яшчэ ў маленстве не разумеў, чаму павінен кагосьці баяцца, «скуль было ведаць яму, горкаму дзіцяці, што страх гэты перадаўся яму генетычна ў спадчыну ад бацькі. Той страх, які пры Сталіне называлі дысцыплінаю. І ад маці – страх голаду, жывёльны страх выжывання» [4, с. 36]. Пісьменнік сцвярджае, што ў чалавечай прыродзе закладзена патрабаванне праўды і справядлівасці, а без іх не ўратае і «Малітва супроць злога», да якой у стане адчаю звяртаецца галоўны герой. Адносна супастаўлення яго асобы і асобы аўтара цікавым выступае сяброўскае сведчанне з успамінаў У. Саламахі пра У. Рубанава: «Ведаю, бачыў, адчуваў не раз, як балюча, з абурэннем, прыхаваным у сваёй душы, ён адносіўся да любой несправядлівасці, асабліва ў пісьменніцкім асяроддзі. Ён быў надзвычай выхаваны. Бацькамі-настаўнікамі. У яго была прыродная прага да справядлівасці. Для яго, які ішоў у літаратуру як мала хто з нас, як у самае светлае і вялікае, нават нейкая маленькая праява непрыстойнасці з боку літаўтарытэтаў – а такімі для яго былі ці не ўсе, каго ён чытаў, – здавалася, рушылі свет» [6, с. 54].

Такім чынам, кропкай адліку для творцы выступае гарманічны, справядлівы свет, які дазваляе паўнавартасна раскрыць свой талент, і гэта першасная духоўная патрэба прэвалюе над усімі іншымі. Узмацняе філасофскае гучанне рамана прыём увядзення Я-псіхографа, які выступае голасам, што прамаўляе важкія тэзісы. Над гэтымі тэзісамі пакутліва разважае не толькі Кастусь Чуйкевіч, але і чытач, які атрымлівае мажлівасць суаднесці ўласныя высновы з меркаваннямі галоўнага героя, які, нягледзячы на ўсе выпрабаванні, не губляе своеасаблівай прыцягальнасці. Безумоўна, пісьменнік патрабуе ад чытача ўдумлівасці, калі палемічна заяўляе: «Не раб – не чалавек» [4, с. 25], «Літаратура – гэта барацьба аднаго з усім светам» [4, с. 43], «Калі ўсё на твары, мала што ў душы» [4, с. 154], «Ты – гэта крэпасць, напоўненая ворагамі» [2, с. 250].

У. Рубанаў і С. Яновіч паказваюць гарадскую рэчаіснасць на працягу пэўнага адрэзку часу з жыцця свайго героя, выхадца з вёскі, куды той можа ненадоўга вяртацца, што збліжае раманы паводле хранатапічных характарыстак. У рамана «Сцяна» (1977–1993) Сцяпан Сумленевіч, які мае паказальнае гаворчае прозвішча, змагаецца з чалавечай хцівасцю, што ператварылася ўжо ў норму паводзін. У такім грамадстве, даводзіць аўтар, «незвычайна лёгка быць добрым чалавекам» [7, с. 25], для гэтага трэба пагаджацца з агульнапрынятымі ўчынкамі, самому не адрознівацца ад іншых. Як і У. Рубанаў, С. Яновіч паказвае героя, што прыкмента вылучаецца, які насуперак усім імкнецца давесці сваю думку. Чытачу прапануецца ацаніць праўду галоўнага героя і няпісаныя грамадскія законы, пашукаць альтэрнатыўныя варыянты вырашэння, у тым ліку, і маральна-этычных праблем. Майстра слова раскрывае раманную сітуацыю, у якой галоўны герой супрацьпастаўлены як свайму мікраасяроддзю, так і шырокаму грамадскаму асяроддзю, паказвае абвостраны канфлікт, які мае трагічны вынік. Абодва аўтары выкарыстоўваюць навалістычны прынцып структурнай арганізацыі тэксту.

Сцяпан Сумленевіч увасоблены не толькі як аб'ект адлюстравання, але і суб'ект індывідуальнага ўспрымання рэчаіснасці, які выконвае значныя мастацкія функцыі. Ён выступае выразнікам аўтарскай пазіцыі, адзіным персанажам у рамана, які з'яўляецца носьбітам аўтарскай сімпатыі. У выніку аповед ад трэцяй асобы выкарыстоўваецца пераважна на фармальным узроўні, адметнасць псіхалагічнага раскрыцця героя адпавядае

спецыфіцы паказу «Я»-вобраза: «Ён адчуваў сябе неспакойна. Першы раз ахапіла яго так моцнае пачуццё неспакою, якою – баяўся таго – было блізкае страху. Не знаходзіў ён выразных прычынаў, якія тлумачылі б гэтакі стан духу. Вышукоўваў адну прычыну, галоўную» [7, с. 3]. Асацыятыўна мажліва здагадацца, што неспакой героя абумоўлены няпростымі адносінамі з сям’ёй, жонкай, у працоўным калектыве, якія цесна пераплятаюцца ў працэсе раскрыцця мастацкага дзеяння.

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

Каб выявіць абсурднасць грамадскай сітуацыі, якая трывала замацавалася ў жыцці, пісьменнік звяртаецца да прыёму фантазмагорыі. Так, галоўны герой стварае ў сваім уяўленні адзін са сходаў кіраўніцтва кааператыву, дзе выступаючы ў якасці выключэння гавораць праўду. Напрыклад, «будзем-жа асаблівамі рукамі іх-жа будучых уласнікаў, дабіваючыся мільённых прыбыткаў, звычайна, за нішто, во! Распусьцілі мы будаўніча-рамонтныя брыгады з інжынерамі, якіх, дзякаваць Богу, чорт на хвасце панёс... Прызнаем лёзунг: “Будуйцеся, людцы, самі!” Канец жартам. Даволі цярпелі мы ад розных патрабаванняў» [7, с. 73]. Рэальнае і фантастычнае ў фінале рамана спалучаюцца ў адно цэлае. Зацятая барацьба супраць службовых злоўжыванняў прыводзіць да таго, што ў сне Сумленевіч сустракаецца з чортам, які інтэрпрэтуе ранейшыя невялікія правіннасці як значныя і наўмысныя, імкнецца даказаць, што ў героя ніколі не было сумлення. Аднак самым жаклівым выступае прадбачанне Люцы-пара, які сцвярджае, што Сцяпан «уяўляў-бы сабою значную каштоўнасць у якасці ілюстрацыі галоўнага матэрыялу, калі-б затрымаўся ў сваім развіцці. Аднак-жа, э, слабая надзея на тое: Сумленевіч вырасьце на небагога кар’ерыста, нічога асаблівага» [7, с. 147]. Пры гэтым аўтарам асацыятыўна выяўляецца падабенства Люцыпара і старшыні, а чэрці, якія аддана слугуюць першаму з іх, нагадваюць супрацоўнікаў кааператыву.

У выніку чытач атрымлівае мажлівасць выбраць версію для трактоўкі далейшага лёсу героя: пагадзіцца, што ў карыслівым грамадстве сумленны чалавек мусіць прыняць яго правілы, бо інакш нельга, або пайсці ўслед за аўтарскай версіяй. С. Яновіч прасочвае, як герой трапляе ў турму, дзе не страціў сваіх ранейшых маральна-этычных прынцыпаў, а за ўзорныя паводзіны быў умоўна выпушчаны. Выйшаўшы на волю, ён не вяртаецца да сям’і, а купляе маленькую хацінку на ўскраіне Беластоку, дзе «змайстраваў неабходную сабе мэблю й паліцы на кніжкі, на ўсю сыяну» [7, с. 154]. Як бачым, тая сцяна сумлення, якая раней аддзяляла яго ад астатняга грамадства, знаходзіць фізічнае ўвасабленне. У гэтым трагедыя не толькі аднаго чалавека, але і грамадства ў цэлым, якое страчвае сваю духоўнасць, хоць і не спыняе свайго развіцця па сацыяльна-эканамічных паказчыках.

Заклучэнне

Такім чынам, У. Рубанаў і С. Яновіч на ідэяна-мастацкім узроўні выяўляюць суб’ектыўнае бачанне рэчаіснасці, што ўласціва «Я»-раману. У цэнтры ўвагі абодвух

пісьменнікаў знаходзіцца галоўны герой, які выступае не толькі аб'ектам адлюстравання, але і назіральнікам, які адзначае грамадскія патрэбы і грамадскія заганы, з'яўляецца носыбітам аўтарскай сімпатыі, што збліжае асобу героя і асобу аўтара. Увасабленне маляўнічага рэчаіснасці, створаных ва ўяўленні «Я»-вобразаў, раскрывае пісьменніцкае разуменне чалавечых узаемаадносін: паколькі прадметам мастацкага асэнсавання выступае сучасная аўтару рэчаіснасць, існуе неабходнасць вызначэння маральна-этычных каардынат, якія б акрэслілі ўзаемадзеянне чалавека і грамадства. Устаноўка на суб'ектыўнасць дазваляе спалучыць інтэрпрэтацыю рэальнага жыцця і яго рэцэпцыю ў фантастычных вобразах, аб'яднаць праўдзівы паказ з вымыслам. Зварот да фантазмагорыі актуалізуе ролю чытача ва ўспрыманні тэксту, у пэўнай меры патрабуе сатворчасці з мастаком слова.

СПІС ВЫКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

1. Павич, М. Роман как держава : роман / М. Павич ; пер. с серб. Л. Савельева. – М. : Зебра Е, 2004. – 253 с.
2. Затонский, Д. В. Искусство романа и XX век / Д. В. Затонский. – М. : Худож. лит., 1973. – 535 с.
3. Stanzel, F. K. Typische Formen des Romans / F. K. Stanzel. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1964. – 77 s.
4. Рубанаў, У. Не аднойчы забіты : раман : у 2 ч. / У. Рубанаў. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 287 с.
5. Рагуля, А. У. Прасветліны (нататкі аб прозе У. Рубанава) / А. У. Рагуля // Падфас станаўлення : літ.-крыт. арт. – Мінск, 1991. – С. 249–261.
6. Саламаха, У. П. Быць чалавекам з кожным... (празаік Уладзіслаў Рубанаў) / У. П. Саламаха // Літаратура: застанецца сапраўднае : эсэ, артыкулы, дыялогі. – Мінск, 2014. – С. 52–56.
7. Яновіч, С. Сцяна : раман, апавяданні / С. Яновіч. – Мінск : Маст. літ., 1997. – 220 с.

Рукапіс паступіў у рэдакцыю 28.06.2018

Navaseltava G.V. Generic and Stylistic Peculiarities of the First-Person Novel in Belarussian Fiction (Based on the Works «Killed not Once» by Vladislav Rubanov and «The Wall» by Sakrat Yanovich)

During the last three decades of the 20th century novelists experimented with an imaginative form, tried to attract readers to the creative process, made the perception of a novel more actual. In foreign literal studies the first-person novel theory was made. In this novel the imaginative role of a narrator became more difficult; the narration was first-person. All these peculiarities led to serious changes in the contents. The focus on the subjective thingness renovation, attention to the fortune of only one character in the novels «Killed not once» by Vladislav Rubanov and «The Wall» by Sakrat Yanovich reveals their typological resemblance. These works help to understand generic and stylistic peculiarities of first-person novels in Belarussian literature. In the center there is the main hero who is not only the object but also the observer. He estimates social needs and diseases and the author sympathizes to him, this fact makes the author and the hero more close.