

150 159144
83.3(4Бел)7-8
б - 95

Васіль Быкаў

Вядомы і невядомы



I Валянціна Локун

Васіль Быкаў у кантэксце сусветнай літаратуры

Канцэпцыя вайны і чалавека

II Анатолий Сульянов

Василь Быков. Комбат. Писатель. Друг

150 159144

83.3(4бц)7-8
Б-95

Васіль Быкаў

ВЯДОМЫ І НЕВЯДОМЫ

Літаратуразнаўчае эсэ, успаміны

Мінск

«Літаратура і Мастацтва»

2011

I

Валянціна Локун

Васіль Быкаў у кантэксце сусветнай літаратуры

Канцэпцыя вайны і чалавека

Структурныя змены пісьменніцкага «я», падкрэсленая самарэалізацыя «я» героя – характэрныя ўласцівасці мадэрнісцкай літаратуры, якую найбольш выразна прадстаўляюць Дж. Джойс, У. Фолкнер, Т. Ман, Г. Маркес і інш. Але гэты характэрны ўласцівасці і прозы Ф. Дастаеўскага, беларусаў М. Гарэцкага, А. Адамовіча, В. Казько. Гэтыя змены можна знайсці і ў паэтыцы «згубленага пакалення». З аднаго боку, духоўны стан разгубленасці і расчаравання, неўладкаванасць унутранага «я» чалавека, а з другога – вострае адчуванне сваёй гуманістычнай місіі, адной з праяў якой з’яўляецца імкненне асэнсаваць вопыт вайны з пункту гледжання яго чалавечага зместу, імкненне ўнікнуць у духоўны сэнс гэтай падзеі, асаблівасці яе духоўных і маральных наступстваў. Свет чалавечай суб’ектыўнасці, які так імпанаваў мадэрністам і экзістэнцыялістам, прысутнічаў і ў эстэтыцы літаратараў «згубленага пакалення».

Томас Ман невыпадкова пачынаў адлік часу з Першай сусветнай вайны: «...гэта гістарычная веха, якая абазначыла канец аднаго свету і пачатак чагосьці зусім новага»¹. Вайна была прайграная з усіх бакоў. Пераможцаў у ёй не было. Але яна спарадзіла ў чалавецтва вялікі духоўны рух – пахіснулася вера не толькі ў прагрэс, у разумнасць светабудовы, але і вера ў самога чалавека, у сэнс яго жыцця. Пачаўся працэс распаду маральных каштоўнасцей.

Першая сусветная вайна спарадзіла цэлую літаратуру адметнага творчага накірунку, якая, з аднаго боку, суіснавала ў цесным узаема-

дзеянні з новай літаратурай, філасофіяй і эстэтыкай авангарду, з другога – абапіралася на бязлітасны рэалізм «Вайны і міру». У гэтым і ёсць асаблівасць літаратуры «згубленага пакалення», якая, у сваю чаргу, паклала адбітак на ўсю далейшую «шматколерную» атымільтарысцкую літаратуру, шмат у чым вызначыўшы яе развіццё.

Аднак у параўнанні з сусветнай усходнеславянская літаратура 20–30-х гадоў мела сваю спецыфіку. Яна была занята найперш адлюстраваннем Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 года і адышла ад тэм і праблем, якімі заходнееўрапейская літаратура жыла дзесяцігоддзі, – пачынаючы ад А. Барбюса, услед за якім ішлі Э. М. Рэмарк, Р. Олдзінгтон, Э. Хэмінгуэй, Дос Пасос, У. Фолкнер і іншыя. Але былі выключэнні: раман М. Шолахава «Ціхі Дон». У беларускай літаратуры вайна ўспрымалася як нацыянальная катастрофа, як фізічнае і маральнае вынішчэнне нацыі (цыкл вершаў Я. Купалы «Песні вайны», паэма Я. Пушчы «Цень Консула»). Артэфактам літаратуры аб вайне можна лічыць дакументальна-мастацкія запіскі М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне». Кніжка М. Гарэцкага з’явілася ў беларускай літаратуры як першы мастацкі летапіс вайны. Але, надрукаваная ў 1926 годзе, яна з цяжкасцю прабівалася да чытацкай аўдыторыі, не атрымала належнай ацэнкі ў крытыкаў, таму і не змагла адыграць адэкватнай ролі ў развіцці беларускай літаратуры – у параўнанні з літаратурай «згубленага пакалення» і яе ўплывам на еўрапейскую літаратуру.

Да вопыту «згубленага пакалення» нацыянальная літаратура звярнулася пазней, ужо ў 50-я гады. Асабліва папулярнымі тады былі раманы Э. М. Рэмарка і Э. Хэмінгуэя. Яны адкрывалі чытачу новую праўду аб вайне. Нечаканую. Жахлівую. Да таго ж у савецкую літаратуру ўлівалася новая хваля пісьменнікаў, якія прайшлі праз вайну, мелі свой асабісты ваенны вопыт. Быў і мастацкі ўзор, свой, які імпанаваў, – аповесць В. Някрасава «У акопах Сталінграда». Гэты свайго роду новатвор з’явіўся ў друку яшчэ ў 1946 годзе і быў першым рэалістычным водгукам на падзеі Другой сусветнай вайны. В. Быкаў у далёкія 60-я пісаў, што «шмат у чым В. Някрасаў апярэдзіў свой час», «сам з’яўляючыся ў найвысokaй ступені з’явай высокай духоўнасці, ён і выказаў тое, што павінен быў выказаць у літаратуры»². У В. Някрасава асабліва важным для В. Быкава было тое, што рускі пісьменнік «(магчыма, першы ў нашай літаратуры) паказаў справядлівасць, слушнасць і высокую сутнасць індывідуальнасці на вайне, значэнне асобы, – калі не ў процівагу, дык хоць бы поруч з праватай і сутнасцю класа, калектыву, грамадства»³.

В. Някрасаў у развіцці савецкай ваеннай прозы адыграў такую ж ролю, што і француз А. Барбюс у развіцці літаратуры «згубленага пакалення». І А. Барбюс, і В. Някрасаў былі ўдзельнікамі вайны – кожны

сваёй вайны. Яны жылі непасрэднымі ўражаннямі і давяралі асабіста-му вопыту. Гэты іх вопыт быў аплачаны імі ўласнай крывёю. І ў гэтым абсалютным даверы да ўласна перажытага была свая палемічнасць. Бо яна не зусім адпавядала агульнапрынятай эстэтычнай норме, існуючай традыцыі. Кансерватыўная эстэтычная свядомасць, што французская, што савецкая (з савецкай было, вядома, нашмат складаней), хацела прыгожай казкі, рамантыкі вайны, а тут – выразная, падкрэслена акупная праўда, кроў, смерць, не заўсёды прыгожая...

Вайна А. Барбюса – талстоўская вайна, толькі ўжо без пафасу, без гераізму. Без веры ў жыццё. Традыцыі А. Барбюса імпанавалі яго наступнікам. У прыватнасці, Э. Хэмінгуэй адзначаў: «Адзіная талковая кніжка аб мінулай вайне – “Агонь” – належыць Анры Барбюсу. Ён першы паказаў нам, хлапчукам, якія адправіліся на фронт пасля школы і каледжа, што можа выказаць свой пратэст супраць гіганцкай бязглуздай бойні...»⁴.

Творы А. Барбюса і В. Някрасава, няхай афіцыйна і не прынятыя сваім часам з-за сваёй нетрадыцыйнасці, між тым сталі этапнымі для развіцця літаратуры, адпаведна еўрапейскай і савецкай.

Незвычайнай для свайго часу была і «лейтэнанцкая проза». У культурнай парадыгме савецкіх часоў гэта таксама былі наватворы, аўтары якіх імкнуліся паказаць бязлітасную праўду вайны – талстоўскую праўду: «Жураўліны крык», «Трэцяя ракета» В. Быкава, «Пядзя зямлі» Р. Бакланава, «Батальёны просяць агню», «Апошнія залпы» Ю. Бондарова, пазнейшыя тэксты А. Астаф'ева, В. Кандрацьева, К. Вараб'ёва, роман В. Гросмана «Жыццё і лёс», творы беларускіх празаікаў Я. Брыля, І. Навуменкі, І. Шамякіна, А. Адамовіча, Б. Сачанкі, В. Казько. А. Адамовіч адзначаў: «Вайну не ўдалося выйграць малой крывёю. Вялікай, калі не крыві, дык барацьбы, нерваў каштавала і праўдзівая літаратура пра вайну»⁵.

Пісьменнікі, народжаныя Другой сусветнай вайной, былі творцамі эпохі, якая ўжо ўшчыльную наблізілася да краю духоўнай бездані. Э. М. Рэмарк, Э. Хэмінгуэй і іншыя пісьменнікі «згубленага пакалення» былі сведкамі пачатку гэтага руху. Яны былі летапісцамі вайны і чалавека на вайне. Аўтары «лейтэнанцкай прозы», акрамя гэтага, былі яшчэ і летапісцамі жыцця **народа**, для якога памяць пра вайну стала часткай яго духоўнай культуры.

Новае светаўспрыманне, новае стаўленне да вайны тагачаснай крытыкай успрымалася па-рознаму. У аголенай акупнай праўдзе яны бачылі «запознены рэмаркізм», буржуазны метада, які, на іх думку, неўласцівы савецкай літаратуры. Вызначаліся два ўзроўні «рэмаркізму»: «рэмаркізм» у адлюстраванні аб'ектыўнага вобраза вайны і «рэмаркізм» у адлюстраванні яе духоўнай прасторы. Першы ўзровень – гэта якраз

тое, што паядноўвае літаратуру «згубленага пакалення» і «лейтэнанцкую» прозу. (Апошняя, дарэчы, была антываеннай і антысталінскай адначасова.) Другі ўзровень іх разводзіць у розныя бакі, таму што, як слушна адзначыла Л. Корань, «ступень несвабоды быкаўскага чалавека ёсць якасна, непараўнальна (можна сказаць, эпахальна) іншая, чым у герояў заходнееўрапейскіх баталістаў»⁶.

Ідэя «акопнай» праўды не ўсім падабалася. Не прымала афіцыйная савецкая літаратура «асобных сітуацый», «эмпірычных назіранняў», дэталей акопных, «мікрапраўды». А менавіта на гэтым акцэнтавалі сваю ўвагу не толькі В. Быкаў, але і Р. Бакланаў, Ю. Бондараў, К. Вараб'ёў, Ю. Ганчароў, В. Гросман. Крытыкуючы аповесць В. Быкава «Праклятая вышыня», Г. Броўман пісаў, што «яму хацелася знайсці ў мастацкай прозе... сінтэтычныя мастацкія абагульненні, якія б выходзілі за межы ўзводнай траншэі ці акопа ўзводнага байца...»⁷. Здаецца, што менавіта гэтую палеміку прадбачыў Э. М. Рэмарк, калі пісаў у рамане «На заходнім фронце без змен» сцэну вяртання галоўнага героя Пауля дамоў. На адным з застолляў з вуснаў нейкага дырэктара павучальна і катэгарычна прагучала: «Усё гэта так... але вы глядзіце на сітуацыю з пункту гледжання асобнага салдата, а тут уся справа ў маштабах. Вы бачыце толькі ваш асобны ўчастак, і таму няма агульнай перспектывы»⁸. Праціпастаўляючы эмпірычныя назіранні і «маштабную праўду» аб вайне, крытыкі тым самым адмаўлялі пісьменнікам у іх праве на адлюстраванне асабістага вопыту. Аўтар, «які карыстаецца толькі асабістым вопытам франтавіка і не ўлічвае ўсіх фактараў, – пісаў А. Макараў, – заўсёды рызыкуе тым, што ў яго адлюстраванні наша вызваленчая вайна будзе падобнай на ўсялякую вайну...»⁹. Атрымліваецца, што суб'ектыўны вопыт вядзе да нівеліроўкі вайны. Крытыкі, здаецца, начыста забыліся, што менавіта асабісты ўнікальны вопыт 27-гадовага артылерыста паручніка Л. Талстога дазволіў яму стварыць знакамітыя «Севастопальскія апавяданні». Меў рацыю І. Дзядкоў, калі сцвярджаў, што, «гаворачы аб дэталях, агульных для ўсіх войнаў, можна было б успомніць і аб тым, што гэтыя “агульныя дэталі” ў сапраўдных мастацкіх творах ніколі не “выцясяць” “канкрэтна-гістарычны змест вайны”, таму што пры ўсёй іх “агульнасці” яны самі па сабе гістарычна-канкрэтныя, гістарычна-змястоўныя»¹⁰. Гэта з аднаго боку. З другога – асабісты «акопны» і «траншэйны» вопыт быў заўсёды часцінкай вопыту народа, вопыту народнай вайны. І ўсё гэта азначае, што асабісты вопыт кожнага пісьменніка не толькі гістарычна-канкрэтны, але яшчэ і нацыянальна-канкрэтны. А. Адамовіч наогул лічыў, што «менавіта ў ступені адкрытасці самавыражэння і адлюстравання свету ў сабе (небывалай, часам невыноснай) праяўляецца адна з таямніц уздзеяння вялікага таленту Л. Талстога на літаратуру ўсяго свету»¹¹. Такім

чынам, А. Адамовіч уласны ваенны вопыт творцы ўзводзіць у ранг асноватворнага метаду адлюстравання вайны. У гэтым сэнсе ўся рэалістычная літаратура аб вайне, пачынаючы ад вытокаў – Ф. Стэндаль, М. Лермантаў – і наступная – А. Барбюс, Э. М. Рэмарк, Р. Олдзінгтон, Э. Хэмінгуэй, а таксама М. Гарэцкі, К. Чорны, Я. Брыль, В. Быкаў, А. Адамовіч, В. Казько, Ю. Бондараў, Р. Бакланаў, В. Кандрацьеў, В. Астаф'еў, В. Гросман, – калі прытрымлівацца логікі А. Адамовіча, глядзела на вайну менавіта талстоўскімі вачыма, яго «меркай» канкрэтнай праўды і адкрытасці.

Усе гэтыя дыскусіі, характэрныя для свайго часу, не ўлічвалі галоўнага – непазбежнасці фактару суб'ектывацыі вайны, асабліва духоўнага фактару, які мог быць рэалізаваны толькі праз непасрэдна аўтарскае адчуванне ваеннай рэчаіснасці. М. Тычына на гэты конт выказаўся досыць катэгарычна: «Гістарычнае асэнсаванне самай крывавай з усіх войнаў адбывалася вельмі павольна. Ад містычных глыбін жыцця... увагу пісьменнікаў адцягвалі шматлікія фактары: пафас гераізму, прасякнутасць гордасцю, патрыятызм, загорнуты ў інтэрнацыяналізм. Не хапала проста, простых і зразумелых усім чалавечых пачуццяў: болю, сораму, ганьбы, віны, пакаяння... Між тым вайна не бывае выражэннем толькі класавых ці імперскіх інтарэсаў, імкнення да ўлады, патаемных геапалітычных планаў. Як з'ява фізічная вайна распасціраецца ў гісторыю, выяўляючы ўсё выразней свой глыбокі метафізічны сэнс. Гаворка ідзе аб духоўных пачатках, аб светаўспрыманні, аб антрапалагічных, тэалагічных уяўленнях, аб праекце свету і чалавека, якім ён паўстае, скажам, у Бібліі»¹². Але гэта – патрабаванне-максімум, патрабаванне-абсалют.

Пісьменнікам-атэістам (а еўрапейская антымільітарысцкая літаратура, ды і «лейтэнанцкая» проза таксама, была атэістычная па змесце) цяжка было арыентавацца на заповедзь «не забі», у іх быў свой узор, свая Біблія – «Вайна і мір», з яе вялікай **праўдай** аб чалавеку на вайне. І гэтая праўда ўмяшчала ў сябе такія высокія паняцці, як патрыятызм і свабода, і такія простыя, зразумелыя для ўсіх, як боль, сорам, ганьба, віна, пакаянне.

З думкай аб чалавеку, а праз яго і аб усім чалавецтве, услед за Л. Талстым тварылі і яго паслядоўнікі, у тым ліку пісьменнікі «згубленага пакалення» і новае пакаленне савецкай ваеннай літаратуры – аўтары «лейтэнанцкай прозы». Кожны ў меру свайго таленту і сацыяльных свабод.

Амаль лексічна паўтарае Л. Талстога Э. Хэмінгуэй, вызначаючы ролю і прадвызначэнне пісьменніка: «Задача пісьменніка застаецца незменнай. Сам ён мяняецца, але задача яго застаецца той жа. Яна заўсёды ў тым, каб пісаць праўдзіва і, зразумеўшы, у чым праўда, выказаць яе так, каб яна ўвайшла ў свядомасць чытача часткай яго ўласнага вопыту»¹³. Э. Хэмінгуэй падтрымліваў думку Л. Талстога аб абавязковасці ўласна-

га ваеннага вопыту для аўтараў ваеннай прозы. Толькі той, хто сам перажыў вайну, можа асмеліцца пісаць аб ёй.

В. Быкаў таксама быў перакананы, што, «каб напісаць пра адчуванні чалавека ў баі, у атацы, трэба самому іх зведаць»¹⁴. Пісьменнік лічыў, што няўдача спасцігае менавіта тых аўтараў, «якія не мелі, у сілу іх абмежаванага ўдзелу ў баявых дзеяннях, ведаў і ўражанняў, неабходных для напісання добрага твора»¹⁵. Праз іх быў упэўнены, што сапраўдная літаратура з'явілася толькі тады, калі «вярнуліся з вайны яе радавыя ўдзельнікі. Гэта былі людзі, якія многа пабачылі і многа перажылі. Версіфікатарства і літаратурныя рэмінісцэнцыі ўжо не маглі іх спакусіць... У іх з'явіліся кнігі, якія ўнеслі нешта новае ў адлюстраванне вайны, паказалі яе ў іншых фарбах і вобразах»¹⁶. Па гэтай прычыне В. Быкаў вылучаў у класічнай спадчыне наступнае: «усе праўдзівыя, гуманістычныя традыцыі – перш за ўсё вопыт Л. Талстога»¹⁷. Нават «форма не мае самастойнага, вырашальнага значэння – было б сумленна, праўдзіва, мастацку»¹⁸.

Адсюль можна зрабіць выснову, што і «акопная праўда», і «рэмаркізм» з іх у прынцыпе агульным падыходам да адлюстравання «вобраза» вайны, «поля бою» маюць агульную рэалістычную аснову, «генетычна» яны зыходзяць з адной крыніцы – «Севастопальскіх апавяданняў» і «Вайны і міру» Л. Талстога. Як слушна сказаў А. Адамовіч, «гэта быў хутчэй новы, на новым вітку, выхад да агульнага вытоку (агульнага і для Рэмарка, і для Хэмінгуэя, і для Сіманава, Бакланава, Багамолавава, Граніна, Бондарава, Брыля, Быкава) – да Талстога»¹⁹. Менавіта гэтая талстоўская мера праўдзівасці і маральнасці, лічыў А. Адамовіч, «ужо не раз і не два за апошняе стагоддзе служыла для шматлікіх літаратур і пісьменнікаў выратавальнай мерай – для тых, хто адрываўся ад рэальнасці, або, наадварот, апускаўся ў яе бруд «ніжэй чалавечага ўзроўню»²⁰. І гэта сапраўды было так. Нават У. Маякоўскі, знакаміты пралетарскі пісьменнік, меў на ўвазе Л. Талстога, калі пісаў, што «можна не пісаць аб вайне, але трэба пісаць вайною», «і той не мастак, хто на бліскучым яблыку, што пакладзены для нацюрморта, не бачыць павешаных у Калішы»²¹. Ратавалася Л. Талстым і А. Зегерс: «У цяжкі, часам небяспечны для мяне час... я адчувала глыбокую патрэбу ў класічнай прозе, асабліва ў такой гаючай, як проза Л. Талстога»²².

Творчыя здабыткі пісьменнікаў «згубленага пакалення» і «лейтэнанцкая проза» збліжаюцца не толькі праз выбар зыходнага матэрыялу, але і праз выбар героя. Малодшыя камандзіры і салдаты былі пастаўлены ў цэнтр іх мастацкіх дыскурсаў. Гэта быў іх свет, іх жыццё, іх вайна. Зразумела, што і раней у мастацкіх тэкстах аб вайне заўсёды прысутнічалі і салдаты, і малодшыя афіцэры, але такой засяроджанасці на іх

«акопным» існаванні, на іх унутраным «я», на іх паводзінах у абставінах найвысокага трагічнага нападу – не было. Аўтары новых тэкстаў сталі апалагетамі Асобы. Яны былі занятыя – кожны па-свойму – напружаным духоўным пошукам. У адпаведнасці са сваімі нацыянальнымі, эстэтычнымі і літаратурнымі традыцыямі. Дакладней, насуперак гэтым традыцыям, у барацьбе з імі.

«Лейтэнанцкая проза» развівалася ў фармаце савецкай літаратуры, якая была абмежавана канонамі сваёй эстэтычнай школы і літаратурных традыцый. Яна мела свой стэрэатып эстэтычнага мыслення. Усё гэта не спрыяла росту ваеннай прозы, як і росту беларускай літаратуры наогул. Гэтаму перашкаджала таксама магутная эпігонская плынь, афіцыйная літаратура. Асаблівым бар'ерам была, няхай і аслабелая ўжо да канца 50-х гадоў, тэорыя бесканфліктнасці, якая прымушала пісьменнікаў займацца міфатворчасцю, прыгожай казкай. І тое, што беларуская нацыянальная літаратура не знікла зусім у міфатворчым «віры», «прарвалася» за межы мастацкай аднастайнасці і бездапаможнасці, таннай рамантызацыі, – выключная заваёва найперш ваеннай прозы.

Праўда, у постсавецкія часы пачаўся працэс інтэнсіўнага пераасэнсавання самога паняцця «Вялікая Айчынная вайна 1941–1945 гг.». На пачатку 90-х гадоў адбылася шырокая дыскусія па гэтым пытанні на старонках беларускіх выданняў. Ваенная тэма, можна сказаць, фундаментальная для айчыннай літаратуры, – стала прадметам спрэчак. Наколькі айчыннай была вайна для Беларусі? Якую палітыку праводзіў Сталін у адносінах да беларускага народа і чым адрознівалася яна ад палітыкі Гітлера? Пытанні былі розныя. Адно з галоўных – аб палітычнай сутнасці рэжымаў Сталіна і Гітлера. Час расставіў усе кропкі над «і». Па Артэгу-і-Гасету, бальшавізм і фашызм уяўляюць сабою тыповыя дактрыны масавага чалавека, якія ігнаруюць агульначалавечыя законы маралі, элементарную справядлівасць і культуру²³. Тое ж самае і з прынцыпам «усё дазволена». Гэта не толькі «філасофія» Ніцшэ–Гітлера, але і Сталіна, таталітарнай бальшавіцкай дзяржавы, якая фармальна не прымала ніцшэанскай маралі. Неаспрэчнай заставалася і думка аб празмернай жорсткасці савецкай дзяржавы ў адносінах да салдат вайны. «Адзінае, чаго дасягнула ваеннае (у тым ліку і партыйнае) кіраўніцтва, – адзначаў В. Быкаў у адным са сваіх выступленняў на пачатку 90-х гадоў, – дык гэтай безагляднай патрабавальнасці, якая нярэдка даходзіла да жорсткасці. Менавіта яна, гэтая жорсткасць, з'явілася адной з галоўных прычын нашых небывалых у гісторыі страт, калі жыццё салдата каштавала менш за цынкавую скрынку вінтовачных патронаў, калі толькі гібель (не мела значэння, байца ці злучэння) магла стаць важкай прычынай невыканання загаду, які далёка не заўсёды падмацоўваўся

хоць бы элементарнай мэтазгоднасцю. І гінулі. Мільёны людзей, дзесяткі і сотні часцей і злучэнняў. Некаторыя з камандзіраў пачыналі заведама безнадзейную аперацыю з відавочна пагібельным яе зыходам. Але альтэрнатывы не было»²⁴.

Разам з тым, трэба адзначыць, што савецкая ваенная проза канца 50-х — пачатку 80-х гадоў была дакладным адбіткам свайго супярэчлівага часу. Яна не была да канца свабоднай ад кансерватызму грамадскай свядомасці. Была несвабоднай ад эстэтычных догмаў. Бо сама выходзіла на гэтых узаконеных дзяржавай догмах, на ілжэпатрыятызме. І разам з тым — у барацьбе з імі. В. Быкаў з горыччу прызнаецца, што ён усведамляў сталінізм «адначасова і паралельна са спасціжэннем жыцця ўвогуле»²⁵.

На літаратурным Захадзе традыцыя складалася зусім інакш. Яна нараджалася ў процістаянні дзвюх эстэтычна-гуманістычных школ: аб'ектывавана-рэалістычнай і суб'ектывавана-авангардысцкай, або мадэрнісцкай. Філасофія адлюстравання жыцця была — пазартыяная, пазакласавая. Дамінавала праблема чалавека як часткі свету-ўніверсуму — адсюль і імкненне прарвацца скрозь «класавасць» да чалавека, якому было прызначана «боскае», а не якое-небудзь прадвызначэнне.

Тэрмін «згубленае пакаленне» з'явіўся ў адным з эпіграфаў да ранніх выданняў рамана Э. Хэмінгвэя «І ўыходзіць сонца». Праўда, ён не з'яўляецца наватворама самога пісьменніка і пазней, дарэчы, быў аўтарам зняты. Найбольш яркімі прадстаўнікамі літаратуры «згубленага пакалення» звычайна лічацца Э. М. Рэмарк, Э. Хэмінгвэй, Р. Олдзінгтон, Т. С. Эліёт, Дос Пасос, Ф. Фіцджаральд, а таксама У. Фолкнер на пачатку свайго творчага шляху і іншыя. Усе яны прайшлі праз вопыт вайны (выключэннем з'яўляецца У. Фолкнер, які так і не трапіў на фронт). Што датычыць Э. Хэмінгвэя і Р. Олдзінгтона, дык яны пайшлі туды добраахвотнікамі. Асобы з абвостраным пачуццём грамадзянскага абавязку, яны поўніліся жаданнем спазнаць лёс простых людзей на вайне. Мара, зразумела, рамантычная, але дзіўнай яе тады не лічылі. Такі быў час, такім было выхаванне. Р. Олдзінгтон з радавога салдата даслужыўся да камандзіра роты сувязі і дамоў на радзіму вярнуўся ўжо пакалечаным. Былыя франтавікі, яны былі ўражаны вайной, жылі «вобразамі вайны», яе «грубымі ісцінамі» (Р. Олдзінгтон).

Такімі ісцінамі жылі пазней і беларусы В. Быкаў, Я. Брыль, І. Шамякін, І. Навуменка, А. Кулакоўскі, А. Адамовіч і іншыя. Праўда, для некаторых (І. Навуменка, І. Шамякін, А. Кулакоўскі) «вобраз вайны» як грандыёзны хаос сусветнага маштабу быў асветлены гаючым па тым часе агнём перамогі. Рамантычным вобразам перамогі. У гісторыі літаратуры яны так пераважна і засталіся вялікімі аптымістамі-раман-

тыкамі. Толькі, нягледзячы ні на што, яны ўсе прадстаўлялі «забітае пакаленне». Тое пакаленне, якое было народжана ў 20-я гады і забіта ў 1941–1945 гадах. Аб гэтым сказаў сам В. Быкаў: «Я належу да забітага пакалення»²⁶. Гэта пацвярджае і статыстыка: толькі тры чалавекі са ста засталіся жывымі пасля вайны 1941–1945 гадоў з пакалення В. Быкава. Але ці толькі забітым у фізічным сэнсе было пакаленне «лейтэнантаў»? А ў плане духоўным? Якімі засталіся пасля вайны тыя, што выжылі і, акрамя як ваяваць, нічога іншага ў жыцці не ўмелі? Або тыя, што адразу пасля вайны трапілі ў сталінскі ГУЛАГ? Звяртаючыся пазней да тэмы свайго пакалення, В. Быкаў зробіць удакладненне: «Маё пакаленне – гэта пакаленне няшчасных людзей. Яно не мела шчасця ў мінулым і, напэўна, не будзе яго мець у бліжэйшай будучыні. Гэта пакаленне вартых жалю людзей. Людзей, якія абдзелены Богам і ў значнай ступені – самімі сабою»²⁷. У аповесці «У акопах Сталінграда» В. Някрасава ёсць сцэна, калі жанчына, мужа якой забілі немцы яшчэ ў Першую сусветную, частуе маладых салдацікаў і прыгаворвае: «Ешце, ешце... Няшчаснае пакаленне, няшчаснае пакаленне...»²⁸.

Такім чынам, пакаленне – «забітае», «няшчаснае». А яшчэ – «ашуканае». В. Каваленка адзначыў на гэты конт, што з цягам часу многія з удзельнікаў вайны «забыліся пра галоўнае: іх сябры і таварышы, што палеглі ў брацкія магілы на неабсяжных прасторах жудасна-крывавай вайны, гонячы захопніка з роднай зямлі, разам з тым марылі і верылі, што пасля перамогі адбудуцца плённа-стваральныя рэформы і вялікага маштабу перамены. Сталінскі рэжым падмануў гэтыя мары і гэтую веру салдат, пакінуўшы ўсё амаль так, як і было»²⁹. Як падманутым, дарэчы, засталася і «згубленае пакаленне» еўрапейскіх краін.

Але ўсе гэтыя мастацкія адкрыцці – прэрагатыва постсавецкай «перабудовачнай» літаратуры, калі творцы атрымалі большую свабоду для самавыражэння: А. Адамовіч «Венера, або Як я быў прыгонным» (напісана ў 1988–1991 гг., упершыню надрукавана ў 1992 г.), А. Асіпенка «Клетка для берасцянікі» (1993). Дарэчы, новае вырашэнне атрымала і тэма партызанскага руху: В. Адамчык «Голас крыві брата твайго» (1991), Б. Сачанка «Пад сузор’ем сярпа і молата» (1993), А. Асіпенка «Выканаўца» (1994). І г. д.

Вядома, што для пісьменнікаў-франтавікоў патрэбен быў час, каб ісціна і праўда вайны ўсё ж неяк выспелі, адстаяліся, перш чым ува-собіцца ў пэўныя канцэпцыі і мастацкія вобразы. Былі спробы і адразу выказаць сябе: згадваюцца аповесці І. Шамякіна «Помста», раннія апавяданні І. Мележа, таго ж В. Быкава. Як была спроба ў В. Някрасава, А. Барбюса (згаданыя раней аповесць «У акопах Сталінграда» і раман «Агонь»). Р. Олдзінгтон паспрабаваў свае душэўныя пакуты, вынесеныя

з вайны, перадаць у зборніку вершаў «Вобразы вайны». Зборнік выйшаў яшчэ ў 1919 годзе.

У 1929 годзе амаль адначасова выходзяць раманы англічаніна Р. Олдзінгтона «Смерць героя», немца Э. М. Рэмарка «На заходнім фронце без змен» і амерыканца Э. Хэмінгуэя «Бывай, зброя!». Пазней да іх далучыцца яшчэ адзін амерыканец – Дос Пасос са сваёй трылогіяй «ЗША» (1930–1936). Гэта – галоўны творчы набытак школы «згубленага пакалення».

Р. Олдзінгтон назваў сваю кніжку «надмагільным плачам, слабенькай спробай стварыць помнік пакаленню, якое шмат на што спадзявалася, сумленна змагалася і глыбока пакутавала»³⁰. Кніга гэтая была наватворах не толькі па змесце, па ступені глыбіні і аголенасці трагічнай праўды аб вайне, але і па форме. Р. Олдзінгтон у пісьме да Алкота Глывера (1929) назваў свой твор «джазавым раманам» (1, 28). Гэтым самым ён адкрыта падкрэсліваў жанравую далучанасць, «судакранальнасць» свайго дыскурсу да новай літаратуры. Ды і сама аголенасць праўды, «фізіялогія» вайны магла рэалізавацца ў пэўнай ступені дзякуючы атмасферы раскаванасці авангардысцкай літаратуры. Рускі даследчык М. Урноў адзначае яшчэ і ўплыў Томаса Гардзі – «Джуд Непрыкметны» (унутраны запал, вострая крытыка – гэта Гардзі). Называе М. Урноў у сувязі з гэтым і традыцыі сямейнай хронікі Сэмюэла Батлера. Тэксты гэтых пісьменнікаў, сведчыць крытык, «збліжае з'едлівая крытыка віктарыянскай сям'і, сямейнага і школьнага выхавання, тон дасціпнай, вострай іроніі»³¹.

Р. Олдзінгтон адчуваў сябе глыбока абавязаным перад усімі, хто загінуў там, на полі бою. Як адчуваў сябе абавязаным франтавік Васіль Быкаў. Але ёсць і розніца: апавядальнік «Смерці героя» перакананы, што, акрамя яго, ні адна жывая душа не ўспомніць героя вайны Джорджа Уінтэрборна, «можа толькі я адзін і любіў Джорджа бескарысліва, дзеля яго самога» (1, 56). Але ён піша пра Джорджа не толькі дзеля Джорджа, а і дзеля сябе: яму неабходна аблягчы сваю душу, вызваліцца ад жахлівых перажыванняў, якія труцілі яго сэрца і свядомасць. Ён хоча пазбавіцца ад сваёй віны – і за смерць Джорджа, і за смерць астатніх, за вайну наогул. Аўтар адчувае сваю асабістую адказнасць і асабістую віну за ўсіх забітых на вайне, за ўсіх яе ахвяр. Да такога ж пачуцця адказнасці і віны ён заклікае кожнага чалавека паасобку. А гэта ўжо зусім побач з Ф. Дастаеўскім. Зусім побач з А. Адамовічам, які таксама адмаўляў абвінаваўцаў абстрактных, як і віну абстрактную. В. Каваленка так каментуе рух гуманістычнай думкі А. Адамовіча, спасылаючыся на матэрыялы «Запісных кніжак» апошняга: «Але віна таксама не абстрактная. Яе ступень вызначаецца (павінна вызначацца) усімі фактарамі, якія ўздзейнічаюць на чалавека. Гэта і чалавечна і справядліва. У гэтым

накірунку рухаецца думка Алеся Адамовіча, як ва ўсёй яго творчасці, так і ў “Запісных кніжках”. Ён пагаджаецца з перакананнем Ф. Дастаеўскага: “Усе перад усімі вінаватыя... І калі ўжо віну бачыць, дык і сваю...” Вось больш чым патаемнае прызнанне: “Не ад гэтага я ішоў у “Карніках”, але да гэтага прыйшоў. І да гэтага”. І далей: “Думаецца, што гэта – калі яшчэ не стала ідэяй стагоддзя – дык будзе станавіцца”»³².

Подступам да гэтай ідэі Ф. Дастаеўскага была творчасць пісьменнікаў «згубленага пакалення». Ці не такая ідэя-віна нарэшце была ўсвадомлена і быкаўскім героем Сотнікавым? Ці не такой ідэяй-віной кіравалася ў сваім жыцці і смерці пакутніца Сцепаніда? І ўжо, нібыта сам Хрыстос, гіне Хведар Роўба, узяўшы віну сына і людзей, што за ім паляюць, на сябе – разам з сабою, утапіўшы ў балоце. Зусім як у А. Адамовіча: «Не ад гэтага я ішоў... але да гэтага прыйшоў. І да гэтага». Толькі ў В. Быкава гэта ўсё – у падтэксце, праз ідэю вобраза. У Р. Олдзінгтона – адкрыта публіцыстычна.

Р. Олдзінгтон адмаўляе традыцыйныя, фармальныя знакі ўшанавання – магільныя пліты, вянкi і г. д. Да гэтага пазней, напрыканцы стагоддзя, прыйдзе і В. Быкаў. Ветэран вайны Яўген Матусевіч («Мальбара», 1998) застанеца незадаволеным афіцыйна-дзяржаўным ушанаваннем памяці салдат, што загінулі на вайне. «Гэта на захадзе помнікі, кожнаму асобны. А ў нас хто тады помнікі ставіў? Адзін на ўсіх! Пасля вайны паставілі бетоннага пастуха ў накідцы – вунь і цяпер ля сельсавета стаіць. Ну і словы – вечная памяць і так далей»³³. Але не такой памяці прагне стары салдат, не «бетоннага пастуха», не «слоў» – душы чалавечай ён хоча, паразумення, вінаватасці, адказнасці людской. І за тое, што ўжо сталася з яго пакаленнем, і за тое, што можа ўчыніцца з пакаленнямі наступнымі. Адказнасці за свет. І віны перад светам.

Р. Олдзінгтон лічыў, што віна павінна быць унутры кожнага з нас, маральная, духоўная. Яна павінна закранаць наша агульнае сумленне, «увесь свет вінаваты ў крывавым злачынстве, увесь свет нясе на сабе пракляцце, нібы Арэст, і звар’яцеў, і сам імкнецца да пагібелі, нібы Зуменір» (1, 55).

Катэгорыя віны ў Р. Олдзінгтона складана-супярэчлівая, гэта віна не толькі за тых, хто загінуў, але і за тых, хто забіваў: «...Мы павінны змірыцца з мільёнамі смярцей, павінны выкупіць іх» і разам з гэтым павінны «выкупіць сваю віну, павінны пазбавіцца ад пракляцця, якое ляжыць на тых, хто праліў кроў» (1, 155). Больш таго, катэгорыя віны – двухмерная па часе. Гэты цяжкі крыж на сваім сумленні нясуць не толькі яны, удзельнікі і сведкі вайны, але і той, «хто ідзе за намі» (1, 56). Усе атруціліся віною і ўсе – кожны ад сваёй – павінны ад яе збавіцца. «Смерць героя» – гэта і ёсць пачатак збаўлення ад віны – асабіста аўтарскай і агульнай, усечалавечай.

Філасофская катэгорыя віны найбольш уласцівая Р. Олдзінгтону. У Э. Хэмінгуэя і Э. М. Рэмарка канца 20-х гадоў яна не атрымала такога гучання. Гэта да іх прыйдзе пазней, асабліва да Э. М. Рэмарка, аўтара «Час жыць і час паміраць». Але ж А. Барбюс апярэдзіў Р. Олдзінгтона. У яго рамане «Агонь» матыў віны народа досыць выразны. Народ – асноўны «матэрыял вайны», «народы – нішто, а яны павінны стаць усім»³⁴. Гэтая «магутная сіла... пакуль не служыць дабрыні», яна – «зямны натоўп», які «марыць пад небам... сагнуўшыся пад ярмом нейкай думкі» (312). А. Барбюс перакладае віну за ўсю кроў вайны на народ, які пасіўна глядзіць на ўсе яе жахі, не ўсвядоміўшы да канца сваёй моцы і гістарычнай ролі.

Катэгорыя віны ў А. Барбюса не выходзіць за межы сацыяльна-маральнай сферы. Матыў віны народа з'явіцца і ў В. Быкава 90-х гадоў: маем на ўвазе аповесць «Сцюжа» (1993), апавяданне «Народныя мсціўцы» (1997) і асабліва публіцыстыку пісьменніка. В. Быкаў з болей адзначыць, што беларускі народ ніколі не быў мэтай у сваёй дзяржаве, ён быў сродкам для ажыццяўлення розных планаў, часта злачынных. Ён быў «матэрыялам» (нават лексічна В. Быкаў супадае з А. Барбюсам), з якога ляпілі розныя фігуркі. «Але чаму народ такі незласлівы да сваіх крыўдзіцеляў?» Такім пытаннем поўніцца герой «Сцюжы» Азевіч. «Што гэта – сялянскае, жаночае? Ці нацыянальнае? Адкуль яно ўзялося, дабро ці не»³⁵. Катэгорыя віны народа ў В. Быкава перамяшчаецца ў сферу «свядомасную», духоўную.

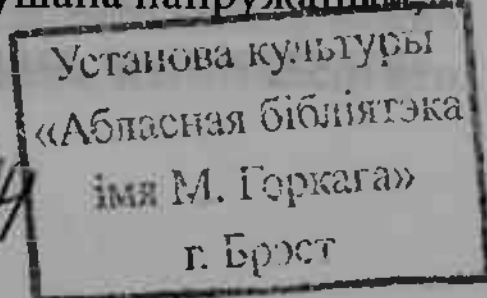
В. Быкаў лічыць беларусаў нацыяй «нерэалізаваных магчымасцяў, затарможаных грамадскіх рэфлексаў, нацыяй тутадумаў», але «мы не заўсёды былі такімі. У гістарычным маштабе часу мы нядаўна такімі сталі. Мы былі інакшыя» (6, 539). Уся справа ва ўзроўні нацыянальнай самасвядомасці, у яе рухаючай сіле, «якая ў нас недаравальна буксуе і не рухае грамадства» (6, 541).

Э. М. Рэмарк у эпіграфе да рамана «На заходнім фронце без змен» падкрэсліць, што яго кніга «не з'яўляецца ні абвінавачваннем (як у Р. Олдзінгтона. – В. Л.), ні споведдзю (як у Э. Хэмінгуэя. – В. Л.). Гэта толькі спроба расказаць аб пакаленні, якое згубіла вайна, аб тых, хто стаў яе ахвярай, нават калі выратаваўся ад снарадаў»³⁶. Маральныя наступствы вайны цікавілі пісьменніка не менш, чым разбурэнні фізічныя. Ён лічыў сваё пакаленне духоўна зломленым, страчаным для будучыні. Ідэя страчанасці – галоўнае адрозненне прозы «згубленага пакалення» ад усёй папярэдняй і наступнай ваеннай прозы. Ні В. Някрасаў, ні аўтары «лейтэнанцкай прозы» так не лічылі. Яны па тым часе не маглі прадбачыць усіх жыццёвых выпрабаванняў, якія чакалі нядаўніх франтавікоў. Ды і каноны савецкай літаратуры з яе жыццесцвярджальным пафасам супрацьстаялі гэтай ідэі.

Матыў духоўнай зломленасці з'явіцца ў ваеннай прозе В. Быкава сярэдзіны 90-х гадоў. Лейтэнант Барэйка («Пакахай мяне, салдацік») прайшоў амаль праз усю вайну рамантыкам і аптымістам, цвёрда верачы ў сваю выключную ролю вызваліцеля. Сустрэча з Франяй, а пасля і яе жахлівая, гвалтоўная смерць перайначылі свядомасць героя. Сталася найвялікшая несправядлівасць у свеце. Ён, салдат, які меў усе падставы загінуць, застаўся жывы, а Франю забілі. У Барэйкі знікае адчуванне прасторы і часу. «Брыў, бы сляпы, не адчуваючы ні вуліцы, ні людзей, ні перамогі. Здаецца, я выпаў з часу і перастаў адчуваць сябе, мяне ашукалі. Людзі ці лёс. Ці вайна. А можа, перамога, якую цяпер без мяне святкавалі на той лугавіне»³⁷. У выніку герой В. Быкава ўсвядоміў трагічную для сябе ісціну, што вайна – не самае страшнае ў жыцці. «На вайне табе нічога не робяць, апроч як заб'юць ці параняць. Тое і другое надта ўжо проста, амаль прымітыўна. Здаецца, аднак, толькі пасля вайны з твайго жыцця могуць зрабіць пекла. Калі не захочацца і жыць»³⁸.

Катэгорыя трагічнага і ёсць тое асноўнае, што паядноўвае эстэтыкі «згубленага пакалення» і «лейтэнанцкай прозы». Э. Хэмінгуэй, у параўнанні з Р. Олдзінгтонам, пашырыў сферу трагічнага. Фактар гістарычнага часу тут адыграў сваю ролю: Другая сусветная вайна яшчэ больш абвастрыла ўнутраную драму пісьменніка. У 1948 годзе ён напіша прадмову да чарговага выдання рамана «Бывай, зброя!», дзе прызнаецца, што яго «не засмучае, што кніга атрымліваецца трагічнай, таму што... жыццё – гэта наогул трагедыя, вынік якой прадвырашаны»³⁹. Гэта найбольш песімістычны этап філасофскіх пошукаў Э. Хэмінгуэя. Гэтым часам амерыканскі пісьменнік найбольш аддаляецца ад В. Быкава і іншых савецкіх аўтараў канца 50-х – 60-х гадоў з іх палымянай верай у жыццё. Аддаляецца нават ад Э. М. Рэмарка, які абмяжоўваўся найперш трагедыяй вайны, бачачы ў ёй галоўную разбуральную сілу, галоўны «выток» трагічнасці жыцця наступнага.

Проза Р. Олдзінгтона таксама была новым словам у англійскай ваеннай прозе, якая да гэтага развівалася па законах іншай эстэтыкі – рамантызаваанай. Літаратура «згубленага пакалення» не ўспрымала рамантыкі вайны, як пазней адмовіцца ад рамантызацыі вайны і «лейтэнанцкая проза». Аб чым сведчыць прызнанне К. Сіманава: «У першы дзень на фронце ў 1941 годзе я нечакана раз і назаўсёды разлюбіў некаторыя вершы Кіплінга... кіплінгаўская ваенная рамантыка, усё тое, што, акрамя сутнасці вершаў, вабіла мяне ў юнацтве, нечакана перастала мець нейкую сувязь з той вайной, якую я бачыў, і з усім тым, што я перажыў. Усё гэта ў 41-м годзе здалося далёкім, маленькім і змушана напружаным, нібы бас хлопчыка, які пачаў ламацца»⁴⁰.



Разам з тым страта рамантыкі ў мастацкіх тэкстах не ўсімі ўспрымалася станоўча. Стваральнік пралетарскай літаратуры М. Горкі, напрыклад, у лісце да К. Федзіна ў 1932 годзе выкажацца досыць сурова ў адносінах да аўтара «Смерці героя»: «Ці чыталі вы кніжку Рычарда Олдзінгтона “Смерць героя”? Досыць грубая, злая і адчайная кніжка, вось ужо нельга было чакаць, што англічане дажывуць да такой літаратуры!»⁴¹. Сам Р. Олдзінгтон сваю кніжку ні злой, ні адчайнай не лічыў, наадварот, нібыта прадбачачы папрок у свой адрас, напісаў: «Я апісваў у сваёй кнізе толькі тое, што назіраў у жыцці, гаварыў толькі тое, што безумоўна лічыў праўдай, і ў мяне не было аніякага намеру пацешыць чыю-небудзь нячыстую фантазію. Для гэтага мая тэма занадта трагічная»⁴².

Э. М. Рэмарк анатаміруе вобраз вайны, скрупулёзна даследуючы пры гэтым – па частках, этапах, розных накірунках – і працэс духоўных трансфармацый героя, працэс дэрамантызацыі чалавека на вайне. Апошняе ўласціва, дарэчы, усёй еўрапейскай ваеннай прозе XX стагоддзя, пачынаючы з А. Барбюса і М. Гарэцкага. І ваеннай прозе В. Быкава асабліва, хоць у плане моўна-стылявым элементы рамантызаванасці яшчэ можна сустрэць у пачатковай творчасці пісьменніка. Напрыклад, зварот Лазняка да зямлі: «Зямля мая родная, людзі мае, – дайце вы мне... сілу! Мне яна так трэба!» (1, 223).

Незвычайнай сілы дэгераізацыі і дэрамантызацыі савецкая ваенная проза дасягне пазней у творах «дакументальна-мастацкіх» – «Я з вогненнай вёскі...» А. Адамовіча, Я. Брыля, У. Калесніка, шэрага твораў С. Алексіевіч («У вайны не жаночы твар», «Цынкавыя хлопчыкі»). У гэтых творах відавочныя традыцыі «згубленага пакалення», традыцыя М. Гарэцкага – толькі яны трансфармаваны індывідуальным талентам пісьменніка, новым гістарычным часам, новымі эстэтычнымі задачамі.

Э. М. Рэмарк пры адлюстраванні вобраза вайны застаецца найбольшым «натуралістам», найбольш уедлівым патолагаанатамам у параўнанні з іншымі аўтарамі ваеннай прозы. Хоць знешне ён і імкнецца схвацца за маску аб'ектыўнасці, проза яго досыць суб'ектыўная. Суб'ектыўнасць гэтая – у публіцыстычным пафасе. Аўтарскі голас рэдка прарываецца ў «чыстым» выглядзе на паверхню: «Трэба было правесці каля гэтага ложка ўсіх, хто жыве на белым свеце, і сказаць: гэта Франц Кэмерых, яму дзевятнаццаць з паловай год, ён не хоча паміраць. Не дайце яму памерці» (22). У межах аб'ектываванага пісьма імкнуўся заставацца і В. Быкаў канца 50-х – 70-х гадоў.

Раман Э. М. Рэмарка «На заходнім фронце без змен» пазначаны асаблівай унутранай усхваляванасцю – як і наогул проза «згубленага пакалення», дый «лейтэнанцкая» таксама. Гэтаму садзейнічала і форма адлюстравання вайны: я-форма ў дыскурсах «На заходнім фронце без

змен», «Бывай, зброя!», «Трэцяя ракета», дзённікавая падача матэрыялу ў «Смерці героя» Р. Олдзінгтона, «На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкага. А. Барбюс таксама вызначыў жанр свайго рамана «Агонь» як «дзённік узвода» — такім чынам, ён не толькі аб'яднаў голас я-апавядальніка са сваім аўтарскім голасам, што зусім натуральна, але і падкрэсліў «калектыўнасць» гэтага голасу. Толькі французскі пісьменнік, як і беларус М. Гарэцкі, часам выходзіць за межы абраных жанравых мадыфікацый. Яго апавяданне разгортваецца не толькі ў форме дзённікавых запісаў я-героя, дзе фіксуецца стан яго думак або пачуццяў, але яшчэ і як рэпартаж, рэляцыя з поля бою. Адмысловым прыёмам, бязлітаснай праверкай на шчырасць была дзённікавая форма адлюстравання вайны і ў апавесці В. Някрасава «У акопах Сталінграда». І тут голас я-героя Кержанцава, які складаўся з трох асобных галасоў: герой, апавядальнік, аўтар, — служыў мэце суб'ектывацыі адлюстравання матэрыялу.

Я-герой у Э. М. Рэмарка і ў А. Барбюса — асоба слаба індывідуалізаваная. Гэты вобраз успрымаецца як вобраз байца наогул. Творцы досыць часта выкарыстоўваюць займеннік «мы» замест асабовага «я»: «мы зналі», «мы зразумелі», «у нас было» і г. д. Але нават у «Смерці героя», дзе асоба я-апавядальніка значна больш індывідуальная, псіхалагічна заглыбленая, галоўным было — перадаць агульную маральную атмасферу вайны, яе «дух», дакладней, бездухоўнасць.

Даследуюць пісьменнікі «згубленага пакалення», за выключэннем Э. Хэмінгуэя, найперш сацыяльную з'яву, духоўны стан грамадства. Таму канкрэтна-індывідуальнае ідзе па-за гэтым агульным. Такі А. Барбюс, Э. М. Рэмарк і пэўным чынам Р. Олдзінгтон таксама: «Смерць Джордана, — адзначыць я-апавядальнік у «Смерці героя», — для мяне сімвал таго (выдзелена мною. — В. Л.), што ўсё гэта (маюцца на ўвазе вайна і яе вынікі. — В. Л.) мярзотна, подла, нікому не патрэбна» (1, 55).

Літаратура «згубленага пакалення» імкнулася даследаваць можа нават не столькі індывідуальную, колькі калектыўную свядомасць, духоўную сутнасць пакалення маладых людзей на пачатку ХХ стагоддзя, агульны дух часу гісторыі. Адсюль і змены ў жанравай структуры твораў А. Барбюса, Э. М. Рэмарка. Знікла паняцце Асобы ў класічным яе разуменні. Літаратура загаварыла аб «смерці» героя — асабліва авангардысцкая. «Ці не вар'яцтва ўяўляць, як быццам бы ты, асобны чалавек, нешта азначаеш і нечага варты» (1, 269), — адзначыць Р. Олдзінгтон.

Паняцце індывідуальнай свядомасці, пасля М. Гарэцкага і В. Някрасава, было адно з галоўных у эстэтыцы В. Быкава. Пісьменнік не раз падкрэсліваў, што яго цікавіць у першую чаргу «не сама вайна, не яе побыт і не тэхналогія бою, хоць усё гэта для мастацтва таксама важна і цікава, але галоўным чынам унутраны свет чалавека, магчымасці яго

духу»⁴³ (выдзелена мною. – В. Л.). Пад гэтымі словамі В. Быкава можна паставіць і подпіс Э. Хэмінгуэя, хоць магчымасці духу чалавека цікавілі яго ў іншай сістэме маральных каардынат.

Працэс уніфікацыі індывідуальнай свядомасці ў Э. М. Рэмарка пачынаецца адразу, адначасова з дэрамантызацыяй асобы. Пауль Боймер і яго аднакласнікі ўсім класам, усе дваццаць чалавек, паддаўшыся ўгавам настаўніка гімнастыкі Кантарэкі, запісаліся на фронт добраахвотнікамі. Яны былі рамантыкамі, у іх «было мноства невыразных ідэалаў, пад уплывам якіх і жыццё, і нават вайна ўяўлялася... у ідэалізаваным, амаль рамантычным святле» (18).

Такімі ж рамантыкамі па сваім стаўленні да вайны падаюцца і героі В. Быкава: васьмнаццацігадовы беларус Глечык, які, як і немец Пауль Боймер, добраахвотна пайшоў на фронт, і інтэлігент, кандыдат навук Фішар, зноў такі добраахвотнік, і нават падлетак Міця, якога дарослы дзядзька Брытвін замест сябе паслаў на смерць. Такімі ж рамантыкамі – але ўжо рамантыкамі веры – з'яўляюцца і галоўныя быкаўскія героі 70-х гадоў Сотнікаў і Іваноўскі. Яны непахісна верылі ў сваю вызваленчую місію, аддана служылі ідэі абароны сацыялістычнага ладу жыцця, на іх думку, самага гуманнага ў свеце. І гэта ілюзія дорага каштавала ім усім.

Трагедыя герояў Э. М. Рэмарка пачалася з таго, што яны дазволілі кантарэкам, агітатарам-фанатам, сябе ашукаць, утаварыць. Як было пазней ашукана ўжо Гітлерам яшчэ адно пакаленне сумленных немцаў. Як было ашукана Сталіным пакаленне савецкай моладзі. Іх таксама рыхтавалі да вайны, паспяхова яе рамантызуючы. «Кожны год, – скажа Лазняк, адзін з герояў В. Быкава, – дзе-небудзь на свеце ішла вайна, дзяржавы, што не ваявалі, з усяе сілы рыхтаваліся да таго, і гады нашай сталасці былі кароценькім перапынкам паміж дзвюма войнамі, у які кавалася зброя, фарміравалася ўсялюдная злосць, рыхтавалася навуковае абгрунтаванне будучай бойні і раслі салдаты будучых рот, батальёнаў, палкоў. Мы адчувалі гэта, але ўсё ж цешылі сябе думкай, што ўсё як-небудзь абыдзецца, што кіраўнічая мудрасць, пакты, праўда нашае мірнае справы не дапусціць вайны. Ды нам у дзяцінстве яна і не здавалася чымсь ненатуральным – наадварот, самымі ўлюбёнымі нашымі цацкамі была зброя, самыя цікавыя кніжкі былі пра вайну. Яна была прываблівай нам, гэтая вайна, і вабіла яна нас да таго часу, пакуль была выдумкай, а не рэальнасцю» (1, 175). Маналог Лазняка – гэта не толькі трызненне героя, яго спасцігнутая ісціна жыцця на вайне. Гэта і публіцыстычны голас аўтара, яго постваеннае веданне жыцця, якое яму было дазволена спазнаць у 60-я хрушчоўскія гады.

Герой Э. М. Рэмарка даваеннае жыццё ў свае дзевятнаццаць год успрымаў станоўча, як і герой «лейтэнанцкай прозы». Працэс яго адчужа-

насці, унутранай дысгармоніі пачаўся ўжо непасрэдна на вайне. У героя ж аповесці «Пакахай мяне, салдацік» – напрыканцы вайны, дакладней, у першы дзень міру. Э. М. Рэмарк пачаў даследаваць гэту праблему з пэўнай «часавы-прасторавай» мяжы – менавіта вайна парушыла ўнутраную гармонію чалавека. Вайна і людзі прывялі да ўнутранай трагедыі лейтэнанта Барэйку, простага беларускага хлопца. Што датычыць ранейшых герояў В. Быкава – Іван Цярэшка, Мароз, Ляўчук, Зоська Нарэйка і нават Сотнікаў і лейтэнант Іваноўскі, – то яны з усіх сіл намагаюцца захаваць уласную унутраную гармонію і ва ўмовах вайны. Герой Р. Олдзінгтона і Э. Хэмінгуэя ўнутраную гармонію страціў яшчэ да вайны.

Пауль Боймер не падрыхтаваны да вайны, як Хомка ў М. Гарэцкага, Глечык у В. Быкава. Ён, узрушаны і ашаломлены ўбачаным, страчвае адчуванне рэальнасці. Ён жыве «сёння» і вось тут, зараз – у палоне паўсюднай смерці і крыві. У палоне дэталі смерці – узбуйненых, падкрэслена «непрыгожых», неэстэтычных. І тут Э. М. Рэмарк амаль дакладна ідзе за А. Барбюсам. Боймер прызнаецца, што «першы артылерыйскі абстрэл раскрыў перад намі нашу памылку, і пад гэтым агнём рухнула тое светаўспрымання, якое яны (кантарэкі. – В. Л.) нам прывівалі» (13).

В. Кардзін падкрэсліць, што «падзенне куміраў-Кантарэкаў – духоўны крах пакалення. Больш няма ні аўтарытэтаў, ні ідэалаў»⁴⁴. «...Яны ўсё яшчэ пісалі артыкулы і выступалі з прапановамі, а мы ўжо бачылі лазарэты тых, хто там паміраў, яны ўсё яшчэ пераконвалі, што няма нічога вышэй за служэнне дзяржаве, а мы ўжо ведалі, што страх мацней за смерць...» (13), – адзначыць герой Э. М. Рэмарка.

Трапіўшы на фронт, героі Э. М. Рэмарка па-ранейшаму любілі радзіму, па-ранейшаму, без усякіх ваганняў, ішлі ў атаку, але яны былі ўжо іншымі, яны зразумелі для сябе галоўнае – сваю трагічную наканаванасць у гэтай вайне. Дзяржава іх падманула, ёй патрэбны былі ўсяго толькі робыты, «людзі-аўтаматы» з адным уменнем – «бегаць і забіваць» (70). З усведамлення гэтай сваёй ролі і пачалася іх унутраная драма. Тая драма, якая стала страшней па сваёй выніковай сутнасці за смерць фізічную. Героі страцілі свабоду і магчымасць яе калі-небудзь набыць, страцілі сваё «я», непаўторнае, індывідуальнае, стаўшы «гарматным мясам», чалавекам-зверам. «Мы ператварыліся ў небяспечных звяроў. Мы не змагаемся, мы ратуем сябе ад знішчэння. Мы шпурляем нашы гранаты не ў людзей, – якая нам зараз справа да таго, людзі ці не людзі гэтыя істоты з чалавечымі рукамі ў касках?.. Мы ўжо не бездапаможныя ахвяры, якія чакаюць свайго лёсу... Цяпер мы можам разбураць і забіваць, каб выратавацца самі, каб выратавацца і адпомсціць за сябе» (69). Такі страшны вынік маральнай трансфармацыі героя Э. М. Рэмарка. З аднаго боку, вайна, як заўважыў раней А. Барбюс у «Агні», «ператварае» людзей у «тупых ахвяр», з другога – «у подлых катаў» (237).

Такому становішчу ўпарта працівіцца герой В. Быкава. Іван Цярэшка, трапіўшы ў палон да немцаў, «каб як-небудзь выжыць, не даць знішчыць сябе» (1, 329), вымушаны быў прыняць і нечалавечыя законы існавання: «знішчаць да сябе падобных, чаго не робяць нават драпежнікі ў дачыненні да істот аднаго віду», бо, «знішчаючы іншых, ты першы вытруціш у самім сабе здольнасць да радасцей, твая душа ад тваіх жа злачынстваў абрасце чорнай поўсцю варожасці...» (2, 330). І ён упарта адстойвае сваю чалавечую годнасць, стараючыся перамагчы звера ў сабе праз свой высокі «дух».

Духоўная актыўнасць – дамінантная рыса характару герояў В. Быкава 60-х – пачатку 80-х гадоў. Праўда, беларускі пісьменнік, як і раней М. Гарэцкі і Р. Олдзінгтон, закранаў праблему расчалавечвання і ў плане больш шырокім – як вынік уціску дзяржавы на ўнутранае «я» чалавека: Сахно-Гарбацюк («Мёртвым не баліць»), Каландзёнак і Гуж («Знак бяды»), Роўба-малодшы («Аблава») і асабліва Азевіч з аповесці «Сцюжа». Сахно-кат паводзіць сябе досыць упэўнена на вайне, не зважаючы на свае ахвяры, бо «на вайне з гэтым не лічацца» (4, 417), а пасля вайны ён, Сахно-Гарбацюк, нават шкадуе, што час такіх, як ён, мінаецца («Я спазніўся. А то б я зламаў табе хрыбет! – скажа ён Васілевічу. – Не такіх ламаў. Шкада, мала! Не ўсім! Засталіся...» (4, 454). Гэтак жа ўпэўнена паводзіць сябе і Мікалай Роўба, «парцейны сакратар... Ад бацькі адмовіўся... казалі, і прозвішча меўся мяняць, каб анізвання» (5, 415).

Асоба Азевіча цалкам драматычная, супярэчліва драматычная. «Ці ён калі ленаваўся, шкадаваў сябе, ці рабіў што не так. Ён гатовы быў вылузнуцца са шкуры, каб зрабіць усё выдатна, як тое патрабавалася ад бальшавіка» (6, 95). «Чаму ж так склаўся яго лёс?» – неўразумела пытаецца сам у сябе Азевіч. Думкі пра жыццё не давалі яму радасці, «адны расчараванні і боль» (6, 115).

У аповесці «Сцюжа» добра прасочваюцца сацыяльныя карані «азвярэння», калі ад чалавека амаль нічога ўжо не залежала, бо «жыў ён па чужым сумленні, па чужых звычаях, чужых законах» (6, 95). А. Адамовіч адзначаў, што «ў бюракратычнай машыне закладзена гэта – абсалютнае расчалавечванне»⁴⁵. Зло, народжанае соцыумам і «ўзбуйненае», шматразова павялічанае вайной, заставалася непераможаным. Пазней В. Адамчык у рамане «Голас крыві брата твайго» (1990) таксама засведчыць, што «...няма ўжо нічога святога ў чалавечай душы. Нейкі злы д'ябал, раздзіраючы душу і пад'юшчваючы, змушае чалавека чыніць і тварыць усё злое і грэшнае. Помсціць за сваю крыўду невінаватым. Піць і гвалціць, каб знайсці сабе ўцеху і наталіць сваю прагнасць. Катаваць, калечыць, каб ужо нават з гэтага мець сабе слодыч, страшную, звярыную слодыч»⁴⁶.

Праблема расчалавечвання была востра пастаўлена ў тэкстах пісьменнікаў-эмігрантаў. Аўтар рамана «Змагарныя дарогі» (1960) К. Акула пагаджаецца, што вайна – заўсёды зло. Зло з абодвух бакоў. Галоўнаму герою Сымону Спарышу (а гэта ў многім аўтабіяграфічны герой) «у галаве не месцілася, што цывілізаваны чалавек можа перайсці ўсе межы дзікасці і быць рухавіком такога ўсеагульнага гвалту – купацца ў крыві, засцілаць касцямі нявінных мільёнаў прасторы свету і пры гэтым яшчэ спяваць гімны і оды вялікім і малым катарам»⁴⁷.

Што ж прычынілася з прыродай чалавека? Гэта адно з галоўных пытанняў у раманах К. Акулы. (В. Быкаў пазней таксама звернецца да гэтай тэмы: «Што гэта робіцца?.. Што робіцца? Перасталі і баяцца!» (6, 113) – дзівіцца Азевіч са «Сцюжы». К. Акула заклікаў чалавека жыць па законах боскіх, законах Першатворцы. Бо чалавек «пакліканы не для забойства, а для сужыцця з іншымі ў любові. Бог стварыў яго, даў розум, каб дасканаліўся і наследаваў Творцу. Да забойства пхае яго прагавітасць, ненасытнасць. Раз распачаўшы гвалт над іншымі, не ведае межаў. Калі, такім чынам, параўноўваць чалавека са зверам, то параўнанне выпала б не на карысць апошняга. Больш таго: калі б звер меў розум і ведаў, што ягоным імем празываюць чалавека-забойцу, то, пэўна ж, моцна пакрыўдзіўся б. Было б гэта для яго ці не найбольшай знявагай»⁴⁸.

Будзе шукаць – але таксама безвынікова – боскай праўды нацыянальная проза і на пачатку 90-х гадоў. «Дзе ж тая вялікая боская праўда не свеце? Няўжо няма? – пытаецца герой В. Адамчыка. – Але ж свет – гэта вечнасць, бясконцасць і неспазнанасць. Нехта ж будзе жыць. Хіба ж можна вынішчыць жыццё? Можна рашыць, знявечыць сябе, забіць суседа і брата, але нельга змяніць большае – павярнуць вясну на зіму. Усё роўна для некага будзе распускацца дрэва, і будзе свяціць ласкавае сонца, і вернецца гора і шчасце, і ўсё пачнецца з пачатку... Але ў тым новым свеце не будзе нас, як няма і тых, хто жыў, радаваўся і пакутаваў перад намі»⁴⁹.

Такім чынам, беларуская літаратура ад праблемы вайны і дзяржавы перайшла да праблемы азвярэння чалавека, да праблемы бездухоўнасці свету наогул. Зло як з'ява сацыяльная, як прадумова бездухоўнасці настолькі прасякла свет, што, як заўважыў К. Акула, «чалавеку добраму, які трымаецца Божых прыказанняў, няма на зямлі месца. Ён заўсёды будзе крыўджаны і эксплуатаваны, таптаны і біты іншымі»⁵⁰. Але ці напеў час для праекта жыцця і чалавека па тым найвышэйшым законе Творцы? Літаратура XX стагоддзя на гэтае пытанне адказвае адмоўна.

Духоўная страчанасць для Э. М. Рэмарка страшнейшая за саму смерць. Фізічна героі «На заходнім фронце без змен» яшчэ існавалі, а духоўна яны былі ўжо памерлымі. Праблема духоўнай страчанасці

яшчэ больш востра пастаўлена ў рамане Р. Олдзінгтона «Смерць героя». Яна чытаецца ў самой назве твора. Разбураўся цэлы свет, а Джордан Уінтэрборн яшчэ на нешта спадзяваўся. Хацеў спадзявацца. Ён, як і Пауль Боймер, па сутнасці сваёй быў асобай жыццесцвярджалнай. Не, ён не быў ідэалістам і не збіраўся перарабляць увесь род чалавечы. Ён хацеў зусім няшмат – выратавацца самому. Праз веру ў каханне. Але гэта была ілюзія. Чарговая ілюзія. «Над ім і яго равеснікамі ўладарыў лёс» (1, 242), які быў прадпісаны не Богам, а дзяржавай.

Узнаўляецца тыпова «рэмаркаўская» сітуацыя. Дзяржава вуснамі чыноўніка з брытанскага штаба («кантарэкізм» дасягнуў маштабаў міжнародных), па сутнасці, жорстка і не тоячыся раскрые прызначаную ёю ролю для Джордана і яго пакалення: «Вы – ваеннае пакаленне. Вы нарадзіліся дзеля таго, каб ваяваць у гэтай вайне, яе неабходна выйграць – і вы яе выйграеце, гэта мы цвёрда вырашылі. Што датычыць кожнага з вас паасобку – не мае ніякага значэння, будзеце вы забіты ці не. Верагодней, што вас заб'юць, – ва ўсякім выпадку, большасць. Раю загадзя з гэтым змірыцца» (1, 242). Да такога прадвызначэння герой Р. Олдзінгтона, як і герой Э. М. Рэмарка, не быў падрыхтаваны. Душа яго пратэставала, абуралася, а розум пацвярджаў: «раз усе “мы” цвёрда вырашылі, што яны будуць забіты, прэчыць адважыцца толькі мярзотнік» (1, 243).

Сэрца Джорджа яшчэ адчайна хапалася за Фані і Элізабет, а дзяржава рыхтавала яму смерць. Яшчэ лунаў у паветры ідэалізаваны воблік жанчыны, а сам ён «быў ужо проста безаблічнай адзінкай, машынай для забойства, кавалкам гарматнага мяса» (1, 243). Увесь астатні род людскі заставаўся ў іншым жыцці, у іншым псіхалагічным «вымярэнні», людзі не ведалі таго, што ведаў Джордж. Яны пахавалі яго душу, у той час як душа яго была яшчэ жывой і адчайна прагла ратавання.

Аўтар «Смерці героя» Р. Олдзінгтон дзяліў жыццё чалавека на тры этапы: «да вайны, вайна і пасляваенныя гады» (1, 215). Э. М. Рэмарка, ды і Э. Хэміnguэя 20-х гадоў, цікавіў галоўным чынам адзін этап – вайна. У іх мастацкай свядомасці ніякія «да» не мелі істотнага значэння. Вопыт вайны, унікальны па прычыне сваёй алагічнасці і ненатуральнасці, выключае ўсякую дэтэрмінаванасць. Разам з тым, вайна – спецыфічны стан чалавецтва, які не толькі бязлітасна разбурае ўсю яго гісторыю, але і ўладарна прасціраецца ўперад. І таксама ў якасці разбуральнай сілы. Пацвярджанне гэтаму знаходзім у Э. М. Рэмарка ў «Трох таварышах». Робі Лакаліп, які выжыў і знешне нядрэнна ўладкаваўся ў мірным жыцці, адзначае: «Жылося мне нядрэнна, я меў працу, быў моцны, трывушчы... але ўсё ж лепш было не задумвацца занадта. Асабліва калі застаешся адзін. І вечарамі. Адразу ж паўставала мінулае і ўтароплівала памерлыя вочы»⁵¹.

Трагічны вопыт вайны істотна перайначвае жыццё чалавека, уплывае на фарміраванне яго жыццёвай пазіцыі. Духоўны вопыт вайны становіцца асновай постваеннага светаўспрымання чалавека.

Трагізм існавання чалавека, узрушанага вайной і яе наступствамі, – гэта тэма закраналася ў 60–70-я гады і савецкай літаратурай. У прыватнасці В. Быкавым. Пякельнай памяццю паўстае яна ў Васілевіча («Мёртвым не баліць») – паўстае як частка яго ўнутранага «я», галоўная частка: «У востра-связжуткіх вобразах стае даўняе і навек незабыўнае. Тое, што, як падмурак, лягло ў мой лёс і ляжыць там гіганцкім Баальбекскім каменем. Я ўжо ведаю, яго не пазбудзешся, яго не зальеш гарэлкай. Не забудзеш у вясёлым разгуле. Яно заўсёды ў сэрцы. Бо яно – гэта я» (4, 295). Герой «Воўчай зграі» (1975) Ляўчук таксама «жыў успамінамі» (3, 263), жыў пакутамі вайны ўсе трыццаць пасляваенных год, «ён не мог забыцца пра іх, калі б і хацеў нават» (3, 232). Ляўчук «памятаў... усё так, нібы яно здарылася ўчора... Многа гадоў ён перадумваў, успамінаў, перасэнсоўваў гэта мінулае, кожны раз ставячыся да яго па-новаму. Нешта з перажытага выклікала ў ім ціхі сорам за свае, можа, не зусім здатныя на цяперашні розум учынкi, нешта здзіўляла, а нешта было яго гонарам, зместам яго сціплай вайсковай годнасці. Усё разам яно і складала ягоную чалавечую сутнасць, з якой ён і дажываў свой век» (3, 163).

В. Астаф'еў у апавяданні «Ці ясным днём» (1967) пісаў, што «ў целе старога салдата вайна жыла непазбыўна. Ён заўсёды чуў яе ў сабе»⁵². А пазней у «Одзе рускаму агароду» (1972) пісьменнік правядзе выразную рысу паміж даваеннай эпохай, вайной і пасляваенным часам. (Зусім як у Р. Олдзінгтона.) Герой не можа пазбавіцца ад сваіх успамінаў. Ява і сон, рэчаіснасць і неўтаймаваная свядомасць, успаміны ствараюць вобраз памяці вайны: «І ўсё не змаўкае ўва мне вайна, скалынаючы стомленую душу: барвовы свет прабіваецца скрозь нямую таўшчыню часу і, сплюшчаная, скамянелая, але не страціўшая паху гару і крыві, клубіцца яна ўва мне... і ў сне пакутую я, хаваюся некуды ад выбухаў і агню, і нечакана з жахам пачынаю разумець, што гэта ўжо не тая вайна, што ад цяперашніх выбухаў не схавацца, не ўкрыцца...

Колькі разоў я гінуў у гэтым жыцці і ў пакутлівых снах. І ўсё ж уваскрасаў і ўваскрасаў, здзіўлены і ўзрадаваны»⁵³.

Толькі ці ўсе «ўваскрасалі»? Ад набрынялай памяці вайны не змог «уваскрэснуць» Колька Лецечка («Суд у Слабадзе» В. Казько – 1978). Без памяці вайны – жыў, а з памяццю – не змог. Тэксты такога кшталту (згадваецца і раман І. Шамякіна «Вазьму твой боль» – 1978, і «Алімпіяда» І. Пташнікава – 1984) напоўнены трагічнай памяццю вайны – праз адлюстраванне індывідуальнай «непапраўнай трагедыі». Ні беларускі народ, ні нацыянальная літаратура не маглі забыцца пра нядаўнія па-

куты, смерць і кроў. Па гэтай жа прычыне не мелі яны права і на рамантызацыю памяці вайны.

А. Адамовіч перасцерагаў пісьменнікаў ад ненатуральнай рамантызацыі памяці вайны: «Часам атрымліваецца: ненавідзячы вайну, пачынаеш нечакана празмерна любіць і песціць сваю памяць пра яе – “лейтэнанцкую”, “партызанскую”, – і вось ужо ружовай хлуснёй патыхае ад твора... Што казаць, у нас ёсць падставы ганарыцца... але гэты гонар не павінен перашкаджаць нашай нянавісці да вайны, што прыносіць незлічоныя ахвяры і неймаверныя пакуты, рэкі крыві і слёз... Гэты гонар не павінен афарбоўваць суровы і гераічны вопыт у ружовыя, ідылічныя ноты і настальгічную хлусню»⁵⁴. Крытык у тыя далёкія 70-я здолеў убачыць у «настальгічнай хлусні» небяспечныя для будучыні наступствы, пагрозу новай вайны. Пазней у сваіх «Запісных кніжках...» ён напіша: «Падступае сітуацыя, калі нашы рамантызатары ваеннай памяці стануць і ўжо становяцца мілітарыстамі, небяспечнымі ў наш век. І калі Бондараў (разам са Стаднюком) патрабуюць адрадзіць імя Сталіна на Волзе... гэта ўжо яго голас, новага мілітарызму, учарашніх пісьменнікаў антываеннага пафасу»⁵⁵.

Канец стагоддзя ўнёс пэўныя карэктывы ў катэгорыю памяці. На фоне агульнадэградацыйных працэсаў у трагічна-рэмаркаўскае вырашэнне памяці вайны ўключаюцца новыя нюансы болю. Галоўны герой апавядання В. Быкава «Мальбара» (1998) вэтэран вайны Яўген Іванавіч Матусеня ўжо «не любіў успамінаць пра вайну. Яму не цікава, надаела»⁵⁶ ўспамінаць пра яе, не цікава таму, што знікла цікавасць да вайны ў новага пакалення. Яно перастала жыць трагедыяй бацькоў і патрабавала казкі, рамантыкі. Вайна ж некалі для Матусені была трагедыяй, якую ён успрымаў па-народнаму стрымана, як справу цяжкую, але пераадольную. І ў гэтым тады была яго сіла духоўная. Матусеня ў партызаны пайшоў «за брата Ягора», пайшоў «добраахвотна, але абязацельна. Як на заём»⁵⁷. Ваяваў, як і жыў, сумленна, шчыра. І жыў раней, як усе, перамогай. А цяпер вось не ведае, засумняваўся, хто каго перамог. Яны – немцаў? А «можа, гэта ён (немец. – В. Л.) нас перамог...»⁵⁸. Змянілася парадыгма маральных і духоўных каардынат. Надарвалася сувязь пакаленняў. Вось у чым трагедыя былых герояў вайны – у духоўным «непаразуменні» са светам сённяшнім.

Праблемы вайны і міру, жыцця і смерці – гэта тое агульнае, чым жыла літаратура «згубленага пакалення» і «лейтэнанцкая проза». Р. Олдзінгтон з адчаем і болей пытаўся ў людзей і свету: «Няўжо ў свеце існуюць толькі адчай і смерць? Няўжо і жыццё, і прыгажосць, і каханне, і надзея, і шчасце – усё марна, усё не мае сэнсу?» (1, 273). Заглыбляючыся ў філасофію жыцця, пісьменнік імкнецца знайсці хоць нейкі сэнс з'яўлення чала-

века на Зямлі. І – не знаходзіць. Няўжо толькі – каб памерці? «Але, божа літасцівы, няўжо ж гэта – усё?» (1, 271). Гэта і ёсць той духоўны тупік, куды трапіў чалавек на пачатку XX стагоддзя.

Р. Олдзінгтон усведамляў бесперспектыўнасць бунту чалавека, але душа яго пратэставала. Духоўныя пошукі і пакуты Джорджа Уінтэрборна ёсць пошукі і пакуты самога пісьменніка, яго ўнутраная трагедыя. Але гэта і трагедыя часу, трагедыя стагоддзя, якое страціла надзею на духоўнае адраджэнне. «...Безнадзейна. Ёсць толькі два выйсці: пакінуць усё на вырашэнне лёсу – і хай будзе, што будзе. Або ісці на фронт і няхай цябе заб'юць» (1, 272).

Джордж Уінтэрборн расчараваўся ў людзях, але «ў душы яго, на-суперак усяму, жыла надзея. Яму хацелася жыць, таму што падсвядо-ма ён заўсёды верыў: жыццё прыгожае» (1, 276). Пачварствы свету на вайне паўсталі перад ім у найстрашнейшай сваёй аголенасці і трагічнай супярэчнасці. Ужо тут, у арміі, Уінтэрборнам завалодала пачуццё абыва-кавасці і безнадзейнасці. Ён стаў «шматком паперы, які... апускаецца ў бездань» (1, 276). Герой з жахам адчуў, як «чахне яго розум», «ён адчуў, што розум яго пакрыху прытупляецца» (1, 299).

Канфлікт з жыццём перамяшчаецца са сферы сацыяльна-маральнай (жыццё да вайны) у сферу разумовую і псіхалагічную. Унутраная трагедыя героя Р. Олдзінгтона набывае якасці смерці духоўнай. І хоць знешне Уінтэрборн застаўся амаль ранейшым, нават «не пасівеў... і не развучыўся пасміхацца» (1, 331), псіхалагічна ён ужо рабіўся іншым. Жыццё на перадавой, дзе «бой цягнуўся без канца і краю, дзе ўсё злілося ў хаос шуму, стомы, тугі і жаху» (1, 331), зрабіла Джорджа Уінтэрборна «крыху звар'яцелым» (1, 331). На фоне ўсеагульнай «кантузіі» чалавечтва, на фоне ўласнай апатыі і раўнадушша яго душу апаноўваў страх, «якога ён раней ніколі не ведаў» (1, 331). Увесь «род людскі ўнушаў яму непераадольны жах і агіду» (1, 331).

Вайна скалечыла душу Уінтэрборна, смяротна яе параніўшы. Такія ж скалечаныя душы засталіся на яго радзіме ў Англіі. Усё грамадства было хворае на калецтва духоўнае.

Трэба адзначыць, што інфантальнасць інтэлігенцыі не ёсць творчая фантазія Р. Олдзінгтона. І гэта з'ява не толькі вузка англійскага паходжання. Гэта «хвароба» агульнаеўрапейская. У час Першай сусветнай вайны яна набыла сусветныя маштабы. Аб гэтым пісаў Ф.-С. Фіцджаральд у рамане «Па гэты бок раю». Духоўная стомленасць галоўнага героя адбываецца не пад Перэнам, як гэтага трэба было чакаць, а ў атмасферы амерыканскага «джазавага веку». Трапіўшы на фронт, Эмеры Блейн раздумвае аб чым заўгодна: аб філасофіі, паэзіі, рэлігіі, – толькі не аб тым, што адбываецца вакол яго. Ды і самой драмы вайны няма, ёсць толькі

напамінак аб ёй. У рамантызаваным ключы пададзена вайна і ў рамане Т. Вульфа «Зірні на дом свой, Анёл». Амерыканскі інтэлігент Юджын Гант успрымае канаючую Еўропу выключна ў свеце ўзвышана-рамантызаванага ідэалу. Менавіта ўяўленнем такой вайны жыла інтэлігенцыя на пачатку XX стагоддзя.

Сусветная літаратура 20-х гадоў, у першую чаргу дыскурсы Э. М. Рэмарка, Э. Хэмінгуэя і, асабліва, Р. Олдзінгтона, упарта пераадольваючы рамантычнае адлюстраванне, несла свету сваю непрыгожую, але рэальную праўду аб вайне. Як несла яе свайму чытачу «лейтэнанцкая проза» канца 50-х – 60-х гадоў у супрацьстаянні з літаратурай кан'юнктурнай.

Грамадская свядомасць Еўропы 20-х гадоў настолькі дэградавала, што смерць «трыста тысяч чалавек» успрымалася «як быццам бы гаворка ішла аб каровах і пенсах ці радысцы» (1, 363). Таму, як набат, гучаць на ўвесь свет словы Джорджа Уінтэрборна: «Дывізія разбіта! Вы разумееце, што гэта азначае? – скалынаецца ён ад унутранай распачы. – Вы павінны спыніць гэта, зараз жа, неадкладна спыніць! Дывізія разбіта» (1, 363).

Мастацкія тэксты Р. Олдзінгтона, Э. М. Рэмарка па сваёй агульнай скіраванасці былі публіцыстычнымі. Яны напоўнены пачуццём гневу, абурэння, праклёнамі вайне. Але гэта і традыцыя «лейтэнанцкай прозы». У В. Быкава вайну праклінаюць усе: старшыня Карпенка («Жураўліны крык»), Жаўтых і Лазняк («Трэцяя ракета»), Сцепаніда і Пятрок Багацька («Знак бяды»). «...Мы праклялі яе (вайну. – В. Л.) – кожную вольную або нявольную, усчатую і навязаную, – і няхай яна будзе праклятая, гэтая вайна» (1, 175), – скажа Лазняк. У гэтых словах чуецца заклапочанасць самога аўтара, яго боль за чалавека.

Нярэдка гэты боль увасабляецца ў інтанацыях рэквіема, катарсісу.

Рэалістычная проза XIX стагоддзя, ды і пазнейшая, напрыклад, еўрапейцаў Т. Мана, А. Камю, Ж.-П. Сартра або расіяніна М. Горкага, аўтара «Кліма Самгіна», ці беларусаў М. Гарэцкага, К. Чорнага, – гэта найперш напружаная думка, дыялог, дыспут, сутыкненне поглядаў. У прозе «згубленага пакалення», асабліва Э. М. Рэмарка і А. Барбюса, прыярытэтным з'яўляецца напружанне пачуцця.

Э. М. Рэмарк успрымаў вайну праз душу простага чалавека, праз сэрца салдата, якое ўсё больш і больш чарсцвела на вайне. Не хочучы, чарсцвела. Нямецкі пісьменнік, застаючыся на ўзроўні прадметнага адлюстравання свету, як бы знарок пазбягае ўсякай абстракцыі, усякага абагульнення. Такая форма вытрымліваецца выразна і паслядоўна – як агульны мастацкі прынцып.

Культ пачуцця назіраецца і ў Р. Олдзінгтона, і часткова ў Дос Пасоса (трылогія «ЗША»). Толькі ў іх пачуцці ўскладняюцца яшчэ і пульсуючай думкай. Р. Олдзінгтона ў значнай ступені цікавяць не толькі вынікі вай-

ны – маральныя і духоўныя, – але і яе прычыны. Ён намагаецца разабрацца ў страшнай катастрофе і дайсці да яе каранёў. У Э. Хэмінгуэя напружанае пачуццё старанна перанесена ў падтэкст. І моцна «пульсуе» ўжо там разам з аўтарскай думкай. Яны схаваны за пластыкай жыцця на вайне.

В. Быкаў пачынаў свой летапіс вайны ў аб'ектываванай, стрыманай манеры. Толькі факт, толькі падзея. Праўда, усё гэта зусім не азначала, што яго героі не ведалі слабасці або душэўных пакут. Дарэчы, Р. Олдзінгтон адзначаў, што, «каб зрабіць з чалавека ідэальнага салдата, трэба знішчыць пачуцці» (1, 279). Але, насуперак такому патрабаванню, герой яго імкнецца жыць менавіта пачуццямі – адсюль і яго трагедыя. Пачуццямі живуць і героі В. Быкава. Пісьменнік заўсёды памятае, што ваюе жывы чалавек, а не аўтамат. Інтэлігент Фішар пакутуе ад таго, што не можа спадабацца старшыне Карпенку. Васіль Глечык плача ад бяссілля і крыўды, сочачы за перадсмяротнымі пакутамі старшыны, тыя ж слёзы крыўды і бязмежнага адчаю выступаюць на яго твары, калі ён страляе ў Аўсеева і забівае яго. Зыхадам у свет «Яго батальёна» і «Сотнікава» да гэтых «агульных» пакут чалавека на вайне дадаюцца і пакуты больш глыбокія, складаныя – духоўныя пакуты з выразнымі прыкметамі віны. Усвядомленай (Сотнікаў, Сцепаніда Багацька) і неўсвядомленай (Рыбак, Антон Галубін).

Як вядома, паняцці зместу і формы дыялектычна ўзаемазвязаныя. Стыль апавядання ў пісьменнікаў «згубленага пакалення» – гранічна натуралістычны. «На бруднай, вялікай пустцы, што зарасла спаленай травой, у шарэнзе ляжалі мерцвякі... Мы ціха падыходзілі да іх. Яны прыціскаліся адзін да аднаго: кожны знерухомеў у той позе, у якой яго застала смерць. У некаторых твар пакрыўся цвіллю, скура нібыта заржавела, пажайцела, пайшла чорнымі плямамі. У многіх твар стаў зусім чорны, губы параспухалі: раздзьмутыя, нібыта пухіры, галовы негрыцян. Але ж тут ляжаць не негры. Паміж двух трупаў тырчыць нечая адсечаная кісьць рукі з клубком адарваных жыл. Іншыя – страціўшыя форму глыбы; сярод іх – параскіданыя нейкія прадметы або абрубкі касцей. Далей ляжыць труп...» (139). Гэта – у А. Барбюса. А вось Э. М. Рэмарк, калі паказвае праз пэўны час поле бою пасля артылерыйскага шквалу: «...у некаторых трупаў успучваюцца жываты, яны раздуваюцца як паветраныя шары. Гэтыя жываты свішчуць, бурчаць і ўздымаюцца, у іх бродзяць газы» (76). А пасля хімічных атак «адзін з бліндажоў застаецца поўны трупаў з пасінелымі тварамі і чорнымі губамі» (79). А вось вынікі бамбардзіроўкі, калі «мы губляем адзінаццаць чалавек за адзін дзень... двух літаральна разнесла на шматкі... Іх можна было саскрэбці лыжкай са сцяны акова і пахаваць у кацялку. Трэцяму адарвала ногі разам з ніжняй часткай тулава. Верхні абрубак стаіць, прыціснуўшыся да

сцяны траншэі, твар у забітага лімонна-жоўтага колеру, а ў барадзе яшчэ тлее цыгарэта, дабраўшыся да губ, вугалёк з шыпеннем загасае» (77–78).

Натуралістычныя малюнкi смерці, яе дэталі прысутнічаюць і ў савецкай ваеннай прозе, але гэта ўжо не проста факт, не проста дэталі, а факт і дэталі асацыятыўная, яны – ілюстрацыя да думкі. Яны не самамэтныя. Вось сцэна з аповесці «У акопах Сталінграда» В. Някрасава: «Я памятаю аднаго забітага байца. Ён ляжаў на спіне, раскінуўшы рукі. Да губы яго прыліп акурар. Маленькі, ён яшчэ курыўся. І гэта было страшней за ўсё, што я бачыў да і пасля на вайне. Страшней за разбураныя гарады, распаратыя жываты, адарваныя рукі і ногі. Раскінутыя рукі і акурар на губе. Хвіліну назад было жыццё, думкі, жаданні. Зараз – смерць...»⁵⁹ У гэтым малюнку паяднаны і адчай, і глыбокая агіда да вайны, і разгубленасць, і страх. І вялікі пратэст супраць забойства.

В. Быкаў больш стрыманы ў дэталіх смерці, як і ў сваіх пачуццях, затое ў яго паглыбляецца падтэкст. Лазняк «абыякавым да ўсяго позіркам» аглядае тых, хто зусім нядаўна быў яго таварышамі: «Нерухомыя, глухія, сляпыя да ўсяго на свеце людзі, змярцвелыя, закіданыя зямлёй твары... А чырвоная доўгая стрэлачка на Жаўтыховым гадзінніку ўсё рупна бяжыць і бяжыць па чорным цыферблаце. Гэтая яе жывучасць бянтэжыць мяне – з нейкім забабонным страхам я б'ю па ёй біклагай – шкло рассыпаецца і стрэлка спыняецца на лічбе 11. Ну што далей?» (1, 220). Стрэлачка, што «рупна бяжыць і бяжыць», ёсць метафара, у якой закладзена ідэя несупыннасці жыцця, яго незнішчальнасці.

Э. М. Рэмарк, ды і іншыя пісьменнікі «згубленага пакалення» – Э. Хэмінгвэй, Р. Олдзінгтон і нават Дос Пасос – запазычылі барбюсаўскую метафару факта, барбюсаўскую эстэтыку вайны. Вайна ўспрымалася імі як сапраўды несупынная лава смерці, крыві і разбурэння. Адсюль – іх страшэнны адчай, крык душы. Праз падкрэсленую вонкавую бясстраснасць аўтар дасягае найвялікшага пафасу адмаўлення. Глядзіце, гэта вельмі жахліва, страшна, вельмі непрыгожа, але гэта праўда, гэтак было, я гэта ўсё бачыў сам.

В. Быкаў, успрыняўшы рэальны факт вайны, «адыходзіць» ад яго натуралістычнага ўспрымання праз закладзеную ў гэтым факце пэўную думку-ідэю. Асобныя факты і дэталі вайны ў В. Быкава заўсёды глыбока асэнсаваныя. Гэта характэрная асаблівасць адлюстравання «прасторы» вайны ў тэкстах беларускага пісьменніка.

* * *

Проза Э. Хэмінгвэя – адметны накірунак літаратуры «згубленага пакалення». Драму свету пісьменнік бачыў найперш у страце рамантыкі

жыцця, у страце індывідуальнага «я», у нівеліроўцы – праз вайну! – гэта-га «я» да ступені «ніхто».

Працягваючы рэалістычныя традыцыі класічнай літаратуры Захаду і Расіі (М. Гоголь, І. Тургенеў, А. Чэхаў і асабліва Л. Талстой і Ф. Дастаеўскі), Э. Хэмінгуэй з першых крокаў у літаратуры ішоў сваім шляхам, спавядаў сваю веру. Як адзначыў амерыканскі крытык Максвел Гайсмар, «эвалюцыя Хэмінгуэя апырэджвае новую літаратуру 30-х гадоў – пераход ад ларднераўскага тупіка да новай веры: як бы супярэчліва, памылкова... аднабакова ні была ўвасоблена гэтая вера, ёй наканавана было стаць падмуркам асноўнай літаратурнай традыцыі ў Амерыцы... Але шлях Хэмінгуэя не толькі тыповы. Яго творчасць не ўмяшчаецца ў рамкі нашых літаратурных традыцый. У ім ёсць нешта магічнае, незапазычаная глыбіня, праніклівае разуменне разам з відавочнай абмежаванасцю, якая часам даводзіць да адчаю»⁶⁰. Як адзначыць беларускі крытык І. Саверчанка, «яркім мастацкім словам і выверанай думкай Эрнест Хэмінгуэй імкнуўся выканаць высакародную і гуманную місію – удасканаліць свет і грамадства, зменшыць колькасць зла на зямлі, абараніць канкрэтнага чалавека і яго законнае права на годнае жыццё, дапамагчы нацыям у змаганні за гістарычную перспектыву»⁶¹.

Э. Хэмінгуэй трапіў на фронт адразу пасля школы. На італа-аўстрыйскім фронце ён быў цяжка паранены. Разуменне пісьменнікам сапраўднай сутнасці вайны яшчэ больш паглыбілася, калі ён у якасці карэспандэнта ўдзельнічаў на пачатку 20-х гадоў у вайне грэка-турэцкай. Э. Хэмінгуэй сам прызнаваўся, што спасцігнуў вайну «па-сапраўднаму... калі ўбачыў бітву ў Малой Азіі»⁶². Зыходзячы з уласнага ваеннага вопыту, а таксама з тых задач, якія ён ставіў тады перад сабою («Усё сваё жыццё пісаць так праўдзіва, як змагу»⁶³), і напісаў Э. Хэмінгуэй сваю першую «ваенную» кніжку – зборнік апавяданняў «У наш час» (1925). У тэкстах наратываў усё прасякнута пакутай – «анатомія» вайны, яе сутнасць, існасць новага свету: «Шасцярых міністраў расстралялі а палове сёмай раніцы ля сцяны шпіталя. На падворку стаялі мужчыны... Адзін з міністраў хварэў на тыф. Два салдаты вынеслі яго проста пад дождж. Яны спрабавалі прыставіць яго да сцяны, але ён споўз у лужыну. Астатнія пяць нерухома стаялі ля сцяны. Нарэшце афіцэр сказаў салдатам, што падымаць яго не трэба. Калі далі першы залп, ён сядзеў у вадзе, апусціўшы галаву на калені»⁶⁴.

Вайна Э. Хэмінгуэя – гэта менавіта яго вайна, а не А. Барбюса, А. Цвейга, Э. М. Рэмарка, Г.-Дж. Уэлса, Ж. Рамэна і г. д. У апісанні сваёй вайны амерыканскі пісьменнік фіксуе ўвагу не столькі на алагічных паводзінах ці дзеяннях, якое вяло б да таго, каб прадухіліць падобнае, і нават не на маральным намаганні расквітацца з гэтым пасля, – тут хутчэй

змірэнне з гэтым жахам, непазбежнасць яго прыняцця. І людзі, і жывёла, і нават ваенныя эпізоды нібыта замерлі, як у кадры, у якога не будзе працягу. Пісьменнік паказвае нават не саму смерць, а працэс памірання. Таму і пакуты акаляючага свету, і пакуты самога аўтара, які ўзіраецца ў гэты свет, цягнуцца бясконца.

У гэтым сваім першым «ваенным» зборніку Э. Хэмінгуэй знаходзіўся ў палоне аб'ектыўнага «вобраза бою», роля чалавека, або чалавечы фактар, заставалася пакуль па-за тэкстам. Першапачаткова заяўлены аскетызм застанеца характэрнай рысай і наступных дыскурсаў, у прыватнасці рамана «Бывай, зброя!». Э. Хэмінгуэй не дэталізуе малюнка вайны, каб пасля выпукла падаць іх чытачу, як гэта рабіў Э. М. Рэмарк і часткова Р. Олдзінгтон. Ён паказвае яе «цалкам», адным малюнкам, бясконцым па часе, як, напрыклад, адступленне ў Капарэта.

Такім жа «адным малюнкам», бясконцым па часе, падаецца вайна і ў В. Быкава. Мастацкія сістэмы абодвух пісьменнікаў збліжае ідэя руху, дарогі, абчымсведчаць тэксты твораў – «Бывай, зброя!» Э. Хэмінгуэя, асабліва другая палова рамана, і быкаўскія «Альпійская балада», «Мёртвым не баліць», «Сотнікаў», «Дажыць да світання», «Воўчая зграя», «Пайсці і не вярнуцца», «Аблава», «Сцюжа» і г. д.

Эмацыянальна стрыманы ў падачы «фарбаў» бою і яго вынікаў, Э. Хэмінгуэй перадае вайну праз адчуванне. Адзін з персанажаў рамана святар скажа лейтэнанту Генры: «...Нават паранены, вы не бачыце яе (вайну. – В. Л.), я перакананы ў гэтым. Я сам не бачу яе, але я крыху адчуваю»⁶⁵. Нават смерць у амерыканскага пісьменніка пададзена праз адчуванне: «...Нешта бліснула, нібыта насцеж расчынілі лётку домны, і гул, спачатку белы, пасля ўсё больш чырванейшы, чырванейшы ў імклівай віхуры. Я паспрабаваў удыхнуць, але дыхання не было, і я адчуў, што ўвесь вырваўся з самога сябе і лячу, і лячу, і лячу, падхоплены гэтым віхорам. Я вылецеў хутка, увесь як быў, і я верыў, што я памерлы, і што дарэмна думаць, быццам паміраеш. Пасля я плыў у паветры, але замест таго каб прасоўвацца ўперад, слізгаў назад. Я ўздыхнуў і зразумеў, што вярнуўся ў сябе» (2, 51). Праўда, часам сіла ўздзеяння жахаў вайны настолькі моцная, што і Э. Хэмінгуэю стрыманасць здраджвае. І тады атрымліваецца зусім ужо рэмаркаўскі малюнак: «Гэта быў Пасіні, і калі я дакрануўся да яго, ён ускрыкнуў. Ён ляжаў нагамі да мяне, і ў кароткіх успышках святла мне было бачна, што абедзве нагі ў яго раздробленыя вышэй каленяў. Адну адарвала зусім, а другая вісела на сухажыллі і лахманах штаноў, і абрубак курчыўся і торгаўся, нібыта сам па сабе. Ён закусіў сваю руку і стагнаў... Пасля ён заціх, кусаючы сваю руку, а абрубак усё торгаўся» (2, 52). Але гэта ўспрымаецца хутчэй як выключэнне.

Заўсёды стрыманым у апісанні вайны заставаўся і В. Быкаў. Для яго герояў, якімі б цяжкімі ні былі ваенныя акалічнасці, усё гэта – звычайная справа. І смерць яны ўспрымаюць як непазбежны, заканамерны яе вынік. Адчай і тут ахопліваюць Глечыка, які нечакана для сябе зразумеў, што хутка яму належыць памерці, «а жыць так хацелася – хоць як-небудзь: у сцюжы, голадзе, страху, хоць у такім жудасным пекле, якім была вайна» (1, 102). Аднак пры гэтым пачуцця распачы ці разгубленасці ён не паказвае. Ён ужо не той ранейшы – «ціхмяны, баязлівы», «нешта новае – мужае і цвёрдае ўваходзіла ў яго характар» (1, 102). Унутраны стан героя В. Быкаў перадае праз «дзіўныя журботныя гукі» (1, 102), праз «ропачна-абрывісты гук, поўны трывогі, просьбы і безнадзейнага журботнага клічу» (1, 103), – кліч падбітага жураўка. У гэтым ропачным крыку жураўка і ёсць нямы, невыказаны крык самога Глечыка. Такім чынам, пачуцці героя адлюстраваны метафарычна-асацыятыўна, яны схаваны ў «філасофіі» вобраза-метафары жураўка. Глечык «схапіў сваю адзіную гранату, прыціснуўся спінаю да дрыготнай сцяны траншэі і чакаў» (1, 104). Ён заняў сваю апошнюю прыжыццёвую пазіцыю. Ён ужо ведаў, што – «гэта канец» (1, 104). Сцены траншэі дрыжэлі ад гулу падыходзячых танкаў. І ён чакаў іх. Нават у гэты момант беларускага пісьменніка цікавіць не адчуванне смерці героем, а яго свядомасць. Глечык «разумеў (выдзелена мною. – В. Л.), што гэта канец, і з усяе сілы зацяў у сабе нясцерпную журботу душы, у якой вялікаю прагаю да жыцця ўсё біўся далёкі прызыўны жураўліны крык» (1, 104).

Смерць Жаўтых і ўсіх, хто змагаўся і загінуў разам з ім, у «Трэцяй ракеце» таксама пададзена не праз адчуванне, а хутчэй праз яе ўсведамленне. Гэта смерць, якая перапыніла будзённую справу на вайне. Тую справу, якую яны выконвалі добрасумленна, з усяе сілы. Такім чынам – нічога незвычайнага. Так паміралі Іваноўскі, Мароз, Сцепаніда, якія сваёй смерцю здабылі сабе бяссмерце. І нават незвычайная смерць Івана Цярэшкі – пасярод некранутай чалавекам прыроды, такая алагічная ў «кантэксце» рамантычнага кахання, – гэта ўсяго толькі «недаўменне»: «Гэтае яго недаўменне абарваў ашалелы ўдар у грудзі, нясцерпны боль пранізаў горла, коратка бліснула хмарнае неба, і ўсё назаўжды знямела» (1, 346). Такім жа стрыманым на пачуцці застаўся В. Быкаў і ў пазнейшай сваёй творчасці: «На Чорных лядах», «Жоўты пясочак» і г. д. Але менавіта ў такім успрыманні вайны, успрыманні смерці заключаны найвысокі пафас яе непрымання.

Э. Хэмінгуэй не быў прыхільнікам эстэтыкі Э. М. Рэмарка, яго проза стаіць бліжэй да мастацкага метаду Р. Олдзінгтона. Яго цікавіла найперш псіхалогія чалавека на вайне. В. Быкава таксама цікавіла не столькі вайна як падзея, колькі псіхалогія асобы, ён засяроджваўся на паводзінах

чалавека на вайне. «Здаецца, – скажа І. Дзядкоў, – усё мастацтва В. Быкава заключаецца ў адасабленні і аналізе крытычных сітуацый як вузлавых для разумення чалавека на вайне, чалавека наогул»⁶⁶. Метадалагічна В. Быкаў блізкі да Э. Хэмінгуэя, аўтара «Па кім звоніць звон».

Агульным для пісьменнікаў ваеннай прозы – А. Барбюс, Э. М. Рэмарк, Р. Олдзінгтон, Дос Пасос, Э. Хэмінгуэй, В. Быкаў – з’яўляецца адлюстраванне вайны як ненармальнага, ненатуральнага стану жыцця. (Не мае значэння, што А. Барбюс і Э. М. Рэмарк больш увагі надавалі «пачуццёваму» вобразу вайны, а Р. Олдзінгтон – яе маральным і псіхалагічным вынікам.) «Вайна, – сведчыць А. Барбюс, – гэта не атака, падобная на парад, на бітву з разгорнутымі сцягамі, нават не рукапашная схватка, у якой шалеюць і крычаць, вайна – гэта страшная, звышнатуральная стомленасць чалавека, вада па пояс, і бруд, і вошы, і брыдота. Гэта твары, пакрытыя цвілью, целы, разадраныя на шматкі, і трупы, якія ўсплываюць над вадою, нават не падобныя больш на трупы. Так, вайна – бясконца аднастайнасць бедаў...» (299). Амаль на такім жа, толькі на больш «вобразным» узроўні ўспрымае вайну і Э. М. Рэмарк, для яго «вайна – гэта нешта нахшталт небяспечнай хваробы, ад якой можна памерці, як паміраюць ад раку і туберкулёзу, ад грыпу і дызентэрыі, толькі смяротны зыход наступае намнога часцей і смерць прыходзіць у шмат больш разнастайных і страшных абліччах» (154).

Для Э. Хэмінгуэя і В. Быкава – гэта, акрамя ўсяго іншага, яшчэ і эксперымент духу. У В. Быкава – высокага духу. В. Быкаў падкрэсліваў, што літаратура павінна звяртацца да асобы чалавека, які апынуўся ў самых разнастайных, самых неардынарных, нестандартных сітуацыях вайны. Менавіта праз гэта найглыбей раскрываецца яго сутнасць. В. Быкаў, як і Э. Хэмінгуэй, быў перакананы, што яго вопыт ёсць «галоўны выток... ведання вайны і прыроды чалавечых паводзін на вайне»⁶⁷. Але В. Быкаў, у параўнанні з Э. Хэмінгуэем, імкнуўся паяднаць чалавека са светам. Э. Хэмінгуэй 20-х гадоў ішоў у процілеглым накірунку, маляваў трагічнае раз’яднанне чалавека са светам.

У рамане «Бывай, зброя!» Э. Хэмінгуэя, як і ў дыскурсе Р. Олдзінгтона, дамінуе ідэя адчужанасці чалавека і свету. Адчужанасці праз унутраную драму асобы, яе ўнутраную барацьбу. Праз яе, асобы, бесперапынныя перажыванні.

У цэнтры рамана «Бывай, зброя!» – працэс распаду чалавечага «я» ва ўмовах вайны. Праўда, амерыканскі пісьменнік не адмаўляецца і ад «прадметнасці» вобраза вайны, што было неад’емнай якасцю тэкстаў пісьменнікаў «згубленага пакалення». Але Э. Хэмінгуэй большы «дакументаліст». Назвы паселішчаў, рэк, нумары палкоў, тыпы дарожных пакрыццяў і асабліва назвы рэстаранаў – усё гэта яскрава сведчыць аб імк-

ненні аўтара заставацца ў межах дакументальна-рэалістычнага пісьма. І ўжо з гэтай прадметнай рэальнасці, як вынік яе ўздзеяння на чалавека, узнікае рэальнасць духоўная, «этычны кодэкс» пісьменніка. Напэўна, ніводзін з амерыканскіх пісьменнікаў, ды і еўрапейскіх таксама, не здолеў так ярка паказаць уздзеянне вайны на неабароненую чалавечую душу, як гэта зрабіў Э. Хэмінгуэй. Хіба толькі беларус К. Чорны. Тут яны роўныя.

Лейтэнант Генры, знаходзячыся на вайне, вельмі далёкі ад яе – маральна і духоўна. Ён на ёй не засяроджваецца, як робяць гэта героі В. Быкава, як рабілі героі Э. М. Рэмарка і Р. Олдзінгтона. «Я ведаў, што не загіну. У гэтай вайне не. Яна да мяне не мела ніякіх адносін. Для мяне яна бачылася не менш небяспечнай, чым вайна ў кіно» (2, 37). Тым не менш, Генры ўсё ж хацелася, каб вайна хутчэй скончылася – «а што асаблівага ў гэтай вайне?» (2, 37). Ён марыць аб будучыні, аб прыгожых жанчынах. Рамантычныя мары з цяжкасцю (цяжэй, чым у Джорджа Уінтэрборна і Пауля Боймера) пакідалі яго. Недзе ў глыбіні душы Генры адчуваў, што яго мары ілюзорныя. Але паступова герой спасцігне ісціну, «што чалавеку зрабіць тое, што хочацца, ніколі не ўдаецца» (2, 18). Парадаксальна пры гэтым, што лейтэнант пакуль не адмаўляецца ад думкі аб неабходнасці працягваць вайну, таму што «вайна не скончыцца, калі адзін бок перастане біцца» (2, 47). Ды і наогул, «горш вайны» – гэта паражэнне, «паражэнне яшчэ горш» (2, 47). Адсюль і выснова: «Мы павінны давесці вайну да канца» (2, 47). У такім выніку бачыцца супярэчлівасць характару Генры. З аднаго боку, ён ужо зразумеў, што вайна, у якой ён удзельнічае, нічога добрага не ўяўляе, а з другога – яе трэба давесці да пераможнага канца. Падпарадкоўваючыся афіцэрскаму абавязку, ён страляе ў сяржантаў-зраднікаў і адначасова падсвядома падтрымлівае механікаў, асабліва Пасіні, які выступае супраць вайны.

Паступова, але няўхільна Генры будзе страчваць веру ў Бога і веру ў ранейшыя свае ідэалы, а новых так і не паспее набыць. «Мы ніколі нічога не зведаем, – адзначыць духоўны двойнік Генры хірург Рынальдзі. – Мы нараджаемся з усім тым, што ў нас ёсць, і болей нічому не навучаемся. Мы ніколі не зведаем нічога новага, мы пачынаем шлях ужо скончанымі» (2, 136).

Унутраная драма героя паглыбляецца. Але гэта яшчэ не канфлікт са светам, а хутчэй канфлікт з самім сабою, усведамленне сябе як асобы, якая нічога не можа змяніць ні ў сваім жыцці, ні ў свеце. «Цябе проста шпурляюць у жыццё і ўказваюць правілы, і ў першы ж раз, калі знянацку застануць, цябе і заб'юць. Або заб'юць ні за што, як Аймо. Або заразяць сіфілісам, як Рынальдзі. Але рана ці позна цябе заб'юць» (2, 257–258).

Так Э. Хэмінгуэй, разам з пісьменнікамі «згубленага пакалення», наблізіўся да ідэі адмаўлення ілжэпатрыятызму Першай сусветнай вай-

ны. Ён не ўспрымаў слоў «свяшчэнны», «слаўны», «ахвяра»: «...нічога свяшчэннага я не бачыў, і тое, што лічылася слаўным, не заслугоўвае славы, і ахвяры вельмі нагадвалі чыкагскія бойні, толькі мяса тут звычайна закопвалі ў зямлю» (2, 149). Э. Хэмінгуэй ураўноўвае, ставіць знак роўнасці паміж «слаўным» і «ахвярай». Яны – «роўнаадмоўныя», бо судакранаюцца з крывёю і брудам, замешаны на абстрактным патрыятызме, абстрактным разуменні «подзвігу». Толькі канкрэтнае мае вартасць, толькі рэальны факт мае значэнне. «Джэна быў патрыёт... і я разумеў яго патрыятызм, ён з ім нарадзіўся» (2, 149). Другімі словамі, катэгорыя патрыятызму, па Э. Хэмінгуэю, павінна быць насычана канкрэтным зместам. Пісьменнік адмаўляў патрыятызм абстрактны, які, ён лічыў, застаўся ад рамантычнай літаратуры. Усё гэта было ад Кіплінга, рэаліста і рамантыка адначасова. Раней кіплінгаўская лексіка магла б задаволіць Э. Хэмінгуэя. Цяпер, ва ўмовах вайны, не.

Вайна для Генры стала яго асабістай трагедыяй. Машыны і людзі, з якімі ён ваяваў, загінулі, цяпер у яго не засталася ніякіх маральных абавязацельстваў, акрамя абавязацельства простага салдата. Але ў сваёй ролі салдата ён быў даўно расчараваны. І ён зняў з сябе сваю апошнюю адказнасць. Ён вырашыў забыць пра вайну: «Я заключыў сепаратны мір. Я адчуваю сябе адчайна адзінокім» (2, 193).

Такім чынам, працэс унутранага надлому героя адбыўся. Але жыццё працягвалася, бо заставалася надзея на гэтае жыццё. Надзея на жыццё была яшчэ не страчана.

Лейтэнант Генры намерваўся схавацца ад жыцця «вонкавага» ў жыцці асабістым, ён наважваецца стварыць сваю адметную мадэль ізаляванага чалавечага існавання і напоўніць яго высокай гармоніяй. «Бачыць бог, я не хацеў закахацца ў яе (Кэтрын. – В. Л.), я ні ў каго не хацеў закахацца. Але, бачыць бог, я закахайся і ляжаў на ложку ў міланскім шпіталі, і ўсялякія думкі круціліся ў мяне ў галаве, і мне было вельмі добра» (2, 80–81).

Свет падзяліўся на дзве часткі: у адной толькі ён, Генры, і Кэтрын, у другой – увесь астатні свет. «Мы ж з табою толькі двое супраць усіх астатніх у свеце» (2, 116). Але ці магчыма, ці рэальна такое процістаянне? Вайне і ўсяму астатняму свету? Ці зможа адасобленае «я» існаваць па-за агульным ці калектыўным «мы»?

Р. Олдзінгтон, Э. М. Рэмарк, беларус В. Быкаў не прымалі індывідуалістычных настрояў сваіх герояў. Асабліва бескампрамісным быў В. Быкаў. Ён рашуча асудзіў Рыбака ўжо толькі за тое, што апошні хацеў ашукаць ворага, – каб выжыць, уберагчыся ад смерці. Толькі за тое, што Рыбак паспрабаваў сваё асабістае «я» паставіць вышэй калектыўнага «мы». За тое, што герой яшчэ не быў здраднікам, але мог ім стаць. Гэтак жа

рашуча асуджае ён і Антона Галубіна, які хацеў быць «проста чалавекам» (3, 300), а «вайна заганяла яго ў тупік, з якога не было выйсця» (3, 405). В. Быкаў у маральным адступніцтве сваіх герояў бачыць іх смерць духоўную. І хоць фізічна героі працягваюць існаваць, вынік іх жыцця прадвырашаны. Па В. Быкаву, вайна – гэта такі стан свету, дзе няма пачатковых, не павінна іх быць.

Фрэдэрык Генры не змагаецца супраць вайны, да чаго заклікаў герой А. Барбюса. Ён, як і пазней быкаўскі Антон Галубін, скончыў вайну для сябе, заключыўшы «сепаратны мір». «Тое жыццё скончылася» (2, 187). Але ўцячы ад вайны нельга, бо гэта з'ява не толькі фізічная, матэрыяльная, а і духоўная. Лейтэнант Генры нават у далечыні ад вайны не адчувае сябе свабодным ад яе: «У мяне не было адчування, што яна сапраўды скончылася» (2, 195). Не адчуваў ён сябе свабодным нават тады, калі яго жыццё было напоўнена каханнем да Кэтрын. Як не адчуваў сябе чалавекам і Рыбак, захаваўшы сабе жыццё. Як не набыў свабоды і Галубін, уцёкшы ад вайны і забіўшы Зоську Нарэйка.

Што можа процістаяць вайне? Можа, каханне мужчыны і жанчыны? Па Э. Хэмінгуэю, каханне – «гэта таксама рэлігійнае пачуццё» (2, 209). Але каханне і вайна – паняцці несумяшчальныя. Каханне, якое ўзнікла насуперак вайне, у процівагу вайне, асуджана на няўдачу. І само жыццё, якое Фрэдэрык Генры цаніў, нягледзячы ні на што, і каханая жанчына, якая, па ідэі, павінна несці спрадвечны пазітыўны пачатак, – усё не мае значэння, усё паглынаецца стыхіяй разбурэння. Толькі смерць непераможная. «Вось чым усё заканчваецца. Смерцю. Не ведаеш нават, навошта ўсё гэта, не паспяваеш зведаць» (2, 257). «Мабыць, нельга так усё адразу – жыць, ваяваць, кахаць і мець шчасце» (3, 406), – да такой высновы прыйдзе і герой В. Быкава Антон Галубін.

Супярэчнасці характару лейтэнанта Генры – гэта супярэчнасці самога Э. Хэмінгуэя 20-х гадоў, яго, аўтарскі, разрыў з еўрапейскім грамадствам, з усёй амерыканскай культурай. Праўда, М. Гайсмар лічыць расчараванне Э. Хэмінгуэя вынікам не адной толькі вайны, «яго бунт супраць грамадства нарадзіўся яшчэ да вайны», і наогул, «Хэмінгуэя трэба разглядаць так, як ён заклікаў разглядаць кожнага чалавека – па-за яго сацыяльнымі сувязямі, проста – духоўныя пошукі адзінокага індывіда, які пазбягаў усякага грамадства»⁶⁸. Аднак разглядаць чалавека па-за сацыяльным, ігнаруючы яго сувязі з грамадствам, не ёсць уласцівасць літаратуры XX стагоддзя. «Чалавек, – адзначыць В. Быкаў, – істота сацыяльная, гэта даўно вядома, залежная ад многіх знешніх уплываў, але яшчэ і біялагічная, з устойлівай геннай асновай, пэўным чынам запраграмаваная ў дагістарычным мінулым. І тое – не віна чалавека і не ягоная вартасць, тое – яго асаблівасць...»⁶⁹. В. Быкаў ішоў да разумення «біялагіч-

нага чалавека» праз чалавека «сацыяльнага». У гэтым яго адметнасць. Э. Хэмінгуэй ішоў у адваротным накірунку. Амерыканскаму пісьменніку спатрэбіўся час, каб перагледзець сваю філасофію асобы.

Раман Э. Хэмінгуэя «Мець і не мець» (1937) сведчыць аб адыходзе пісьменніка ад канцэпцыі індывідуалізму. Гэты твор — развітанне аўтара са сваёй верай у адзіноцтва. «Усё роўна чалавек адзін не можа ні чорта» (2, 398). У гэтых словах прысуд Э. Хэмінгуэя сваім дзесяці гадам адзіноты. Як і яго ранейшыя героі, Э. Хэмінгуэй быў «чалавек адзін», але з цягам часу ён зразумеў, што яго ізаляцыя была памылковай.

У В. Быкава пафас адмаўлення грамадства з'явіцца значна пазней, ён увасобіцца ў яго творах сярэдзіны 90-х гадоў: апавяданні «На Чорных лядах» (1994), «Жоўты пясочак» (1995), «Сцяна» (1995), «Народныя месціцы» (1997), аповесць «Пакахай мяне, салдацік» (1996), — і асабліва ў апошніх па часе творах: «Ваўчыная яма», «Труба», «Камень» (яны з'явіліся ў 1998 годзе). Праўда, былі і ранейшыя спробы: аповесці «Знак бяды» і «Аблава». Але там яшчэ адсутнічаў матыў раз'яднання чалавека і свету. Чалавек яшчэ верыў. Хоць і здзіўляўся, але верыў. У людзей і свет. Верылі Сцепаніда і Пятрок. Нават Хведар Роўба верыў, хоць ужо ўсведамляў, што вера яго трагічная.

Трэба адзначыць, што характар адмаўлення грамадства нясе на сабе «рысы» гэтага грамадства. Сусветная літаратура больш была схільная да хваробы на востры індывідуалізм. У беларускай літаратурнай прасторы моманты індывідуалізму можна сустрэць у прозе М. Зарэцкага. Але шырокага распаўсюджання гэтай з'явы ў нацыянальнай літаратуры не адбылося. (У параўнанні нават з рускай, дзе матывы індывідуалізму былі досыць выразнымі: творчасць М. Горкага на пачатку стагоддзя, асабліва яго раман «Жыццё Кліма Самгіна».) Не магла яна тут прыжыцца, бо адсутнічала ў менталітэце беларусаў. Эстэтычная свядомасць грунтуецца на свядомасці грамадскай, гістарычнай, нацыянальнай, агульнанароднай. У цэнтры «я» беларуса заўсёды прысутнічала «мы».

Да ідэі калектыўнага «мы» наблізіцца Э. Хэмінгуэй у рамане «Па кім звоніць звон» (1940). «Няма чалавека, які быў бы як Востраў, сам па сабе, кожны чалавек ёсць частка Мацерыка, частка Сушы... смерць кожнага чалавека змяняе і мяне, бо я адзіны з усім Чалавецтвам, а таму не пытайся ў нікога, па кім звоніць звон: ён звоніць па Табе» (3, 87). Гэта словы англійскага паэта Джона Дона. Э. Хэмінгуэй узяў іх эпіграфам да свайго рамана.

Ідэя актыўнага супраціўлення фашызму ўсё глыбей уваходзіла ў эстэтычную свядомасць амерыканскіх пісьменнікаў. Гэтаму садзейнічаў і шырокі антыфашысцкі рух у Еўропе. Нават Уільям Фолкнер, які ўсё сваё жыццё быў далёкі ад палітычнай барацьбы, не займаўся пуб-

ліцыстыкай і не ўдзельнічаў у пісьменніцкіх кангрэсах, і той не застаўся ўбаку. Антыфашысцкія настроі пісьменніка трывала зафіксаваны ў выніковым яго творы – трылогіі аб Сноўпсах. У 1942 годзе з’явілася і аповесць Дж. Стэйнбека «Месяц зайшоў» («Луна зашла»). Адначасова з раманам Э. Хэмінгуэя ў тым жа 1940 годзе выйшла і кніжка Т. Вулфа «Дамой звароту няма» («Домой возврата нет»), якая, дарэчы, атрымала крытычны водгук Э. Хэмінгуэя⁷⁰. Тэма Другой сусветнай вайны трывала ўваходзіла ў сусветную літаратуру.

Вопыт Першай сусветнай вайны Э. Хэмінгуэя, дапоўнены вопытам змагання за Іспанскую Рэспубліку, дазволіў яму спасцігнуць вялікую ісціну: «свет – гэта добрае месца і за яго варта змагацца» (3, 542). Эстэтыка Э. Хэмінгуэя засвойвае вайну як неабходнасць. Прынцыпам адлюстравання вайны як неабходнасці кіравалася савецкая літаратура, аўтары «лейтэнанцкай прозы». Тое, што Э. Хэмінгуэю, ды і іншым еўрапейскім пісьменнікам, давалася праз ваганні і супярэчнасці, савецкія пісьменнікі і, у прыватнасці, В. Быкаў пад сумненне не бралі. Беларускі прэзіік заўсёды быў перакананы, што, «пакуль чалавецтва будзе ўсведамляць і памятаць, што яно перажыло ў сярэдзіне ХХ стагоддзя, што страціла і чаго дамаглося, – новая вайна немагчыма»⁷¹. «Вайна – гэта зло, – адзначыць Э. Хэмінгуэй у адным са сваіх публіцыстычных выступленняў. – Але часам неабходна змагацца. Толькі ўсё роўна вайна – зло, і ўсякі, хто стане гэта адмаўляць – ілжэц»⁷². Гэта – не толькі хэмінгуэеўскае, але і галстоўскае. І быкаўскае таксама. І адначасова – «прарыў» за межы эстэтыкі «згубленага пакалення».

Для Фрэдэрыка Генры па-за «тут і зараз» нічога не існуе. Тое ж і ў Роберта Джордана – героя «Па кім звоніць звон». У гэтыя «тут і зараз» ён уціскае ўсё сваё жыццё. «...Гэта і ёсць тваё жыццё – цяпер. Больш нічога няма, акрамя цяпер. Няма ні ўчора, ні заўтра... Ёсць толькі зараз, і калі зараз – гэта для цябе два дні – гэта ўсё (выдзелена мною. – В. Л.) тваё жыццё» (3, 255). Семдзсят гадзін жыцця героя на вайне ўжо не існуюць у часавай ізаляванасці, яны ўбіраюць у сябе і былое, і будучыню. Каб задаволіцца гэтым «цяпер», Роберту Джордану неабходна, няхай і ў думках, адарвацца ад таго маленечкага плацдарма, на якім ён павінен загінуць, і перанесціся да Шартрскага сабора. Вобраз сабора ў рамане метафарычны. Ён змяшчае ў сабе прыкметы сімвала сусветнай культуры і існуючай – не памерлай! – высокай духоўнасці. Праз сваю далучанасць да гэтай духоўнасці, праз каханне да Марыі жыццё Роберта Джордана, насуперак усім яго «тут і зараз», распасціраецца ў свой духоўны працяг. Гэтым герой Э. Хэмінгуэя канца 30-х гадоў адрозніваецца ад яго герояў Першай сусветнай вайны, якія такога працягу былі пазбаўлены. І набліжаецца да герояў вайны В. Быкава, для якіх вайна была змаганнем за будучыню.

Э. Хемінгуэй цяпер гатовы прызнаць нават такія паняцці, як «слава», «подзвіг», «патрыятызм», якія раней адмаўляў. Як, дарэчы, адмаўлялі гэтыя словы і іншыя пісьменнікі «згубленага пакалення». Як адмаўляў іх аўтар «На імперыялістычнай вайне». Тады, у акопе, поўным бруду і крыві, гэтыя словы выклікалі ў герояў толькі горкую ўсмішку сваім алагічным зместам. Яны здаваліся празмерна абстрактнымі для чалавека, які і гінуў на дне гэтага акапа. Там жа, на гэтым «дне», у хаосе бессэнсоўнай смерці гінулі ўсе духоўныя і маральныя каштоўнасці, акрамя тых, што былі народжаны самой вайной як адзінае ратаванне ад яе, – мужнасць, салдацкая дружба. Цяпер Э. Хемінгуэй вяртаецца да тых паняццяў, але прызнае іх як часовыя, якія маюць значэнне толькі ва ўмовах вайны.

Вайна дэфармавала традыцыйныя маральныя каштоўнасці. Гэта канстатавала ўся ваенная проза. В. Быкаў таксама адзначае, што «шматлікія каштоўнасці, што былі распаўсюджаны да вайны, сталі непатрэбнымі. Вайна замест іх прапанавала іншыя. Іх трэба было зразумець сваёй галавой»⁷³. «Ты павінен забіваць, калі гэта неабходна, але стаяць за забойства ты не павінен» (3, 388), – чытаем у Э. Хемінгуэя. Пачуццё абавязку салдата – галоўнае пачуццё чалавека на вайне. Такім пачуццём жылі салдаты В. Быкава.

Герой Э. Хемінгуэя разумее: тое, што ён робіць, «ёсць злачынства», таму што «нікому не дадзена права адбіраць у другога чалавека жыццё, калі толькі гэта не робіцца дзеля таго, каб перашкодзіць яшчэ большаму злу» (3, 384). Абавязак салдата ў Э. Хемінгуэя атаясамліваецца з барацьбой са злом. Зло супраць зла. Калі першае зло – гістарычная неабходнасць. І гэта натуральна ў межах літаратуры на ваенную тэму. Нават вялікі Л. Талстой лічыў удзел у вайне 1812 года святым абавязкам кожнага рускага чалавека, нібыта знарок забыўшыся, што хрысціянскія пакутнікі не падпарадкоўваліся сіле зла. Свет адварнуўся ад Бога, расчараваны ў яго існаванні. Час вяртання да яго яшчэ не напеў. Дабро было бяссільным супраць усясветнага зла.

Э. Хемінгуэй быў атэістам і антымілітарыстам адначасова. Такімі былі і ўсе астатнія аўтары «ваеннай» прозы. Пісьменнікі-гуманісты, яны кіраваліся традыцыйнай маральнай схемай, адпаведна якой усе забойствы падзяляліся на апраўданыя, аб'ектыўна неабходныя на вайне, і забойствы злачынныя. Мяжу паміж імі праводзіў кожны адпаведна свайму партыйнаму, класавому або нацыянальна-дзяржаўнаму статусу.

Між тым XX стагоддзе, асабліва яго другая палова, калі ўзнікла рэальная пагроза ядзернага знішчэння свету, настойліва патрабавала інакшага супрацьстаяння злу, супрацьстаяння па Творцу. Узнікла сітуацыя, як адзначаў А. Адамовіч, «калі патрэбен поўны пацыфізм...

пацыфізм грынэм-команскага напалу і ў літаратуры, у яе поглядзе на ўсякую вайну – сёння, заўтра»⁷⁴.

Э. М. Рэмарк у рамане «Час жыць і час памерці» спрабуе вызначыць мяжу, дзе канчаецца геройства і пачынаецца злачынства, і з якога моманту пачынаецца саўдзел: «Калі перастаеш верыць, што яно апраўданае? Або яно мае на мэце разумную скіраванасць? Дзе тут мяжа?»⁷⁵ Джордан у Э. Хэмінгуэя не мог забіць Пабла ў пячоры, не дазволіла ягоная салдацкая прыстойнасць: «можна забіць у баі, можна забіць, падпарадкоўваючыся дысцыпліне» (3, 149), а забіць чалавека толькі за тое, што ён хоча жыць, хоча выжыць у гэтай вайне, – гэта «атрымалася б вельмі нядобра» (3, 149). І разам з тым, у процілегласць гэтаму, яго дэфармаваная вайной свядомасць дасягнула такога ўзроўню «разнявольвання», што ён нават адчувае «радасць забойства» (3, 368), як адчувае радасць паляўнічы ад забойства дзікага зверу. Такога пачуцця зусім не дадзена было зведцам лейтэнанту Генры, які, трапіўшы на вайну, неўзабаве адчуў, «як недарэчна ўвогуле насіць пісталет, і вельмі хутка... забыўся пра яго, і той матляўся ззаду на поясе, не выклікаючы ніякіх пачуццяў, акрамя хіба лёгкага сораму пры сустрэчы з англічанамі або амерыканцамі» (2, 31).

Інтрыга рамана «Па кім звоніць звон» нібыта папярэджвае інтрыгу быкаўскай аповесці «Дажыць да світання». Зыходныя ўстаноўкі аднолькавыя. Роберт Джордан, як і лейтэнант Іваноўскі, пасля, па просьбе-загадзе генерала ідзе ў горы да партызан, каб узарваць мост. Іваноўскі такім чынам вяртаецца за лінію фронту, каб узарваць базу. Шлях да моста, як і шлях да базы, – шлях трагічны, шлях у небыццё. І Джордан, і Іваноўскі гэта разумеюць, але не выканаць даручэння не могуць, бо абодва – салдаты з абвостраным пачуццём абавязку, абодва ўспрымаюць вайну як асабістую справу. Адзін бароніць ідэю дэмакратыі, другі абараняе ідэю сацыялістычнага ладу жыцця. Ідэя стала часткай іх саміх, галоўным зместам іх жыцця на вайне.

Пачуццё абавязку салдата ў Роберта Джордана атаясамлівалася з «пачуццём абавязку, прынятым ім перад усімі прыгнечанымі на свеце» (3, 18). Яно як «рэлігійны экстаз» і «такое ж сапраўднае, як тое, што адчуваеш, калі слухаеш Баха, або калі стаіш пасярод Шартрскага ці Леонскага сабора і назіраеш, як падае святло скрозь вялізныя вітрыны, або калі глядзіш на палотны Мантэнні, Грэка, Брэйгеля ў Прада. Яно вызначыла тваё месца ў нечым, у што ты верыў безумоўна і безаглядна і чаму ты абавязаны быў адчуваннем брацкай блізкасці з усімі тымі, хто ўдзельнічаў у ім гэтак жа, як і ты. Гэта было нешта зусім не знаёмае табе раней, але цяпер ты зведаў яго, і яно разам з тымі прычынамі, якія яго спарадзілі, стала для цябе такім важным, што новая твая смерць цяпер не мае значэння, і нават калі ты намагаешся пазбегнуць смерці, дык толькі дзеля

таго, каб яна не перашкодзіла выкананню твайго абавязку» (3, 318–319). Раней было больш лаканічна: «Смерці я не баюся... Баюся, што не выканаю свайго абавязку так, як яго належыць выканаць» (3, 176).

Іваноўскі больш заземлены, ён звычайны, ён **тыпова быкаўскі** герой. Даручэнне генерала стала мэтай яго жыцця. Апошняя яго мэтай. Але ён **асобна** аб гэтым зусім не думаў. Тое, што ён рабіў на вайне, для яго было такім жа натуральным, як і вучыцца і працаваць да вайны. Адсюль і рэалізм, нават будзённасць характару Іваноўскага ў параўнанні з пэўнай узнёсласцю, рамантызацыяй характару Роберта Джордана. Яны – стылёва розныя.

Пачуццё патрыятызму заўсёды было прыярытэтным у характары герояў В. Быкава. Паступова да гэтага наблізіцца і герой Э. Хэмінгуэя: «На вайне пастаянна прыходзіцца вызваляцца ад сябе, без гэтага нельга» (3, 521). Гэта, безумоўна, прэрэчыць прыроднай сутнасці чалавека, «спрошчвае» яго, аб чым сведчыць вобраз Пілар, у якой вера ў Бога, у найвышэйшую справядлівасць падмянілася фанатычнай адданасцю Рэспубліцы: «Я цвёрда веру ў Рэспубліку... Я веру ў яе горача, як набожныя вераць у цуд» (3, 176).

Вырашэнне катэгорыі патрыятычнага збліжае аўтара «Па кім звоніць звон» з пісьменнікамі савецкай літаратуры. Згадваюцца тыя ж быкаўскія вобразы Сотнікава, Іваноўскага. Героі з цяжкасцю спасцігалі ідэю самакаштоўнасці чалавека, і калі Сотнікаў напрыканцы свайго жыцця наблізіўся да гэтай вялікай ісціны, дык Іваноўскі яе так і не здолеў усвядоміць.

Э. Хэмінгуэй, разважаючы над патрыятызмам па-іспанску, адзначае, што іспанец перш за ўсё адданы «Іспаніі, пасля свайму народу, пасля сваёй правінцыі, пасля сваёй вёсцы, сваёй сям'і і свайму рамяству» (3, 220). За гэтымі словамі так і чуецца ўжо тыпова савецкае: «За Радзіму, за Сталіна». Але гэта і ёсць тое, што пасля атрымала назву абстрактнага гуманізму.

Лейтэнант Генры і Роберт Джордан увабралі ў сябе духоўны неспакой Э. Хэмінгуэя 20–40-х гадоў. Сотнікаў і лейтэнант Іваноўскі – неспакой В. Быкава на пачатку 70-х гадоў. Але Джордан і Сотнікаў увасобілі ў сабе і духоўныя пошукі свайго пакалення і свайго часу. У вобразе Джордана праглядаюцца моманты аўтабіяграфічнасці самога пісьменніка. Разам з тым, гэта натура больш цэльная і мэтанакіраваная ў параўнанні з лейтэнантам Генры і наогул з героямі прозы «згубленага пакалення». Як вызначыў Г. Злобін, у рамане «Па кім звоніць звон» Э. Хэмінгуэй нарэшце спалучыў тое, што называецца «ратаваць свет», і тое, да чаго ён заўсёды імкнуўся, – «добра пісаць»⁷⁶. Такой жа мастацкай гармоніі дасягнуў і В. Быкаў у «Сотнікаве», паяднаўшы ідэю і яе рэалізацыю, ідэю-абсалют і яе псіхалагічнае абгрунтаванне.

Роберт Джордан прадстаўляе прагрэсіўнага амерыканскага інтэлігента. Сотнікаў, Іваноўскі, Зоська Нарэйка – інтэлігента савецкіх часоў. Усе яны найперш рамантыкі, якія пра жыццё ведаюць з прачытаных кніжак. Адсюль іх жыццёвая нявопытнасць, унутраная неабароненасць. І. Кашкін лічыў, што «Джордан – усё той жа траўміраваны жыццём чалавек»⁷⁷. А хто з герояў ваеннай прозы В. Быкава не «траўміраваны» савецкім жыццём? Усе яны – выхаванцы савецкай школы. Мастацтвазнавец Фішар, настаўнік Сотнікаў, піянерважатая Зоська Нарэйка – усе яны малапрыгодныя для той выключна складанай сітуацыі, што склалася ў працэсе вайны, а партызанскай – асабліва. Адсюль і непрыстасаванасць, непрактычнасць Сотнікава, бясконцыя «хістанні» Зоські, калі яна то накідваецца з сякерай на Галубіна, то зноў гатова паверыць яму. Але Зоська ў параўнанні з Сотнікавым, з яго рэфлексіямі, моцным духоўным патэнцыялам, жыве і кіруецца больш эмоцыямі, пачуццём. Яна пазбаўлена глыбокай рэфлексуючай думкі, той унутранай напружанасці, якая іначыць характар чалавека, іначыць чалавека як грамадскую асобу. Рэфлексія становіцца прыярытэтнай у характары Сотнікава напрыканцы ягонага жыцця. Рэфлексіяй поўніцца і Джордан, герой Э. Хэмінгуэя, – хоць і пачуццём таксама. Па сіле пачуцця ён набліжаецца да Зоські. Разам з тым, у Джордана, як і ў Сотнікава, глыбока ўсвядомленае пачуццё грамадзянскага абавязку. І гэтае пачуццё перамагае ўсё астатняе. Г. Злобін, маючы на ўвазе героя Э. Хэмінгуэя, лічыць, што менавіта «экстрэмальнымі ўмовамі, а не раздваеннем натуры тлумачацца хістанні героя»⁷⁸. Але пры гэтым не ўлічваецца той фактар, што раздваенне асобы Джордана існавала да сустрэчы з Марыяй. Толькі гэтыя два «я» не былі антаганістамі, таму што «“я” – гэта ты. І такога “я”, які мог бы асудзіць цябе, няма» (3, 469). Проста тое «я», якое было да сустрэчы з Марыяй, было спрошчаным. Як было спрошчаным жыццё Івана Цярэшкі да сустрэчы з Джуліяй. Іван таксама «знябыўся за вайну ў адзіноце», бо «салдацкае таварыства», якім, дарэчы, так ганарыліся салдаты Першай сусветнай, «было ўсё ж з іншай катэгорыі адносін» (1, 290). Марыя парушыла фанатызм Джордана, яго «абсалютную, бяспрэчную ўпэўненасць» (3, 249). Каханне Зоські да Галубіна не ўзбагаціла яе духоўна – можа, таму, што Галубін сам не быў асобай духоўна значнай.

Шлях вяртання Джордана «да чалавецтва» па сваёй складанасці нагадвае шлях вяртання Івана Цярэшкі да жыцця, шлях Сотнікава да людзей. Толькі шлях першых двух – праз каханне да жанчыны, апошняга – праз усведамленне сваёй віны-адказнасці перад канкрэтным чалавекам. Праз Марыю Джордан парадніўся з бой-бабай Пілар, сумленным Ансельма, стрыманым і мужным Сант’яга па мянушцы Эль-Сорда – Глухі. Яны сталі яму самымі блізкімі людзьмі, бліжэй за тых, з кім

ён жыў у Штатах. Праз Джулію паяднаўся са светам Іван Цярэшка. Духоўна зблізіўся ў паліцэскім засценку перад смерцю Сотнікаў з Дземчыхай, старастам Пётрам, дзяўчынкай Басяй. Ён нават быў гатовы ахвяраваць сваім жыццём дзеля іх выратавання. І Іван Цярэшка, і Сотнікаў, і Роберт Джордан, узяўшы на сябе адказнасць за лёс канкрэтнага чалавека, простага чалавека, узняліся «да чалавецтва», набылі статус нацыянальных архетыпаў.

Даследуючы чалавека на вайне, літаратура свядома абмяжоўвала – але не спрашчала – сістэму чалавечых адносін. І гэта заканамерна. Э. Хэмінгуэй выйшаў за рамкі гэтага абмежавання. Ёсць досыць плённыя «прарывы» праз гэтыя абмежаванні і ў В. Быкава – «Альпійская балада», «Воўчая зграя», «Пайсці і не вярнуцца».

Роберт Джордан на вайне да сустрэчы з Марыяй паспеў стаць «палітычным фанатыкам і ханжою, падобным да нейкага цвёрдалобага баптыста» (3, 249). Ён нават стаў думаць «рэвалюцыйна-патрыятычнымі штампамі» (3, 249). Але быў задаволены сабою і сваім жыццём. Ён жыў вайною. Як жылі вайною Сотнікаў, Іваноўскі і астатнія героі вайны ў В. Быкава. Як жыў вайною і палонам Іван Цярэшка да сустрэчы з Джуліяй.

Марыя стала цяжкім выпрабаваннем для фанатычна настроенага Джордана. Экзаменам на чалавечнасць была для беларускага селяніна Івана італьянка Джулія. Праз Марыю, праз каханне да яе герой Э. Хэмінгуэя зразумеў галоўнае для сябе: жыццё без кахання – гэта жыццё несапраўднае, ненатуральнае. Жыццё бессэнсоўнае. Гэту ісціну раней спасцігнуў і Фрэдэрык Генры. Але апошні, як і Антон Галубін, хацеў у каханні знайсці выратаванне ад вайны, проціпаставіўшы яго смерці. І гэта было іх трагічнай памылкай, бо вайна і смерць па тым часе ўладарылі ў свеце, і яны дыктавалі чалавеку свае законы жыцця і выжывання.

Ісціну кахання спасцігнуў Роберт Джордан нечакана для сябе. Пасля гэтага ён не стаў менш рашучым, менш патрыятычным, не стаў больш даражыць сваім жыццём. Ідэйна ён застаўся ранейшым, змянілася яго псіхалогія паводзін. «Яму цяпер вельмі не хацелася паміраць... Ён хацеў як мага больш пабыць з Марыяй... Ён хацеў вельмі, вельмі доўга жыць з Марыяй» (3, 249). Ён ужо не хацеў быць героем, ахвотна адмовіўся б ад геройскага або пакутніцкага фіналу, «ён не хацеў паўтараць Фермапілы, не збіраўся разыгрываць Гарацыя на гэтым масту, або супернічаць з тым галандскім хлопчыкам, які заткнуў пальцам дзірку ў плаціне» (3, 249). Сустрэча з Марыяй зрабіла Джордана больш рэальным, зямным, ён канчаткова пазбавіўся ад штампаў рамантызацыі вайны. Ён прыйшоў да высновы, што сапраўднае яго жыццё зусім не тое, якім ён жыў да гэтага часу, калі працаваў на будоўлях розных тэхнічных збудаванняў або на

пакладцы лясных дарог, і зусім ужо не тое, калі ў артылерыйскім палку ён вучыўся абыходзіцца з дынамітам, вучыўся забіваць людзей. «Хіба гучныя словы робяць забойства больш апраўданым? Хіба ад гэтых гучных слоў яно становіцца больш прыемнай справай?» (3, 251). Каханне зрабіла Роберта Джордана відушчым. Дапамагло зразумець трагічны вынік вайны, вызначыць сваю ролю ў гэтай трагедыі. Ролю забойцы. Не па сваёй ахвоце, але забойцы.

Э. Хэміnguэй яшчэ раз выпрабоўвае моц і сілу кахання ў процістаянні вайне і смерці. Жыць – азначае кахаць, але цяпер не на бязлюдным востраве, а сярод людзей, побач з імі, разам з імі. Каханне – гэта першавыток, аснова жыцця. «Магчыма, гэта і ёсць маё жыццё, і замест таго каб працягвацца семдзесят год, яно будзе працягвацца толькі сорок восем гадзін або семдзесят гадзін, дакладней, семдзесят дзве» (3, 251). І за гэты кароткі час можна пражыць такое ж поўнае жыццё, як і за семдзесят год. Калі жыць каханнем. Усё ранейшае жыццё Джордана было толькі падрыхтоўкай да тых трох вялікіх дзён кахання. Тры дні з Марыяй далі Джордану «шмат больш, чым увесь астатні час» (3, 456), усё жыццё да Марыі. «Я пражыў цэлае жыццё ў гэтых гарах, з таго часу як прыйшоў сюды» (3, 457).

Трэба адзначыць, што Марыя ў параўнанні з Кэтрын, ды і быкаўскай Джуліяй, атрымалася ў Э. Хэміnguэя спрошчанай. Гэта хутчэй ідэя-сімвал. «Марыя, – скажа М. Гайсмар, – у цэлым хутчэй тэатральная, чым рэальная фігура. Яе вобраз – нешта накшталт зводу каштоўных якасцей сучаснай каханкі з нізоў грамадства. З глыбіні класавай барацьбы яна ўзносіцца да вяршынь рамантыкі. Аднак, нягледзячы на ўсе жахі жыцця і на цвёрдасць, з якой яна іх пераносіць, Марыя ўсё ж наўрад ці такая кранальная, як некаторыя ў Э. Хэміnguэя больш тыповыя... людзі з класа абібокаў»⁷⁹. Але, нягледзячы ні на што, менавіта гэтая Марыя стала тым штуршком, які даў Джордану магчымасць зразумець, што «сам па сабе ён – нішто... І смерць таксама нішто», толькі «разам з другой чалавечай істотай ён можа быць усім» (3, 469).

Раздвоенае «я» Роберта Джордана пачало злівацца ў адно гарманічнае «я» асобы чалавека. «Ты зусім быў кепскі, – кажа Джордан свайму дваініку, – мне нават стала сорамна за цябе» (3, 469), «цяпер ты зноў такі, як трэба» (3, 469). Барацьба за Рэспубліку і свабоду ў яго зліваецца з барацьбой за каханне: «Я кахаю цябе так, як люблю ўсё, за што мы змагаемся. Я кахаю цябе так, як я люблю свабоду і годнасць чалавека і права кожнага працаваць і не галадаць. Я кахаю цябе так, як я люблю Мадрыд... і як кахаю ўсіх маіх таварышаў, якія загінулі ў гэтай вайне... Я кахаю цябе так, як люблю тое, што я больш за ўсё люблю на свеце, і нават мацней» (3, 426), – прызнаецца Джордан Марыі.

Матыў кахання робіць разнастайным, больш поўным вырашэнне асобы чалавека на вайне. Менавіта «сёння» і «зараз» маюць істотнае значэнне, і не ў тым абмежаваным, без мінулага і будучага, значэнні, а, наадварот, «сёння» – азначае «ўвесь свет, і ўсё тваё жыццё» (3, 252). У гэтым «сёння» змяшчаецца ўсё: і ранейшыя гады героя, і цяперашнія горы, і барацьба, і людзі. «Больш нічога няма, акрамя зараз. Няма ні ўчора, ні заўтра» (3, 255).

В. Быкаў яшчэ больш драматызуе матыў кахання. Каханне ўварвалася ў жыццё Івана Цярэшкі гэтак жа неспадзявана і ўладарна, як і да Роберта Джордана. Уцёкшы з палону, Цярэшка менш за ўсё спадзяваўся сустрэць жанчыну і пакахаць яе з сілаю свайго першага кахання. Сустрэўшы Джулію, ён напачатку хацеў нават ад яе пазбавіцца. Ды не змог, не дазволіла ягоная чалавечнасць, душэўная спагада. І неўзабаве там, дзе «горы гулі і стагналі» (1, 287), Іван «задыхнуўся, але не ад ветру – ад нечага незнаёмага, уладарна-лагоднага, вялікага і на дзіва бездапаможнага адначасна, што захліснула яго» (1, 286). Толькі гэта яшчэ не было каханнем мужчыны і жанчыны. Між Іванам і Джуліяй у гэтай незвычайнай «прасторы вайны» – Альпійскіх гарах – нарадзілася «нешта ні то братняе, ні то бацькоўскае» (1, 302). Менавіта пачуццё абаронцы, у першую чаргу абаронцы, напаўняла душу героя В. Быкава асаблівай «шчаслівасцю».

І. Дзядкоў называе шлях беларуса Івана Цярэшкі і італьянкі Джуліі «ўцёкамі ад ворага, дарогай да свабоды – да абрыва, да бездані, да пагібелі Івана, да рамантычна цудоўнага выратавання Джуліі»⁸⁰. Яшчэ – гэта шлях да будучыні, да горніх вышынь.

Як і ў Роберта Джордана, «шлях» кахання Івана Цярэшкі таксама доўжыўся тры дні, «три огромных, как вечность, дня любви, познания и счастья» (1, 347). У гэтых трох днях змясцілася ўсё жыццё Івана.

Высокай гармоніяй поўнілася душа Івана – ад прысутнасці Джуліі, але яшчэ больш ад прыроды. Радасць яднання з акаляючай прыродай, з самім светам і нават з сонцам на небе выцесніла ў свядомасці Івана Цярэшкі малюнкi жахлівай вайны, уласнага цяжкага лёсу і нават трывогу за заўтрашні дзень. Гэта і ёсць тое хэмінгуэўскае: «тры дні – і ўсё жыццё». «...Цяпер, у гэтым запаведніку хараства, ля страчанага і знойдзенага ўжо дарагога яму чалавека, Івану зрабілася так па-дзіцячаму радасна і хораша, як не было, мабыць, ніколі за ўсё яго невялікае жыццё. І ён прагна душой піў гэтую нечаканую харашосць, і не стараючыся нават даўмецца, адкуль яна і што ў ім сталася, – проста ён быў па-чалавечаму шчаслівы, і ўсё» (1, 299).

У В. Быкава каханне яднае чалавека не толькі з прыродай, але – праз яе – з самім светам-універсумам. Для Івана сусвет – гэта «цішыня», у якую «велічна, як з нябыту ў вечнасць, ліўся, шумеў, булькатаў горны

патока» (1, 323). І Івану хацелася «сплыць у вечнасць з патокам, увабраць з зямлі ўсю яе моц і самому стаць зямною магутнасцю – шчодрай, ціхай, пяшчотнай» (1, 323). Герой «адчуваў, як віраваў, плёскаўся, гуў ручай, гула на ўсю глыбіню зямля, трубнымі хорами ўторыў ёй настырны і ўладарны парыў душы...» (1, 324). Адбываецца сапраўднае зліццё мікра- і макрасвету, пераходнага і спрадвечнага. Чалавека і прыроды.

Аповесць В. Быкава пабудавана па кантрасце: гарманічны свет прыроды і дысгармонія вайны і смерці. «Высокае яснае неба», «хараство гор» і «неабсяжны шырачэзны прастор», які запоўнены «духмяным водарам пахаў» (1, 306), – усё гэта настройвае на незвычайны лад. «Нешта святочнае, замілавана сардэчнае лунала над гэтымі гарамі і лугамі, не верылася нават у небяспеку, у палон і магчымую пагоню і думалася: ці не прысніўся яму (Івану. – В. Л.) увесь мінулы паўгадавы жах лагераў з эсэсманамі, смерцю, смуродам крэматорыяў, несціханым брэхам аўчарак? А калі ўсё тое было сапраўды, то як побач з ім магло існаваць на зямлі гэтае бессмяротнае хараство прыроды, якая гэта вялікая сіла жыцця аддзяліла-адасобіла яе чысціню ад злачыннае ашалеласці людзей?» (1, 306).

Такія кантрасы прыроднага і сацыяльнага свету адсутнічаюць у Э. Хэмінгуэя. Да ўсяго, амерыканскі пісьменнік больш стрыманы ў адлюстраванні прыроды, рамантычны пачатак амаль не выходзіць за межы чалавечых адносін.

В. Быкаў, як і Э. Хэмінгуэй, праз каханне выяўляе ўнутранае багацце асобы, вышыню духу чалавека на вайне. Іван Цярэшка, як і Роберт Джордан, бароніць не толькі радзіму і свабоду, але і правы на каханне. І гэта таксама падзвіг. Як адзначыў Д. Бугаёў, да самазабыцця кахаць «у адным кроку ад смерці, жыць усёю паўнатаю пачуццяў на краю магілы не з'яўляецца прыкметай слабасці духу. Наадварот, тут выяўляецца людская сіла, гранічнае непрыняцце зла, разбурэння і смерці, з якою ніколі не зможа прымірыцца горды чалавечы дух»⁸¹.

У В. Быкава каханне – гэта макі, водар макаў, колер макаў, якімі, нібыта дываном, быў уславы бясконцы альпійскі луг. Для Э. Хэмінгуэя каханне – «водар прымятага верасу» (3, 244), які запаўняў душу Роберта, і ён дыхаў гэтым водарам. В. Быкаў прайграе свой «варыянт» кахання – у параўнанні з амерыканскім прэзідэнтам. Іван з Джуліяй апынуліся на востраве кахання пасярод вайны. «Мі будэм многа-многа фортун... Я очен хочу фортун. Должен біть человек фортун. Правда, Ивано?» (1, 329) – нібыта ад імя ўсіх закаханых на вайне пытаецца італьянка Джулія ў беларускага салдата Івана.

Але «прастора вайны» захоўвае свае бязлітасныя законы. Шлях да жыцця праз гэтую «прастор» заўсёды быў шлях трагічны. Людзі і сабакі пагоняць Івана і Джулію да абрыву. І Іван, з абноўленай душою,

з новай сілай прагнучы жыцця, думае не аб сабе, а найперш аб Джуліі, аб яе выратаванні. Ён ахвяруе сваім жыццём дзеля выратавання Джуліі. Рамантычнага выратавання, з пункту гледжання рэалій ваеннага часу, а таксама законаў эпічнага жанру. А ўслед за гэтым – жудасны малюнак няроўнага паядынку Цярэшкі з ваўкадавамі. Аўтар нібыта спахопліваецца за сваю «ўступку» вайне і за няхай і кароткае, але паслабленне ў лёсе свайго героя. Там, дзе вайна, суладдзя, гармоніі быць не можа. Іван зразумеў, што наблізіўся фінал яго кароткага жыцця. Ён быў гатовы да гэтага, ён ужо задушываў у сабе ўсе астатнія пачуцці, акрамя жадання барацьбы. Толькі вось «выбліснуў» зноў чалавек, прасты чалавек, які хацеў зусім нямнога – «убачыць у небе сонца» (1, 345). Але аўтар ужо застаецца няўмольным: сонца «яшчэ не было» (1, 345). Не задаволіўшы душу Цярэшкі-чалавека, пісьменнік не задавальняе і апошняга жадання салдата Цярэшкі, які спадзяваўся сваёй смерцю «дапачы» наганятым, «калі ўжо не ўдалося здабыць волю» (1, 345). Але не змог, не «дапёк».

Роберт Джордан загінуў прыгожа, як і жыў, як хацеў сам. Смерць Івана Цярэшкі – гэта ўжо чыста быкаўскі варыянт смерці на вайне. Абвострана рэалістычная смерць Івана Цярэшкі, вясковага хлопца з «дэревни Терешки у Двух голубых озер в Белоруссии» (1, 346), узмацняе трагічнае гучанне аповесці і адначасова ўзвышае духоўную велічнасць асобы беларуса. Высокі дух Цярэшкі, яго мужнасць не растварыліся бяследна – яны сталі часткай духоўнага вопыту Джуліі і яе сына, іхнага з Іванам сына.

«Прымем нішто, якое, можа, нас чакае, як несправядлівасць, будзем змагацца з лёсам, нават не спадзеючыся на перамогу, будзем змагацца з ім па-донкіхоцку»⁸², – пісаў іспанскі пісьменнік і філосаф Мігель дэ Унамуна (1864–1936) у рамане «Туман» (1914). І гэтая канцэпцыя «кіхатызму», на думку М. Анастасьева, «як альтэрнатыва крызісу еўрапейскай свядомасці знайшла шырокі водгук у літаратуры»⁸³. Рысамі «кіхатызму» пазначаны, лічыць крытык, і героі Э. Хэмінгуэя, нават Роберт Джордан, які апынуўся на вайне ў Іспаніі па сваёй волі і добра ведаў, што трагічны зыход яе непазбежны. Але, нягледзячы на гэта, стаічна зрабіў выклік свайму лёсу. Калі зыходзіць з логікі М. Анастасьева, дык трэба прызнаць донкіхотамі і шматлікіх герояў В. Быкава, нават Сотнікава і Сцепаніду. Бо як жа тады быць з іх верай у перамогу, непакіснай верай у жыццё чалавека? Тое ж і з Робертам Джорданам. Так, герой ужо не вельмі ўпэўнены ў маральнай перавазе дэмакратычных сіл Іспаніі, але ён перакананы, што «фашызм – гэта хлусня, прамоўленая бандытамі», а «скарыць бандыта можна толькі адным спосабам – моцна пабіўшы яго» (3, 549–550).

Жыццёвая сіла герояў вайны В. Быкава, стойкасць іх духу зыходзіць з веры ва ўласную здольнасць выстаяць і перамагчы. Перамагчы нават цаною ўласнага жыцця. Гэтым кіраваўся і Роберт Джордан. Напэўна, гэта ёсць донкіхоцкая вера. Але донкіхоцкая ў тым плане, што, чым больш перашкод, чым складаней задача, чым цяжэйшы ваенны лёс, тым з большай упартасцю героі адстойвалі сваю чалавечую годнасць. Г. Злобін у сувязі з гэтым пісаў аб рамане Э. Хэмінгуэя «Па кім звоніць звон», што «ён абмаляваны ў трагічныя фарбы. Але гэта не шэра-імглістыя таны безнадзейнасці, асуджанасці той справы, за якую памірае герой Хэмінгуэя. Гэта чыстыя фарбы свядомага подзвігу і смерці дзеля жыцця»⁸⁴. У такія ж трагічныя і разам з тым «чыстыя фарбы» абмаляваны творы В. Быкава 60–70-х гадоў. Э. Хэмінгуэй праз ідэю вобраза Роберта Джордана нарэшце наблізіўся да пытання асабістай адказнасці чалавека перад грамадствам, перад калектывам, да адказнасці асобы перад сваім сумленнем. У ваеннай прозе В. Быкава пытанне аб адказнасці чалавека перад грамадствам і ўласным сумленнем было прыярытэтным з самага пачатку.

* * *

Цікавымі з'яўляюцца і іншыя тыпалагічныя сувязі або паралелі творчасці В. Быкава і Э. Хэмінгуэя як аўтара твораў аб Другой сусветнай вайне.

Зусім іншы накірунак маральных пошукаў у Э. Хэмінгуэя звязаны з вобразам індывідуаліста Пабла. Гэта двойнік лейтэнанта Генры. Але Э. Хэмінгуэй, які раней абараняў лейтэнанта Генры – таго Генры, што дызерціраваў у Капарэта і не адчуваў ніякіх пакут сумлення, – цяпер ставіцца да свайго героя інакш. Тыпалагічна блізкімі да Пабла з'яўляюцца быкаўскія Антон Галубін і часткова Рыбак, а таксама Брытвін і Агееў.

Пабла неблагі камадзір партызанскага атрада, удзельнік вайны, чалавек смелы і рашучы. Толькі ў яго свае метады, ён дзейнічае «па правілах лісы»: нічога блізка каля сябе не чапаць. Антон Галубін «таксама па натуры быў чалавек з характарам... Засады, баі, небяспека загартавалі яго яшчэ больш» (3, 280). Антон, таксама як і Пабла, «меў неблагую галаву на плячах і не горш за каго разумеў» (3, 102), што «патурбавацца за агульную справу знойдуцца дзясяткі іншых, а вось клапаціцца аб ім не будзе ніхто, калі ён сам за сябе не паклапоціцца» (3, 302). Пабла не верыць у перамогу Рэспублікі, таму сваю задачу ён бачыць у тым, каб зберагчы жыццё сваё і блізкіх: «...для мяне самае галоўнае – каб нас тут не чапалі... Для мяне абавязак у тым, каб паклапаціцца пра сваіх і пра сябе» (3, 103). Перастаў верыць у перамогу і Галубін, калі дачуўся, што быццам немцы перамаглі пад Сталінградам.

Такім чынам, і Пабла, і Галубіна паядноўвае жаданне жыць — увогуле натуральнае для кожнага чалавека. Справа толькі — якой цаной? Пабла, разжыўшыся коньмі, стаў багатым, яму захацелася мець асалоду ад жыцця. Мара «чыста» амерыканскага паходжання. Беларус Галубін жадаў зусім няшмат: за жыць «самым звычайным, шэранькім, мірным сялянскім жыццём пад дахам, сваёй сям'ёй» (3, 302). І гэта ўжо мара зусім беларуская па сутнасці. Ці не пра гэта марыў і сялянскі хлопец Іван Цярэшка ў далёкіх Альпах? Ці не такое жыццё бараніла і Сцепаніда з Петрыкам? А ранейшы быкаўскі герой стараста Пётра?

Здавалася, з Галубіным усё ясна, ён хоча быць проста чалавекам. «Чалавек проста. Гэта што — кепска?» (3, 300). Напэўна, не. Калі ў жыцці звычайным. Вайна ж дыктавала зусім іншыя правілы. Адны — на ўсіх, незалежна ад характару і ўнутраных памкненняў асобы. «Проста чалавекам? У вайну? Яно не кепска, — адкажа маладзіца Галубіну. — Але, знаеш... Цяпер так не бывае» (3, 300).

Віна Галубіна не ў тым, што ён хацеў жыць проста чалавекам, а ў тым, што ён захацеў жыць на вайне не па правілах вайны. У параўнанні з кніжніцай Зоськай, якая ненавідзела фашыстаў «як толькі можна сваіх асабістых ворагаў» (3, 289), Галубін нянавісці да немцаў не адчуваў. Яны асабіста яму не прычынілі зла.

Галубін-прагматык не прывык жыць днём заўтрашнім, ён хацеў жыць сёння. Такім жа прагматыкам быў і Пабла, толькі ў параўнанні з Антонам ён хацеў жыць яшчэ і шыкоўна. Аднолькавымі гэтыя героі былі і па маралі, двайной маралі. Антон — «нібыта д'ябал і анёл у адной асобе» (3, 285). Пабла — «разумны, але вельмі жорсткі» (3, 112). Пабла быў саўдзельнікам масавага забойства фашыстаў, сярод якіх было шмат звычайных людзей, якія трапілі ў партыю выпадкова або «з моды». Знешне Пабла ніяк не рэагуе на страшныя падзеі таго дня. Аўтарам пададзена толькі адзіная дэталёвая перадае стан душы героя: Пабла не змог спаць з Пілар. І наогул Э. Хэмінгуэй амаль не заглядвае ва ўнутраны свет Пабла. В. Быкаў пільна рэагуе на кожны душэўны зрух Галубіна, на кожную яго думку. Усё навідавоку ў героя. Пабла жыве ў атрадзе, толькі ён жыве асобна ад усіх астатніх. Ён жыве сваім унутрана замкнёным жыццём. Але пачуццё віны за тых, каго ён расстраляў, усё ж у ім прысутнічае: «Калі б можна было назад аддаць ім іх жыцці, я б і аддаў... Я б усіх уваскрасіў... Усіх да адзінага!» (3, 295). Толькі ўсведамленне сваёй віны не робіць Пабла лепшым. Віна не ачышчае яго душу. Ён знішчае сваіх сяброў па зброі, калі тыя ўжо сталі яму непатрэбнымі. І гэта зноў ставіць яго ўпоравень са злачынцамі, упоравень з Брытвіным і Галубіным. Індывідуаліст Пабла так і не здолеў пераступіць праз сваё ўласнае «я» і зліцца з калектыўным «мы».

Галубін-індывідуаліст прыйшоў да такіх жа маральных вынікаў. Праўда, ён кіраваўся сваёй логікай. Дарэчы, гэта была і агееўская, і брытвінская логіка: «карысць справы» ў іх падмянялася асабістай карысцю. Агееў і Брытвін падставілі пад удар тых, каго павінны былі пашкадаваць у першую чаргу. Агееў ведаў, што Марыя выканае якую заўгодна ягоную просьбу. Брытвін таксама знаў, што хлопчык зробіць усё, каб трапіць у партызанскі атрад. Фармальна Галубін, як і Рыбак, свядома нікога падстаўляць не хацеў. Іх маральная віна пачынаецца не тады, калі адзін вырашыў пакінуць атрад (Галубін), а другі пагадзіўся на супрацоўніцтва з немцамі (Рыбак), а пазней, калі з'явіліся заложнікі іх выратавання. Дакладней, калі яны зрабілі іншых заложнікамі свайго выратавання. Але з гэтага моманту паміж дадзенымі вобразамі ўзнікае і шырыцца бездань. У Рыбака спрацоўвае сумленне, і ён нарэшце разумее, у якую пастку трапіў. Галубін жа, наадварот, упарта працягвае ратаваць сябе. І цяпер ужо літаральна за кошт жыцця Зоські: «Хай прападае...» (3, 363). Так ратаваў сваё жыццё і кар'еру Брытвін. Так загадзя вырашыў лёс сваіх сяброў Пабла. «Вайна, – апраўдвае сябе Галубін, – парушыла спрадвечныя адносіны паміж людзьмі, паставіла чалавека ва ўмовы, калі не падпарадкавацца яе злой волі не было ніякай магчымасці» (3, 403). Асабліва калі гэты чалавек дбаў найперш аб сваім жыцці, ігнаруючы пры гэтым жыцці іншых. «Во і тут: хіба ён хацеў яе (Зоську. – В. Л.) забіваць? Проста ён сам хацеў выжыць, а выжыць удваіх зрабілася немагчыма» (3, 403).

Літаратура «згубленага пакалення» лічыла адзіным станоўчым вынікам вайны «франтавое братэрства». Дзякуючы гэтаму братэрству героі Першай сусветнай і выжывалі – не толькі фізічна, але і маральна. Пабла і Галубін страцілі пачуццё адказнасці за лёс таварышаў па зброі, а ўслед за гэтым і пачуццё адказнасці за свае паводзіны перад унутраным «я». Галубін, забіўшы Зоську, «бо іначай не мог», «не адчуваў вялікіх згрызот сумлення – падумаеш, забіў дзеўку! На свеце, дзе ішла вайна і кожны дзень забівалі тысячы, дзе кожную хвіліну маглі забіць яго самога, гэтае маленькае забойства зусім не здавалася яму злачынствам...» (3, 401). Але няма забойства малога і вялікага. Забойства – яно заўсёды вялікае, бо нікому не дадзена права распараджацца жыццём чалавека, акрамя вялікага Творцы. Гэта – па Бібліі.

Гуманістычная літаратура зыходзіла з патрабавання, што матыў злачынства павінен несці ў сабе і ідэю асуджэння, ідэю выкуплення віны. Р. Олдзінгтон у дадзеным выпадку выказаўся недвухсэнсоўна: «Забіваць у адзіночку або гуртам, у інтарэсах аднаго чалавека, разбойніцкай шайкі або дзяржавы, – ці ёсць у гэтым істотная розніца? Забойства ёсць забойства» (1, 258). Такое бескампраміснае асуджэнне вайны – прэрагатыва пісьменнікаў «згубленага пакалення». Пазней да іх далучацца экзістэн-

цыялісты (А. Камю «Чума»). Такім чынам, у літаратуры выпявала пацыфісцкае стаўленне да вайны.

В. Каваленка ў адным са сваіх выступленняў прыводзіць словы Р. Памеранца аб тым, што «нельга сурова судзіць чалавека, які трапіў ва ўмовы, для яго непасільныя. Нават калі некаторыя людзі маглі гэта вынесці. Нельга судзіць аднаго чалавека па мерках, якія падыходзяць толькі для другога чалавека. Няхай ён сам сябе судзіць (выдзелена мною. – В. Л.), а мы ў яго кінем камень»⁸⁵. Даследчык перакананы, што «патрабаваць ад чалавека геройства – гэта азначае патрабаваць поўнай улады над ім незалежна ад яго волі, падпарадкоўваць яго. Таму што сапраўды маральна-духоўны патэнцыял у людзей розны»⁸⁶. Катэгарычна патрабаваць ад чалавека геройства, як рабіла гэта савецкая літаратура, безумоўна, нельга. І, напэўна, асуджаць чалавека толькі за яго жаданне, «нягледзячы на вайну... пачаць жыць, як спрадвечу прынята ў людзей» (3, 406), таксама нельга – калі толькі гэта яго жаданне не супярэчыць, дакладней, не канфліктуе з жаданнямі іншых людзей. Гэта даказаў яшчэ Э. Хэмінгуэй у рамане «Бывай, зброя!».

Праўда, літаратура Другой сусветнай вайны была ўпэўнена, што фашызм – зло сусветнае, і перамагчы яго можна толькі агульнымі намаганнямі. Агульнымі – гэта азначае кожнага з «усіх». Адсюль змянілася і роля чалавека на вайне, і патрабаванні літаратуры да яго. В. Быкаў у «Пайсці і не вярнуцца» пагаджаецца, што чалавек мае права на жыццё. Нават пасярод вайны. Разам з тым аўтар лічыць, што, «мабыць, нельга так усё адразу – жыць, ваяваць, кахаць і мець шчасце» (3, 406). Пісьменнік асуджае свайго героя за тое, што ў сваім жаданні жыць Галубін пераступіў маральныя законы не толькі вайны, але і агульначалавечыя. Да ўсяго, герой так і не ўсвядоміў сваёй віны, не асудзіў сябе. Як зрабіў гэта Рыбак. Хоць і да апошняга стаўленне ў В. Быкава складанае.

Літаратурная парадыгма Другой сусветнай вайны ўключае ў сваю структуру канцэпцыю віны і яе выкуплення. Найбольш выразна гэтая канцэпцыя праілюстравана Э. Хэмінгуэем на вобразе старога партызана Ансельма. Гэты, кажучы словамі беларуса В. Быкава, «вясковы дзядзька» быў уцягнуты ў самы вір вайны. Але цікавы ён не прыкладам сумленнай барацьбы, а найперш сваім жаданнем усіх перацягнуць у сваю веру. Ансельма – гэта «працяг» лейтэнанта Генры, той яго «часткі», якая супраціўлялася забойству чалавека наогул.

«Згубленае пакаленне» наблізілася да адмаўлення вайны наогул, усякай вайны – праз адмаўленне катэгорыі гераічнага. «Героі? Неякія незвычайныя людзі? Ідалы? Брахня! Мы былі катамі. Мы сумленна выконвалі абавязкі катаў»⁸⁷, – скажа А. Барбюс. Э. Хэмінгуэй 40-х гадоў імкнецца знайсці ўжо нейкі кампраміс паміж «не забі» і неабходнасцю

забіваць: «Я не супраць (забойства. – В. Л.), калі гэта неабходна. Калі гэта трэба дзеля агульнай справы» (3, 126). Але ж яго Ансельма ўвогуле супраць забойства, ён перакананы, што «людзей забіваць грэх. Нават калі гэта фашысты, якіх мы павінны забіваць» (3, 128). «Адабраць жыццё ў другога чалавека – гэта справа не жартоўная» (3, 129). Ён і епіскапа не стаў бы забіваць, і памешчыка. На гэты конт у яго існуе цэлая праграма іх перавыхавання: прымусіць працаваць, як працуюць бедныя – у полі, у гарах, у лесе, і жыць, спаць, як жывуць і спяць бедныя. Але, усвядоміўшы вайну з фашызмам як неабходнасць для кожнага, Ансельма ўсё ж – і гэта досыць яскравы прыклад для «новага» Э. Хэмінгуэя – падтрымае інтарэсы народа, якія ў яго атаясамліваюцца з інтарэсамі Рэспублікі. Рэспубліка патрабуе абароны, патрабуе забойстваў, таму, заяўляе стары Ансельма, «я буду забіваць» (3, 128). Нават калі гэта грэх. Грэх – перад кім? Ансельма не верыць у Бога, адваргае яго, бо «калі б ён быў (Бог. – В. Л.), дык хіба ж дапусціў бы тое, што я бачыў на свае вочы?» (3, 128).

Яшчэ больш катэгарычна ставіцца да Бога і фанатычна адданая ідэям Рэспублікі Пілар: «Раней у нас была рэлігія і іншыя глупствы. А цяпер трэба, каб у кожнага з нас быў хто-небудзь, з кім можна пагаварыць сардэчна» (3, 174). Бога няма, «ні сына божага, ні святога духа» (3, 128), – даводзіць Ансельма. «Іванію! – звяртаецца Джулія да Івана Цярэшкі. – Гдзе ест бог? Гдзе ест мадонна? Гдзе ест справядлівост? Почему нон кара фашізм?» (1, 343). Адмаўляючы Бога традыцыйнага, біблейскага, пісьменнікі шукаюць іншую духоўную субстанцыю, бо нехта ж павінен быць адказным за дапушчанае ці ўчыненае зло. Э. Хэмінгуэй перакананы (пасля яго актыўна падтрымае В. Быкаў), што «чалавек перад самім сабою павінен адказ трымаць» (3, 128). Такім чынам, галоўнай судовай «інстанцыяй» на зямлі з'яўляецца сам чалавек, яго сумленне.

Ваенная проза, атэістычная па сваім змесце, наблізілася да экзістэнцыяльнага разумення маралі як адзіна правільнай і неабходнай. Але Хэмінгуэй-атэіст пры гэтым прапануе хрысціянскую мадэль **выкуплення грахоў**: «...калі я пажыву пасля, – скажа Ансельма, – дык пастараюся жыць ціха, нікому не робячы зла, і гэта ўсё мне будзе даравана» (3, 128). Да ідэі выкуплення грахоў звернецца пасля і В. Быкаў у аповесці «Пакахай мяне, салдацік» – праз вобраз Франі, гвалтоўная смерць якой нібыта ўвабрала ў сябе ўсе пакуты зямныя.

Канцэпцыя віны і яе выкуплення з'яўляецца адной з дамінантных у мастацкім дыскурсе Э. М. Рэмарка «Час жыць і час памерці». І пастаўлена яна па-рэмаркаўску абвострана. Грэбер проста выкінуў свой дзіцячы катэхізіс, дзе было запісана: «Бог літасцівы... усемагутны, усёведны...» (95). Скончылася вера Грэбера ў такога Бога. Замест Бога ў яго – уласнае сумленне. Э. М. Рэмарк вылучае ідэю асабістай адказнасці кожнага за ўсе

злачынствы на вайне. Кожнага – перад сваім сумленнем. Грэберу цяжка было ўзяць віну на сябе. Але ён зразумеў, «што ён не з’яўляецца выключэннем, што і сам ён мае дачыненне да ўсяго гэтага, мае да яго нейкія адносіны – безасабовыя, цьмяныя і пагрозлівыя» (129). Ён, як і ўсе астатнія, не супраціўляўся станаўленню фашысцкага рэжыму, быў раўнадушны да таго, што рабілі нацысты. Гэта раўнадушша і звязвае яго з былым школьным таварышам, а цяпер ярым нацыстам Альфонсам Біндзігам.

Грэбер прыняў рашэнне выкупіць сваю віну – праз забойства забойцы, «нібыта гэта магло выбавіць шмат ад чаго з яго мінулага, ды і само жыццё Грэбера, і, у прыватнасці, такія хвіліны ў ім, якія ён хацеў бы перакрэсліць; збавіцца ад нечага зробленага ім ці, наадварот, што ён упусціў» (130). Рэмарк-гуманіст быў ужо знаёмы з вопытам Ф. Дастаеўскага (вобразы Раскольнікава і Івана Карамазава). Ён супраць дабрыні праз зло, супраць справядлівасці праз злачынства. Грэбер «ужо ведаў, што не зробіць гэтага» (131). Ён здолеў знішчыць у сабе звера. Гэта была яго перамога. Але і паражэнне таксама, бо цяпер ён апынуўся ў тупіку. І выйсця адтуль не бачыў. Верыць у Бога, як і ў добры пачатак чалавека, куды спрабуе «павярнуць» яго настаўнік Польшман, ён ужо не можа. Не можа прыняць і веры Польшмана ў адраджэнне свету. Такім чынам, для Грэбера наступіла «вечная ноч» (224).

У сярэдзіне 70-х гадоў амаль адначасова выходзяць у свет творы К. Вольф «Прыклад аднаго дзяцінства», Ё. Шульца «Бегчы без вядучага», а таксама раман Германа Канта «Прыпынак». Пісьменнікі ўжо праз пэўны гістарычны час спрабуюць вызначыць вынікі вайны з пункту гледжання чалавечай маралі. Герман Кант, працягваючы традыцыі прозы Э. М. Рэмарка, вылучае ідэю асабістай адказнасці чалавека не толькі за тое, што ён сам учыніў, але і за ўвесь нямецкі народ, які дапусціў прыход фашыстаў да ўлады.

К. Сіманаў, працуючы над цыклам твораў «З запісак Лапаціна», выпрацоўвае як бы агульную для савецкай літаратуры гуманістычную праграму. Згадваецца дыялог паміж дырэктарам школы і старой настаўніцай у апавесці «Мы не ўбачымся з табою». Дырэктар сцвярджае, што калі б юнакоў выходзілі інакш, больш жорстка, больш арыентуючы на вайну, то вайна магла б весціся зусім інакш. Старая ж настаўніца, выхаваная на ідэалах дабрыні і павагі да чалавека, ідэалах Талстога–Дастаеўскага, упэўнена сказала: «Я ў што верыла да вайны, у тое і веру, і буду верыць, і ніякія фашысты мяне ў гэтым не могуць пераканаць... Каб перамагчы звера, я другога звера выходзіць не хачу і не буду!»⁸⁸ Па сутнасці, аб гэтым разважае і простая сялянка Сцепаніда Багацька, якая была пераканана, што «з людзьмі трэба абыходзіцца па-добраму, калі хочаш, каб і да цябе адносіліся па-людску», бо «зло не можа спарадзіць нічога,

апроч зла, на іншае яно не здольна» (4, 216). У гэтых словах закладзена ідэя сапраўднага гуманізму. Гуманізму, які быў выпакутаваны самім народам.

Такім чынам, савецкая ваенная проза свае акцэнты пераносіла з праблемы віны і выкуплення на праблему віны і адказнасці. І гэта натуральна. Гэта – адзнака часу, у атмасферы якога жыла і развівалася савецкая культура.

Між тым праблема Бога закраналася ў тэкстах В. Быкава. М. Анастасьеў пры аналізе аповесці «Знак бяды» выкарыстоўвае думку С. Аверынцава пра біблейскі свет. Пятрок і Сцепаніда Багацькі (і Хведар Роўба, дадамо) адразу ж пачынаюць распасцірацца ў напрамку «олама» – біблейскага свету, «патоку часу, што нясе ў сабе ўсе рэчы: свет як гісторыя»⁸⁹. І. Афанасьеў таксама прыходзіць да высновы, што матыў хрысціянства становіцца ўсё больш уплывовым на творчасць В. Быкава – праз ідэю свабоды асобы і ідэю жыцця як ахвяры, праз ідэю адзінства чалавека і свету. Крытык лічыць, што, «у адрозненне ад “Сотнікава” з ягоным біблейскім архетыпам і “Знака бяды”, дзе вызначальную ролю адыгрываў апасродкаваны рэалістычнай падзейнасцю матыў хрысціянства, у “Кар’еры” хрысціянства робіцца ўжо самастойным аб’ектам спрэчкі»⁹⁰. Працягваючы лагічны рад І. Афанасьева, можна сказаць, што ў аповесці «Пакахай мяне, салдацік» тэма хрысціянства як тэма дабрыні і сумленнасці стала ўжо ідэйным цэнтрам твора. Пісьменнік звярнуўся да Бога як найвысокай духоўнай субстанцыі. Праўда, гэтыя катэгорыі ў плане філасофскім і раней закраналіся В. Быкавым: ідэя народнай маралі, закладзеная ў вобразе Сцепаніды Багацька, або значна ранейшае – вобраз Люсі з «Трэцяй ракеты», яе вера ў маральны пачатак чалавека, які непапраўна нішчыла вайна. Люся першая стала на абарону параненага немца-танкіста. Нават на вайне дзяўчына імкнулася жыць дабрынёй і той найвышэйшай формай справядлівасці, што закладваецца ў чалавеку самой прыродай. Чалавек не геройствам важны, «важна душа ў чалавеку: каб ён быў сумленны, адданы, таварысцкі, праўдзівы... Сіла ад прыроды дадзена, яе не зменіш. Збаяцца чалавек можа і насуперак сабе, а ашукаць каго дзеля карысці сабе – не. Калі ён чысты душой – ніколі не ашукае» (1, 206).

Розум зацьміў сэрцы і душы людзей. Але «розум – не самае галоўнае ў чалавеку. Разумны можа быць і злачынца. Разумны для сябе»⁹¹, – імкнецца пераканаць Франя лейтэнанта Барэйку. Франя ў параўнанні з Люсяй па ступені духоўнасці стаіць бліжэй да хрысціянскага свету. Яна, якая спазнала столькі ліха за сваё кароткае жыццё, «зразумела – раптам і назаўжды – Бог ёсць. Яго проста не можа не быць. Нягледзячы на ўсё жахлівае на зямлі»⁹².

В. Быкаў расчараваўся ў выніках разумовай дзейнасці чалавека. У формуле «розум – пачуццё» ён аддае перавагу катэгорыі пачуцця. Галоўнае – «чалавечнасць... Тое, што ідзе ад Бога, а не ад д'ябла»⁹³, – пераканана гераіня аповесці.

Такім чынам, В. Быкаў наблізіўся да галоўнай ідэі беларускага народа – адраджэння з Богам у душы: «Ніводзін народ, нават самы адсталы, не жыве без Бога. Мабыць, гэта немагчыма. Без Бога ён проста сам сябе з'есць. Асабліва прымітыўны народ»⁹⁴. Па гэтай прычыне і вобраз Франі ўспрымаецца як вобраз сімвалічны. Гэта сама Беларусь сярэдзіны 80-х гадоў – распятая, знішчаная. Беларусь па той бок «сцяны», загнаная ў «ваўчыную яму», «у балота». Беларусь, знявераная ў сваім існаванні. Была вера, натхненне, узлёт. Але на кароткі час, на імгненне. Каб зноў згінуць. Быць знішчанай – людзьмі, што перасталі быць людзьмі, сталі духоўнымі мутантамі, ваўкалакамі.

Знікла апошняе спадзяванне В. Быкава 80-х – пачатку 90-х гадоў на маральнае ўратаванне свету. Свет зыначыўся непапраўна. Няма ў ім месца ўжо ні для каго – ні для Бога, ні для чалавека з Богам у душы. «Адно з самых недаравальных злачынстваў сталіншчыны, – адзначыць пісьменнік, – і ліквідацыя традыцыйнай хрысціянскай маралі, спрадвечнай сістэмы элементарных жыццёвых правілаў, звычайна не надта паважанага, але незаменнага ў жыцці здоровага сэнсу. Некалі імі ў поўным аб'ёме валодаў народ, цяпер жа не валодае ніхто. Страціўшы духоўную аснову, грамадства згубіла і нармальны здаровы сэнс, нічога не набыўшы ўзамен...»⁹⁵

В. Быкаў у філасофскім пошуку дабрыні прайшоў складаны шлях: ад традыцый Л. Талстога і Ф. Дастаеўскага, народнай маралі, да першавытоку – хрысціянскага Бога. Але вярнуўся, каб яшчэ раз пераканацца, што ў свеце ўсюдыіснага зла дабрыня не можа стаць прыярытэтам. Франя, якая несла ў сабе ідэю хрысціянскага адраджэння, з'яўлялася сімвалам чалавечнасці і дабрыні, гэтая Франя гіне. Як загінулі і ранейшыя «сімвалы» быкаўскай дабрыні і чалавечнасці – Люся і Сцепаніда. Неміласэрна, па-звярынаму. Толькі цяпер В. Быкаў ужо не канкрэтызуе забойцаў, гэта маглі быць і фашысты, і савецкія салдаты. **Якая паміж імі розніца?** Пытанне такое – вялікая гуманістычная заваёва постсавецкага В. Быкава. Бо яшчэ напрыканцы 80-х гадоў нават такі прагрэсіўны рускі крытык, як І. Дзядкоў, пытаўся-сцвярджаў: «І хоць смерць заўсёды смерць, існуе ўсё ж розніца паміж забойствам рускага салдата ва Усходняй Прусіі 1914 года і смерцю савецкага салдата на палях усё той жа Усходняй Прусіі ў 1945 годзе?»⁹⁶ Ды няма ніякай розніцы, лічыць В. Быкаў сярэдзіны 80-х гадоў.

Дарэчы, гэта вынік ідэйна-маральных пошукаў усёй антымільітарысцкай літаратуры. Яшчэ А. Барбюс падкрэсліваў: «Справа будучыні –

сцерці гэтае сучаснае, рашуча знішчыць яго, сцерці як нешта гнюснае і ганебнае. І ўсё ж такі гэтае “цяпер” было неабходным, неабходным! Ганьба ваеннай славе, ганьба арміі, ганьба салдацкаму рамяству: яно ператварае людзей то ў тупых ахвяр, то ў подлых катаў» (237). Гэта найгалоўная ісціна, сапраўдная гуманістычная заваёва антываеннай прозы.

Такой жа «неабходнай» для выпрацоўкі новых духоўных каштоўнасцей была вайна і для В. Быкава. Неабходнай, каб у рэшце рэшт яе адмовіць. Адмовіць вайну ўсякую. Бо ўсе войны – гэта разбурэнне, зло, духоўнае і фізічнае. Зло, якое простых людзей дзеліць на ахвяр і катаў. Або кат, або ахвяра, інакшых, пабочных няма. Нават Э. Хэмінгуэй у рэшце рэшт таксама засумняваўся ў маральнай перавазе рэспубліканцаў над фашыстамі (сцэна расправы Пабла над мірнымі жыхарамі). «І ты нішто, і стары нішто, вы толькі зброя, якая павінна рабіць сваю справу» (3, 131), – скажа аўтар «Па кім звоніць звон».

У Першую сусветную ісціна народаў была падменена культава-нацыянальнай. У Другую сусветную да гэтай ісціны была далучана яшчэ ісціна партыйная. Колькі партый, столькі ідэалогій, столькі ісцін, яны ўзаемавыключалі адна адну і падмянялі сабою ісціну сапраўдную – народную. І ўсё больш аддалялі людзей ад ісціны найгалоўнай – хрысціянскай.

Праблема дыялектычнай сувязі паняццяў «ахвяры» і «забойцы» неаднаразова закраналася ў ваеннай прозе. У беларускай літаратуры да гэтай праблемы ўпершыню звярнуўся М. Гарэцкі ў апавяданні «Рускі» (1915–1920). Пісьменніка цікавіла псіхалогія свайго суайчынніка, простага чалавека, які вымушаны быў пакінуць уласны дом, сям’ю і стаць забойцам. У творы пракладзена выразная мяжа паміж свядомасцю народнай, абстрагаванай ад уплыву класавых і нацыянальных ідэалогій, і індывідуальнай свядомасцю, дэфармаванай вайной і ідэалагічным выхаваннем.

Вайна робіць людзей забойцамі, хочучь яны таго ці не. Сіла прысягі, загаду і наогул акалічнасці вайны, яе мараль ператвараюць селяніна ў забойцу. Толькі разам з выпрацаванай псіхалогіяй забойцы ў свядомасці чалавека застаецца нешта ад яго ранейшага. Застаецца яго «родавае» (І. Афанасьеў) сумленне, якое цяжэй за ўсё, нават на вайне, паддаецца эрозіі. Гэта датычыць усіх салдат – сваіх і «чужых».

Просты селянін з-пад Баранавіч сустрэўся ўначы з аўстрыякам. Яны па-сялянску пагаманілі, выпілі і пачалі разыходзіцца. І раптам Рускі (гэта яго мянушка) павярнуўся і застрэліў аўстрыйца. Зрабіў ён гэта неяк аўтаматычна, «спрацавала» свядомасць салдата. Ваенны патрыятызм падпарадкаваў, а па сутнасці, дэфармаваў сумленне чалавека, няхай сабе і «цёмнага, грубага»⁹⁷. Чалавека, які прыцярапеўся ўжо да вайны і нават

прызвычаіўся да яе. Але гэта была часовая перамога салдата, якая з вялікай сілай і глыбінёй абвастрыла сумленне чалавека.

У М. Гарэцкага няма адкрыта публіцыстычнага асуджэння ўчынку Рускага. Ён карыстаецца іншымі мастацкімі сродкамі. Рускі перамяніўся, кінуў марадзёрнічаць, стаў маркотным, «...упадабаў ляжаць на зямлі з раскінутымі нагамі і рукамі»⁹⁸. (У такой позе акурат ляжаў забіты аўстрыец.) І зусім ужо незразумелае з ім пачало адбывацца па начах, калі ён, пакутуючы на нервовыя прыпадкі, пачынаў плакаць і крычаць: «Я рускі! Я рускі! Рускі, рускі!»⁹⁹. Празнешнія паводзіны героя, мастацкія дэталі пісьменнік дабіваецца значнай глыбіні ў адлюстраванні ўнутранай драмы чалавека, з якога вайна зрабіла забойцу. Забойцу і ахвяру ў адной асобе.

Да тэмы забойцаў-ахвяр звяртаўся і К. Чорны ў рамане «Млечны шлях». Яго Уладзімір Ярмаліцкі ў параўнанні з Рускім асоба больш складаная. Вайна «ўраўняла» ў ім забойцу і ахвяру: «Мая нянавіць да фашыстаў роўная майму замілаванню да роднай маці»¹⁰⁰, – прызнаецца былы студэнт. У душы героя ўжываецца адначасова і нянавіць, і пачуццё спагады да старога немца. Разам з тым, прайшоўшы праз жахі вайны і нямецкі палон, Ярмаліцкі пакутуе ад таго, што ў яго аднялі пачуццё спагадлівасці да чужых пакут. Да пакут таго ж немца, які дызерціраваў з фронту ў тыл, у Германію. «Над маім домам у Германіі гэты самы стаіць Млечны шлях, што і над вашым домам»¹⁰¹, – просіць літасці-прабачэння стары немец ва ўсіх прысутных. Адбываецца нешта жахлівае, алагічнае. Немец, які не хацеў больш вайны, стаў яшчэ адной яе ахвярай. Ярмаліцкі, які не хацеў забіваць немца, усё ж забівае яго, помсцячы за свой спалены дом, закатаваную маці і сваё скалечанае жыццё. Такім чынам, па К. Чорнаму, вайна – гэта малох, супрацьстаяць якому немагчыма. Нават чалавеку сумленнаму.

Аналагічную маральную сітуацыю даследаваў Быкаў-наратыўшчык у «Адной ночы» (1961). Яго мастацкая задача была, аднак, не лягчэйшая пасля М. Гарэцкага і К. Чорнага, а, магчыма, яшчэ больш складаная. Складанасць у тым, што пісьменніку трэба было пераадолець афіцыйна зацверджаны ідэалагічнымі службамі таталітарнай дзяржавы стэрэатып немца-фаната, немца-злачынцы, немца, які страціў усё чалавечае і ператварыўся ў заідэалагізаваную істоту заваёўніка. Неабходна было прабіцца праз двайны «заслон»: фашыста і немца-заваёўніка, – каб убачыць душу звычайнага чалавека. Калі М. Гарэцкі ў аўстрыяку-салдаце ўбачыў аўстрыяка-чалавека, то В. Быкаў у асобе фашыста адлюстраваў немца-чалавека. Розніца істотная. Пісьменнік у пачатку 60-х гадоў, у часы жорсткай халоднай вайны, насуперак ідэалагічнай прапагандзе вяртаў нацыянальнай літаратуры традыцыю бачыць у асобе ворага, нават

у такім лютым, як фашыст, ахвяру антыгуманнай палітычнай сістэмы, ахвяру вайны.

І. Афанасьеў лічыць апавяданне В. Быкава «Адна ноч» этапным у творчасці пісьменніка і наогул творам, «які займае зусім асобнае месца ў нашай літаратуры аб вайне»¹⁰². На думку крытыка, «Адна ноч» дазваляе гаварыць аб спробе фундаментальнага вырашэння пісьменнікам праблемы чалавека на вайне»¹⁰³. Адбыўся «зваротны працэс збірання раздробленай, “частковай” чалавечай індывідуальнасці, “адваёвы”, вяртання чалавека “да самога сябе” (Маркс)... з’явіўся “цэльны чалавек” (І. Фралоў)...»¹⁰⁴.

Фрыц Хагеман нічым асаблівым не адрозніваецца ад Івана Валокі. Трапіўшы ў пастку, а іх было нямала на вайне, яны, забыўшыся аб процістаянні, імкнуцца разам знайсці выйсце. І калі нарэшце яго знаходзяць, зноў ідзе ў ход выпрацаваны вайною забойчы рэфлекс. Івану Валоку пашанцавала больш, ён першы забівае Фрыца. Але ж ці пашанцавала? «“Што ж гэта? Як жа гэта?” – толькі цяпер акрэслілася ў галаве яго яшчэ няўцямная думка-здзіўленне. Узрушаны і змардаваны, ён нечага ніяк не мог сцяміць ці, можа, не мог чагосьці ўспомніць – разгарачаным нутром ён толькі адчуваў, што сталася вялікая, яшчэ неўсвядомленая да канца несправядлівасць, перад магутнаю сілай якой і ён, і Фрыц Хагеман былі бездапаможнымі. І яму было вельмі пакутна ад таго і хацелася завяць ад крыўды, якая ашчаперыла і душыла яго» (6, 185). Яны, просты рабочы і «бедны чалавек» Хагеман і такі ж бедны калгаснік «рус Іван», як і «мноства іншых людзей», былі перад гэтай сілай «не больш як мурашкі»¹⁰⁵, адзначаў Н. Перкін. Крытык падкрэсліваў пры гэтым, што фінал апавядання прасякнуты «нейкім фаталістычна-талстоўскім сумам». Але нам здаецца, што сум гэты мае іншую «прыроду» – гэта вынік унутранай драмы чалавека, які падпарадкаваўся неўласцівым яму стыхіям разбуральным.

Героям В. Быкава не ўдалося пазбавіцца ад ваеннага патрыятызму, узняцца над маральна-этычнымі насласценнямі, што ўсклала на іх вайна і перадваенны соцыум. Ціск «нацыянальнага і дзяржаўнага патрыятызму»¹⁰⁶ аказаўся мацнейшым за спрадвечную «родавую» свядомасць, хрысціянскае «не забі». Хоць успышкі такой свядомасці былі, інакш адкуль тады адчай Валокі, яго ўнутраны пратэст: «Што ж гэта? Як жа гэта?» (6, 185). Немец блізка быў зусім не страшны, таму ў Валокі «паволі асядала... злосць і мякчэла, адступала кудысьці рашучасць забіць» (6, 163–164). Валока сустрэў чалавека, сабе падобнага. Яны абодва былі майстрамі па сталярнай справе, паказваюць сямейныя фотакарткі, паціху кураць рускую «махорку». У іх агульная бяда, і яны павінны разам знайсці выйсце. І вось «дзве пары рук уперліся ў адзін кавалак бето-

ну» (6, 166). Адбывалася дзіўная для Валокі дзея, «каб хто раскажаў – не паверыў бы, але цяпер неяк усё выходзіла само сабой, і баец, здаецца, ні ў чым не мог папракнуць сябе. Толькі якую гадзіну назад... яны душыліся, біліся ў гэтым склепе, поўныя злосці і лютае прагі знішчэння, а зараз... суладна рвалі са столі кавалак бетону...» (6, 166). У нейкім унутраным парыванні Валока, звяртаючыся да Фрыца, называе яго «брат». А пасля абвалу, калі зусім бездапаможнага Івана Хагеман напаіў вадою, адносіны іх сталі зусім блізкімі. «Я» чалавека перамагло «я» салдата. «Усё, што ўзнялося перад іх чалавечай сутнасцю, – пісаў Н. Перкін, – усё, што было наслоена іх нацыянальнай адрознасцю, палітычнай варожасцю, вайною, – усё гэта, адсунутае ад іх магільнай таўшчынёю руін, засталася там, на версе, у незваротным мінулым. Абодва гэтыя немаладыя, цяжкага лёсу працаўнікі былі людзьмі і толькі думалі аб гэтым, каб абодвум застацца жывымі, дзеля сваёй сям'і, мірных спраў, дзеля самых звычайных і незаменных чалавечых радасцяў»¹⁰⁷. Але так было пад скляпеннем, дзе яны, абодва пакутнікі вайны, добра разумелі і дапамагалі адзін аднаму. Выбраўшыся на свет з-пад руін, Валока і Хагеман наноў вяртаюцца ў рэальнасць вайны. Яны зноў, натхнёныя злой воляй, становяцца ворагамі. Яны страляюць адзін у аднаго, і Валока забівае Хагемана. Забівае не ворага, а чалавека – канкрэтнага, знаёмага. У гэтым найбольшая трагедыя Валокі-чалавека, «...яму было вельмі прыкра ад таго і хацелася завяць ад крыўды, якая ашчаперыла і душыла яго» (6, 185).

Характар Валокі, як і Івана Цярэшкі, мае нацыянальныя карані, сялянскія па сваёй сутнасці. Вось ён, Валока, у даваенныя часы сядзіць у вясновы дзень на краю баразны, «паставіўшы белыя ногі на мяккі вільготны глей. Побач шнурком сядзяць калгаснікі, яго аднавяскоўцы, у барознах адпачываюць коні, а ззаду, па раллі, клюючы вялікіх белых чарвякоў, скачуць гракі» (6, 179). Мадэль вясковага «раю» ў беларускім варыянце.

У апавяданні В. Быкава назіраецца раздваенне катэгорыі патрыятызму на «ваенна-дзяржаўны» і «народны, спрадвечна ісцінны»¹⁰⁸.

Менавіта прынцып народнага патрыятызму імкнуўся В. Быкаў уваасабіць у аповесцях «Трэцяя ракета», «Альпійская балада», «Мёртвым не баліць», «Праклятая вышыня», «Круглянскі мост», «Воўчая зграя». Да гэтага прыйшоў у «Сотнікаве», «Абеліску».

Адлюстраванне немцаў-ворагаў і проста немцаў як прадстаўнікоў асобнай нацыі назіраецца і ў Я. Брыля ў рамане «Птушкі і гнёзды», і ў І. Навуменкі ў трылогіі «Сасна пры дарозе», «Вецер у соснах», «Сорак трэці». Адраджаўся працэс гуманізацыі літаратуры, што замацоўвалася на новай ступені эстэтычнага развіцця, той ступені, якая па аб'ектыўных прычынах (дыктат ідэалагічнай службы таталітарнай дзяржавы) была для ранейшай літаратуры недасягальнай. Гэтую ступень І. Афанасьеў

называе «антропным узроўнем вырашэння мастацкай задачы»¹⁰⁹. Толькі трэба ўдакладніць, што гэта не абсалютнае дасягненне новай літаратуры, гэта адраджэнне традыцый рэалістычнай нацыянальнай школы. Школы М. Гарэцкага і К. Чорнага.

Так В. Быкаў яшчэ ў далёкія 60-я гады наблізіўся да «пытання сумлення» для кожнага асобнага чалавека на вайне, або, кажучы словамі В. Салаўёва, разглядаў «асабістае пытанне» чалавека на вайне.

«Пытанне сумлення» асобнага чалавека было адным з прыярытэтных у пісьменнікаў «згубленага пакалення». У Э. М. Рэмарка можна знайсці сцэну, аналагічную «Адной ночы» В. Быкава. У рамане «На заходнім фронце без змен» Пауль Боймер з кінжалам накінуўся на свайго ворага і смяротна яго параніў. Яны амаль на суткі застаюцца ў варонцы адны. І тут Пауль Боймер не адчувае ніякай варожасці. Француз ляжыць ціха, але «вочы ў яго крычаць, равуць, – у іх засяродзілася жыццё, якое робіць апошняе неймавернае намаганне, каб выратавацца, жыццё, якое трапеча ад страху перад смерцю, перада мною» (127). Боймер поіць вадою француза, робіць перавязку, а пасля горача шэпча: «...я хачу дапамагчы табе, таварыш, camarade, camarade, camarade» (128). Гэта быў першы чалавек, якога ён забіў сваімі рукамі і які памірае ў яго на вачах і па яго віне. А гэта, выходзіць, так страшна – забіць чалавека. Француз для Боймера ўжо не вораг, а чалавек. «Я шмат што аддаў бы за тое, каб ён выжыў» (128), – прызнаецца Боймер. Але француз памірае. «Я раблю зараз зусім недарэчнае... Яшчэ раз укладваю нябожчыка зручней... Закрываю яму вочы» (128). Боймер думае пра жонку француза, яго маці і ўспамінае сваю. «А што, калі б мая маці ўбачыла мяне зараз?..» (129) – дзівячыся, сам у сябе пытаецца герой. Ён скідвае з сябе маску салдата. Ён – таксама чалавек. Просты чалавек. Як быў проста чалавекам і француз. «Таварыш, я не хацеў забіваць цябе... раней ты быў для мяне абстрактным паняццем, камбінацыяй ідэй, што жылі ў маёй галаве і падказвалі мне маё рашэнне. Вось гэтую камбінацыю я і забіў. Цяпер толькі я бачу, што ты такі ж чалавек, як і я. Я памятаў толькі тое, што ў цябе ёсць зброя, гранаты, штык, цяпер я гляджу на твой твар, думаю пра тваю жонку і бачу тое агульнае, што ёсць у нас абодвух. Прабач мне, таварыш! Мы заўсёды занадта позна разумеем. Ах, калі б нам часцей гаварылі, што вы такія ж няшчасныя маленькія людзі, як і мы, што вашым маткам гэтак жа страшна за сваіх сыноў, як і нашым, і што мы аднолькава баімся смерці, аднолькава паміраем і аднолькава пакутуем ад болю! Прабач мне, таварыш: як мог ты быць маім ворагам?» (29). Герой нават клятву дае змагацца супраць вайны, супраць тых, хто яе распачаў, але ён ужо ведае, «што не зробіць гэтага ніколі» (131), бо «што за лухту я гарадзіў, калі ляжаў там, у варонцы» (132).

«Індывідуальны гуманізм» Э. М. Рэмарка не прайшоў выпрабавання вайной. Працэс трансфармацыі індывідуальнай свядомасці ў героя «На заходнім фронце без змен» зайшоў ужо занадта далёка. Маральны двайнік Пауля Боймера, які выбліснуў у ім у хвіліны адчаю і адзіноты, адразу ж і знік, як толькі Боймер вярнуўся ў звыклыя ўжо для сябе ўмовы вайны. Індывідуальная свядомасць Першай сусветнай вайны была ў большай ступені дэградавана, паддаўшыся ўплыву дзяржаўнага патрыятызму.

Чалавеку Першай сусветнай вайны цяжка было процістаяць разбуральным сілам дзяржавы і вайне як разбурэнню абсалютнаму – і фізічнаму, і духоўнаму. І ён часцей за ўсё падпарадкоўваецца (Э. М. Рэмарк), або гіне з адчайным усведамленнем сваёй трагічнай асуджанасці (Р. Олдзінгтон), або замыкаецца на сваім унутраным «я», заключаючы «сепаратны мір» з гэтымі сіламі (Э. Хэмінгуэй).

Герой вайны В. Быкава, у адрозненне ад герояў вайны «згубленага пакалення», таксама вымушаны падпарадкавацца, але, перш чым саступіць, здацца, ён, як слухна заўважыў І. Дзядкоў, «зробіць усё, што ў яго малых сілах, каб адстаяць засвоеныя ім раней маральныя нормы, якой бы ўтапічнай лухтой яны ў дадзены момант не ўяўляліся»¹¹⁰. Гуманізм В. Быкава савецкіх часоў трымаўся на веры ў чалавека. Таго чалавека, які, «нягледзячы ні на што, становіцца вышэй за свой лёс і, значыцца, вышэй за магутную сілу выпадку» (2, 369). Амаль ці не ўсе галоўныя героі беларускага прэзаіка – гэта людзі працы – і гэтым моцныя, гэтым процістаяць разбуральным сілам вайны. Гэта іх, як сказаў М. Тычына, «маральны стрыжань, які не дазваляў ім ухіліцца ад долі, што выпала ім... Яны ваююць як працуюць»¹¹¹. З развагай, годна, цягавіта. Адпаведна гэтаму ў іх вырашаецца і «пытанне сумлення». Яны былі ўцягнены ў вайну сіламі зла і былі падпарадкаваны гэтаму злу. Але савецкая літаратура не лічыла гэтае падпарадкаванне абсалютным. Унутранае «я» героя на вайне заставалася больш свабодным, больш самастойным – ад уплыву татальных сіл зла. Да таго ж «пытанне сумлення», як правіла, вырашалася ў святле разумення сваёй місіі як вызваленчай. У «Трэцім ракеце» ў самы разгар бою ў акуп зваліцца абгарэлы немец-танкіст, «малады, пэўна нашых (Лазняка. – В. Л.) год, хлопец» (1, 209). Лазняк таксама ўпершыню так блізка ў твар бачыць немца. «Я без нянавісці, з адной толькі агідаю глядзеў на гэтага хуткага нябожчыка... "Ага, прыпакло, чортаў фрыц!" – кажу я са злосцю і падчапляю яго ботам пад бок, каб адкаціць з праходу. Люся ўскідвае на мяне свае строгія вочы.

– Нашто ты? Памірае ж!»

«Чорт з ім, што памірае, – думае Лазняк. – А колькі нашых памерла... Ён і да яго падобныя ўтапілі нашу зямлю ў крыві, укралі ў нас

маладосць, пакутамі спарахнілі нашы душы...» (1, 209). Лазняк ненавідзіць немца як свайго ўласнага злоснага ворага, вельмі ж цяжкі ўрок ён атрымаў ад вайны, ад немцаў. Яны ўкралі яго маладосць, знішчылі яго душу жывую. Усе тыя немцы для яго ўвасобіліся ў гэтым адным. Ubачыўшы на грудзях фашыста жалезны крыж, Лазняк «зрывае яго, шпурляе за бруствер» (1, 209). Ён хоча ненавідзець гэтага немца, абшуквае кішэні, каб «знайсці яшчэ нейкі повед для сваёй злосці», але нічога знайсці не можа, «у паперах: толькі лічбы, нумары, нямецкія словы, напісаныя неразборлівым скарапісам» (1, 209–210), а яшчэ пісьмы і фотакарткі, у якіх змешчана рэальнае жыццё немца: «групу юнакоў на стадыёне», «ладную бландзінку з пакручастымі, доўгімі, да плеч, валасамі», немаладую ўжо жанчыну, «апанутую ў жалобнае ўбранне», з самотным тварам, з клопатам у сумных вачах. «Нечым не нашым, далёкім, варожым, але і зразумелым вее... ад гэтага здымка» (1, 210) на Лазняка. Спачатку ўражваюць яго словы на адвароце фотакарткі, словы Маці: «Мой дарагі хлопчык! Ты ў мяне застаўся апошнім, і ты павінен памятаць гэта. Будзь асцярожны. Ты – мой. Ты – не афіцэраў, не генералаў, не фюрэраў – толькі мой! Ты мой! Мой!» (1, 210). Нечакана для сябе Лазняк падумае, што і ў гэтага «недагарка» ёсць маці, «звычайная, спакутаваная, не дужа маладая жанчына» (1, 210). І гэтая маці стане паміж імі, яна іх «ураўняе» – падабенствам з ягонай, Лазняковай, маці. «Напэўна, яна любіць яго і, напэўна, як і ўсякая маці, вельмі баіцца, каб чаго не здарылася з ім. І, напэўна, яна песціла яго ў маленстве і радавалася яго першым крокам і першым словам... і дбала, каб ён добра вучыўся і не меў двоек і каб не прастудзіўся, не захварэў, не трапіў пад машыну... Гэтаксама як і мая, як і Люсіна, як і Папова, Лук'янава і мільёны мацярэў на зямлі» (1, 210). А калі гэта так, а гэта напэўна так, дык і ён, немец, можа быць добрым сынам, любіць сваю маці, кахаць тую прыгожую бландзінку, і, напэўна, суседзі яго таксама «добрай думкі» аб ім. Заўважым, што Лазняк нават першапачатковае «недагарак» змяніў на звычайнае «мірнае»: «юнак». Такім чынам, яны – аднолькавыя, яны – роўныя перад вялікай сілай Маці. Роўныя па сваёй чалавечай прыродзе, чалавечай сутнасці, чалавечым зямным прызначэнні.

Адбылася вялікая гістарычная і чалавечая несправядлівасць. Лазняк як чалавек павінен спачуваць «усялякаму мацярынскаму гору» (1, 211), павінен спачуваць сыну, які побач з ім, Лазняком, цяжка памірае, але ён «мусіць ненавідзець гэтага яе сына, як, бадай, ён можа ненавідзець мяне (Лазняка. – В. Л.), бо мы апалілі яго, а ён забіў нашага Жаўтыха і параніў Лук'янава» (1, 211). Ранейшыя і, здавалася, трывалыя маральныя арыенціры Лазняка пахіснуліся. Ён адчувае, што губляе злосць,

а разам са злосцю і сілу. Ён намагаецца знайсці нейкае выйсце з таго маральнага тупіка, у які загнала яго вайна: «Гінуць нашы, паміраюць немцы, гінуць маладыя і старыя, добрыя, злыя, паганяныя – і хто вінаваты? Адзін Гітлер? Не, адчуваю я, не адзін Гітлер» (1, 211). Вінавата ўлада. І наша і не-наша. Улада ўвогуле. У Лазняка ўзнікае пачуццё ўласнай нікчэмнасці перад гэтай незразумелай для яго сілай – уладай. Яму «хочацца закрычаць, нема завяць ва ўсё паднябессе, страшна, нялюдска вылаяцца» (1, 211). Як на ўвесь сусвет крычаў-пратэставаў амаль падлетак Глечык, развітваючыся з жыццём і светам. Як у час Першай сусветнай вайны крычаў-пытаўся ў свету «за што?» яго аднагодак Хомка («Ціхая плынь» М. Гарэцкага). Але крычаць «ва ўсё паднябессе» ў Лазняка не было ўжо сілы, і ён – «толькі недарэчна засмяяўся», ён «рабіўся цынікам» (1, 211). «Мне хочацца дабіць гэтага немца, дабіць без злосці, так, дзеля здзеку, у помсту за смерць сяброў, за мае пакуты, за тыя каляіны» (1, 211). «Дзіўная старая дурная кабета... Чаго захацела ў такі век: прысвоіць уласнага сына. Хопіць таго, што ты нарадзіла яго, гадавала. У краіне, дзе крыважэрнічае д'ябал, якая там уласнасць! У адплату за яго ідэі людзі павінны ахвяраваць яму жыццё. Ідэі дорага каштуюць, калі іх навязвае кучка. Бяры цяпер, фрау, свайго сына, бяры гэтую сваю галавешку» (1, 211). Дарэчы сказаць, менавіта ў гэтым эпізодзе савецкая крытыка знаходзіла пэўную ненатуральнасць, фальш ва ўнутраным стане героя, яго разгубленасць перад вайной як неадольным злом.¹¹² Але ў гэтым адчайным пачуцці Лазняка заключаны найбольшы рэалістычны змест вобраза, укладзены аўтарскі боль за чалавека, які стаў «маленькай парушынкай». Бязрадасная думка Лазняка, па словах І. Дзядкова, «гэта не толькі вынік яго спакутаванага сумлення, яго болю за чалавека, яна шукае абвінаваўцаў не толькі гэтай вайны, але пратэстуе супраць усяго заведзенага на зямлі парадку з яго спрадвечнымі войнамі, спрадвечным імкненнем да ўладарання адных людзей над іншымі»¹¹³.

«Праблема сумлення» шырока дыскутавалася ў «лейтэнанцкай прозе». Сашка, галоўны герой аднайменнай аповесці В. Кандрацьева, не можа прымусіць сябе выканаць загад – расстраляць палоннага немца. Забіць палоннага не дазваляла яму ягонае сумленне, але і не выканаць загад таксама нельга, бо ён – салдат. Праўда, аўтар нечакана спрашчае задачу свайму герою, камбат адмяняе свой загад. Але ўнутрана, маральна перамога застаецца ўсё роўна за 19-гадовым салдатам. Герой рамана В. Сёміна «Плаціна» Сяргей Разанаў, амаль падлетак, вязень нямецкага лагера, тысячу разоў уяўляў сабе, як ён расквітаецца са сваімі крыўдзіцелямі. Але, калі прыйшло вызваленне і такі момант надарыўся, стрэліць ён так і не змог. Ён праклінае сваю нерашучасць, нават пакутуе ад гэта-

га: «Чаму яны маглі забіваць сто за аднаго, а я не рашаюся аднаго за сто? Хіба ёсць іншы спосаб разлічыцца?»¹¹⁴ Раней герою здавалася, што «забіць і быць забітым – самае супрацілеглае. Супрацілеглей не бывае. А вось цяпер адчуваў, што гэта нешта падобнае»¹¹⁵.

Не мог герой В. Сёміна стрэліць у бездапаможнага, пераможанага ворага. Пісьменніку 70-х гадоў, у адрозненне ад творцаў 40-х і нават 60-х гадоў, было важным зразумець найперш унутраную перашкоду, якая не дазваляла герою здзейсніць справядлівую, з пункту гледжання маралі вайны, дзею. Падобную сітуацыю, дарэчы, адлюстравалі І. Шамякін у апавесці «Помста». А яшчэ раней да гэтай праблемы звяртаўся К. Чорны ў рамане «Млечны шлях» (вобраз Ярмаціцкага).

Ваенная проза В. Быкава, як і раман Я. Брыля «Птушкі і гнёзды», трылогія І. Навуменкі «Сасна пры дарозе», «Вецер у соснах», «Сорак трэці», сведчыць аб здольнасці чалавека вызваляцца ад зверства ў сабе нават ва ўмовах вайны, а гэта, па меркаванні А. Адамовіча, «неабходная і жыццёва важная ў сучасных умовах рыса чалавечая»¹¹⁶. Рыса, якая належыць не толькі сучаснасці, хоць і ёй таксама, а найбольш будучаму. «Бацыл жорсткасці, нянавісці было рассеяна па свеце больш чым дастаткова. І вельмі шмат залежала (а сёння залежыць яшчэ больш!) ад таго, што ў людзей было моцнае, ці дастаткова гуманістычных “антыцелаў” у іх душах, якія б маглі супраціўляцца эпідэміям жорсткасці, нянавісці, агульнага страху перад намерамі і дзеяннямі падобных сабе»¹¹⁷. Такіх «гуманістычных антыцелаў», здольных супраціўляцца, у ваеннай прозе беларускіх пісьменнікаў было значна больш, калі параўноўваць яе з прозай «згубленага пакалення».

Праўда В. Быкава ў тым, скажа В. Буран, што ён «асэнсоўвае вайну ў двух планах – канкрэтна-гістарычным і агульначалавечым...»¹¹⁸ І гэтым сваім агульначалавечым, гуманістычным планам ён збліжаецца з сусветнай ваеннай прозай, аўтары якой ставілі на мэце адлюстраванне найперш глыбіню чалавечых пакут на вайне. Нават у сваім «цынізме» Лазняк заставаўся Асобай высокамаральнай. Як чалавек вайны, ён свядома адчуваў сваё «падзенне» і супраціўляўся яму. Праз супраціўленне і ачышчаўся духоўна. І гэта – працэс тыповы для герояў ваеннай прозы В. Быкава.

* * *

На пачатку 90-х гадоў В. Быкаў, звяртаючыся да праблемы нацыянальнага ў культуры, адзначае наступнае: «Патрыятызм, нацыяналізм, касмапалітызм – паняцці, якія цесна судакранаюцца і часта выцякаюць адно з аднаго. Мяркую, што здаровы, памяркоўны нацыяналізм – з’ява

зусім нармальная. Нацыянальнае пачуццё даецца чалавеку, напэўна, ад нараджэння. На аснове менавіта гэтага пачуцця створана нацыянальная культура народаў і шмат што іншае. Відавочна, нацыянальная ідэя – адна з самых старажытных і самых моцных жыццятворных ідэй, што дайшлі да нашага часу. Яна жывіць шматлікія сучасныя дэмакратычныя дзяржаўныя ўтварэнні (образования) Еўропы і Азіі»¹¹⁹. Нацыянальная ідэя – асноватворны стрыжань творчасці В. Быкава. У тэкстах пісьменніка найбольш важнае месца займае ідэя-сімвал нацыянальнага «дома». На гэтым «узроўні» В. Быкаў найбольш збліжаецца з Э. Хэміnguэем.

Ідэя «дома» мае не толькі духоўныя, а і сацыяльныя карані. У В. Быкава яна прывязана геаграфічна да Беларусі, народа беларускага, прыроды беларускай. Яна менш за ўсё касмапалітычная. Беларус бараніў сваю радзіму, тое месца, дзе жыў. У аснове ідэі нацыянальнага «дома» Э. Хэміnguэя пакладзены паняцці касмапалітычнага кшталту. Ідэя «дома» нараджалася на «ўзроўні» соцыуму. Амерыканская нацыянальная ідэя была абстрагаваная ад геаграфіі, яна кіравалася ідэалогіяй дэмакратычнага руху ўвогуле. «Нацыянальны свет, – адзначыць Г. Гачаў, – расце адразу з розных канцоў: і з зямлі, і з неба, з мінулага (паходжанні), і спераду – з мэты, прызначэння, якое змяшчаецца ў мары, ідэалах, у клічу-памкненні наперад»¹²⁰. Калі прыняць тэрміналогію Г. Гачава, то нацыянальны свет Э. Хэміnguэя не меў сваіх зямных каранёў. Гэта быў свет, які цвёрда верыў у Свабоду, Роўнасць і Братэрства, што было ў нацыянальнай традыцыі амерыканцаў. Еўропа таксама кіравалася традыцыямі барацьбы за Свабоду і Права на Шчасце. Француз А. Барбюс з трох асноўных катэгорый, або ісцін, як ён іх называў, – роўнасць, свабода, братэрства – вылучаў як самую першасную, як «нешта сутнаснае» – роўнасць. «Роўнасць – гэта вялікая ісціна людзей» (309). І гэта было нацыянальнай традыцыяй французскага народа.

Э. Хэміnguэй бачыў галоўную ісціну ў Свабодзе. Гэта было ў духу амерыканскага дэмакратычнага руху. Пісьменнік у рамане «Па кім звоніць звон» упершыню закрануў непасрэдна дэмакратычныя традыцыі Злучаных Штатаў Амерыкі, духоўныя асновы нацыянальнага жыцця Амерыкі. Гэта стала падставай для Максуэла Гайсмара сваё даследаванне аб рамане Э. Хэміnguэя назваць «Вяртанне на радзіму». Крытык адзначыць, што «сапраўднае разуменне глыбіні чалавечай прыроды і яе трагедыі спачатку было недасягальным для Э. Хэміnguэя па прычыне грамадскіх умоў жыцця канца 20-х гадоў, а пасля з-за яго адзіноты. Увасабленне трагедыі Еклезіяста... магчыма толькі тады, калі бяруцца пад увагу намаганні чалавека. Вышэйшае адмаўленне Прапаведніка цяпер не вынік адмовы ад рэчаіснасці, а ўмяшанне ў рэчаіснасць»¹²¹. Таму, лічыў М. Гайсмар, і творчасць сучасных пісьменнікаў, у тым ліку

і Э. Хэмінгуэя, значна страчвала, бо ўсе яны не маглі знайсці адпаведнага матэрыялу для сапраўднай трагедыі ні ў жыцці грамадства канца 20-х гадоў, ні ў ізаляцыі ад яго. І толькі «звярнуўшыся цяпер да лёсу нацыі, да яе прадвызначэння, Хэмінгуэй тым самым узбагаціў свае творчыя магчымасці»¹²². Т. Матылёва таксама бачыла ў рамане Э. Хэмінгуэя агульную асаблівасць антываенных кніг пісьменнікаў ЗША – «імкненне суаднесці падзеі еўрапейскага палітычнага жыцця са сваёй айчынай, амерыканскай рэчаіснасцю»¹²³.

Вобраз нацыянальнага «дома» – наватарская рыса літаратуры «згубленага пакалення». Амерыканскі нацыянальны «дом» прысутнічае ў іспанскім творы Э. Хэмінгуэя праз успамін Роберта Джордана аб вайне Поўначы і Поўдня ў ЗША. Нацыянальны «дом» героя – гэта найперш пераемнасць рэвалюцыйных традыцый. Яго дзед удзельнічаў у той вайне, загінуў за дэмакратыю. Цяпер ён, Роберт Джордан, змагаецца за Рэспубліку, за Свабоду іспанскага народа. Такім чынам, патрыятызм героя Э. Хэмінгуэя мае, можна сказаць, генетычныя карані – «сацыяльна-маральныя» па сваім змесце. Такія ж карані ўласцівы і героям В. Быкава. Перад вачыма Іваноўскага ўвесь час стаіць постаць генерала і яго працуленае «сыноч». Сотнікаў таксама «жыве» сцэнай мужных паводзін сівога старога палкоўніка ў фашысцкім шталагу, які «проста не ведаў, што такое пачуццё страху» (2, 57). Настаўнік Мароз як прадстаўнік савецкай школы (хоць ён, хутчэй, прапагандаваў ідэі «талстоўства») ідзе да немцаў, каб падтрымаць у сваіх выхаванцаў дух, веру ў людзей. Зоська Нарэйка, выхаваная на сацыялістычных ідэалах, і на вайне жыве кніжнымі ўяўленнямі аб чалавеку. Такім чынам, паводзіны герояў Э. Хэмінгуэя і В. Быкава носяць дэтэрмінаваны характар.

Проза Э. Хэмінгуэя вяртае літаратуры катэгорыю «нацыянальнага дома» праз матыў пераемнасці дэмакратычных і рэвалюцыйных традыцый. Пісьменнік матэрыялізуе гісторыю. Г. Злобін прыводзіць выказванне Э. Хэмінгуэя аб тым, што «гісторыя зроблена з аднаго кавалка»¹²⁴. Ці не аб гэтым рупіўся і адзін з заснавальнікаў «лейтэнанцкай прозы» Ю. Бондараў, калі пісаў, што «мінулае гэтае ж матэрыяльнае, як і сучаснае. Інакш знікла б сама гісторыя. Яна стала б падобнай на сны мінулых часоў. Без мінулага чалавек адчувае сябе істотай з абрубленымі каранямі, з расколатай свядомасцю»¹²⁵. Менавіта такімі і былі ў еўрапейскай літаратуры героі Першай сусветнай вайны. Яны страцілі адчуванне «нацыянальнага дома» як духоўнай апоры. Лейтэнант Генры, Пауль Боймер, Джордж Уінтэрборн... Дакладней, такімі яны сталі. Праз вайну.

Яшчэ больш адчайна разбурае свой нацыянальны «дом» Э. М. Рэмарк, аўтар «Часу жыцця і часу памерці»: замест «дома» засталіся страшэнныя руіны, «там, дзе скрабуць лапаты» (61). І нават калі гарыць, аб-

рушваецца дом Элізабет, то гэта гарыць не дом гераіні, гэта гарыць яе жыццё, абрушваецца яе мінулае. Толькі яна не крычыць, яна згодна з такім вырашэннем свайго лёсу. Яна прыняла віну за ўсіх немцаў на сябе. Яна падрыхтавалася да вялікага адказу за ўсіх немцаў перад людзьмі і Богам. У Грэбера яшчэ «большы вопыт адчаю» (258). Ён згодны страціць свой «дом» дзеля таго, каб захаваць будучае, захаваць «гаючую ілюзію бессмяротнасці» (261). Але і ён страціў усё, «дом» таксама. «Нідзе не было мастка да мінулага. Грэбер завалодаў усім і страціў усё. Ён прыслухоўваўся да сябе. Усё ж недзе павінен быў маячыць, як пень, хаця б водгук надзеі, але ён не пачуў яго. Усярэдзіне былі толькі пустэча і невыносны боль» (269). Э. М. Рэмарк сярэдзіны 50-х гадоў яшчэ больш расчараваны, яшчэ больш трагічны, яшчэ больш «згублены»: «І часу таксама больш не існавала... І не было горада ў Германіі, дзе ён (Грэбер. – В. Л.) пабываў два тыдні назад. Не было адпачынку. Не было ніякай Элізабет. Усё толькі здалося яму ў ліхаманкавым сне паміж жыццём і смерцю... Рэальнасцю быў толькі бліндаж» (275).

Адарванасць ад каранёў, страта «дома», нацыянальнага, духоўнага – гэта заўсёды крах. Духоўны і маральны. Аб гэтым сведчаць творы еўрапейскіх пісьменнікаў 20-х гадоў мінулага стагоддзя. Наяўнасць такога «дома», найчасцей духоўнага, – адзнака літаратуры «лейтэнантаў». У В. Быкава – гэта яшчэ і «дом» нацыянальны.

У героя В. Някрасава («У акопах Сталінграда») – мінулае, якое затоена недзе ў глыбіні душы, напамінае яму аб сабе ўвесь час: «Як усё гэта зараз далёка, і так даўно ўсё гэта было, божа, як даўно... І інстытут некалі быў, і "чарцёжкі", і дошкі, і бяссонныя, такія кароткія ночы, і сапраматы, і ўсялякія там тэорыі архітэктурнай кампазіцыі, і яшчэ дваццаць нейкіх прадметаў, пра якія я ўжо даўно забыўся»¹²⁶. «Ідзем поруч, часам спыняемся каля каменнага парапета... Глядзім удалячынь. Люся пра нешта гаворыць, здаецца, пра Блока і Ясеніна... Усё гэта некалі цікавіла і хвалявала мяне, а зараз адсунулася далёка. Архітэктура, жывапіс, літаратура... За час вайны ні адной кніжкі не прачытаў. І не хочацца, не цягне»¹²⁷. Такія вяртанні-мары былі ўласцівы і героям «згубленага пакалення», інтэлігенту Уінтэрборну, напрыклад. Але ўся справа ў тым, што гэтыя мары не былі маральнай апорай ці падтрымкай герою ў вайне, яны былі толькі ілюзіяй, чарговай ілюзіяй, страта якой з непазбежнасцю вяла да паглыблення яго духоўнай драмы.

Бомба ператварыла «дом» Э. М. Рэмарка ў руіны. Вайна і соцыум знішчылі духоўную апору і Р. Олдзінгтона. Э. Хэмінгуэй 20-х гадоў разбурыць свой «дом» сам, аддаліўшыся ад грамадства і свету на востраве кахання.

В. Някрасаў у савецкай літаратуры ўпарта даказваў надзейнасць апор «інтэлігенцкага дома». І гэта была нетрадыцыйная сітуацыя ў прозе

аб вайне, бо да гэтага герою вайны – інтэлігенту – найчасцей адводзілася роля рэфлексуючага індывідуаліста. В. Някрасаў сцвердзіў героя-інтэлігента менавіта «як носьбіта духоўных каштоўнасцей ва ўмовах, якія так мала спрыялі якой-небудзь духоўнасці»¹²⁸. Вось гэтыя якасці прозы В. Някрасава асабліва вылучаў В. Быкаў. Беларускі пісьменнік плённа працягваў традыцыі В. Някрасава. Аб чым сведчыць мастацкае вырашэнне вобраза Фішара.

Толькі ўсё ж здаецца, што В. Быкаў у першую чаргу цікавы ў вырашэнні тэмы народнага «дома» і «дома» нацыянальнага. Для старшыны Карпенкі яго «дом» – гэта яго жыццё даваеннае, «толькі на ногі ўзняўся, на сваю каляю ўзбіўся, а тут трах-тах – павяло» (1, 60). Для вясмянац-цацігадовага Васіля Глечыка яго «дом» – гэта яго шчаслівае дзяцінства, яго маці, «дужа ласкавая, прыгожая і дужая жанчына, з якой усе людзі ў пасёлку абыходзіліся вельмі прыветна» (1, 63). Ён і памірае, калі ў душы, прарваўшыся з памяці, «шырыліся, гримелі тугой пяшчотныя, дарагія ўспаміны з таго далёкага, што стала ўжо мінулым і такім нясцерпна замілаваным. Як жывая паўстала ў памяці маці... Успаміналася настаўніца Клаўдзія Якаўлеўна... З'явіўся перад вачыма непаседлівы Алёшка Бондар і з ім – дураслівыя іх забавы...» (1, 103). Глечык гіне, баронячы менавіта гэты свой дом. Сваім «народным домам» жыве і «калгасны дзядзька» Жаўтых, чый дзед быў забіты на японскай вайне, бацька – у германскую, а брат скалечаны пад Халхін-Голам. Паняцце «дома» ў Жаўтых больш складанае. Гэта не толькі яго Кубань, дзе раней ён працаваў «ад зары да зары», «да сёмага поту», дзе цяпер «ой як горача», але і яго жонка Дарка, яго старшы сын Дзмітры, дапрызыўнік, «вазьмуць, трапіць у пяхоту, маладое, дурное – у першым-другім баі і пакладзе галаву» (1, 126). Маркел Іванавіч Жаўтых і бароніць гэты свой «дом», самую трывалую апору ў ягоным жыцці. І разам з тым – народную апору. Тую апору, якая зямлёй завецца, бо «ад зямлі ўсё. І чалавек. Якая зямля – такі чалавек» (1, 126).

Традыцыйна ў савецкай літаратуры было не прынята крытыкаваць свой «дом», сваю духоўную апору. Нават В. Някрасаў сумняваўся, «...ці варта наогул гаварыць аб тым, што было? Аналізаваць мінулае, дакладней, дурное ў мінулым мае сэнс толькі ў тым выпадку, калі па выніках гэтага аналізу можна выправіць сучаснае ці падрыхтаваць будучае»¹²⁹. Еўрапейскія пісьменнікі «згубленага пакалення», асабліва Р. Олдзінгтон, ды і амерыканец Дос Пасос, лічылі, што аналізаваць мінулае, дакладней, «дурное мінулае» заўсёды мае сэнс, таму што жыццё – працэс непадзельны, усе часавыя адрэзкі дыялектычна ўзаемазвязаныя.

В. Быкаў у гэтым плане стаіць бліжэй да вопыту літаратуры «згубленага пакалення». Прыкметы «хістання» «сацыяльнага дома» можна знайсці яшчэ ў «Жураўліным крыку» (вобраз Пшанічнага). Нават

«Альпійская балада» не была выключэннем. Праўда, дысгармонія даваеннага жыцця зусім не паўплывала на паводзіны і трываласць духоўных памкненняў Івана Цярэшкі. Ён прайшоў праз голад 33-га года і «плёхой колхоз», ведае пра Сібір і Власава і шмат яшчэ пра што. Толькі Іван не любіў размоў аб мінулым, бо і сам яшчэ не ва ўсім разабраўся. А галоўнае, на вайне, у палоне, ён убачыў падыспод фашызму і зразумеў, што гэта страшней за ўсё на свеце, нават за пагібель: «пагібель – не самае горшае з усяго, што можа здарыцца на вайне» (1, 314).

Іван Цярэшка, як і астатнія героі «лейтэнанцкай прозы», – прадукт свайго часу. З аднаго боку, ён не хоча маніць, не хоча прыгожай казкі, якой жылі, падтрымлівалі сябе яго таварышы па палоне і ў якую пазней так шчыра і аддана верыла італьянка Джулія. Лічыў, што хлусня, нават прыгожая, «на заходні манер нават загорнутая ў цэлафан», не можа быць «даражэй за хоць бы і горкую праўду» (1, 311). Але цяжка паміраць без ілюзіі, без «дома-казкі», якія давалі надзею, пакідалі спадзяванне. І ён у апошнія хвіліны свайго жыцця вяртае сабе гэтую казку: «Быццам у новым святле і зусім іншым, чымсьці раней, убачыў і яе (Джулію. – В. Л.), і сябе, і далёкую сваю радзіму, і тое, чым яна была для яго ўсё жыццё і чым магла быць» (1, 343). Іван не можа гінуць за «плёхой колхоз», за сваё пакрыўджанае голадам і заўчаснай смерцю бацькі дзяцінства. Яму, як і Джуліі, патрэбна казка як апраўданне іх пакут, як апраўданне ягонай смерці. «Да! – рашуча сказаў ён. – Я жартаваў. Я хлусіў. Усё тое няпраўда. Мая радзіма – цудоўная. Добрая. Справядлівая. Лепш за яе няма. І людзі, і зямля! А што яшчэ будзе! Пасля вайны!» (1, 344). Ад гэтай маны, у якую і сам Іван ужо паверыў, «у душы яго ўзнялася вірлівая хваля шырокага да болю нясцерпна-тужлівага пачуцця да сваёй далёкай краіны, падступіла да горла, сцяла. Ён болей нічога не мог сказаць, бо адчуў, што гатовы заплакаць...» (1, 344).

В. Быкаў усё больш і больш будзе заглыбляцца ў філасофію «дома», вышукваючы яго нацыянальныя карані. І не толькі нацыянальныя. У Сцепаніды Багацька яе «дом» выклікае складанае пачуццё. Раней ён належаў пану Яхімоўскаму. Цяпер жа гэты «дом» – яе Галгофа, «нязладны для хлебаробства пагорак, асвечаны іх (яе і Петрыка. – В. Л.) слязьмі і працай, іх і людскімі пакутамі» (4, 126). Але ён стаў яе «домам». Усё жыццё яна з Петрыкам несла свой пакутны крыж, гэта быў яе «дом-крыж», які яна без вагання бараніла. Гэта быў «дом-крыж» усяго беларускага народа.

Савецкая крытыка найчасцей абыходзіла праблему нацыянальнага ў творчасці В. Быкава. «Што таіцца, – скажа М. Тычына, – існуе меркаванне, быццам Быкаў па творчаму пафасу, па мове – толькі фармальна беларускі пражыццё. Між тым яго творы... глыбока выяўляюць беларускае

ў беларусу, у яго гісторыі, культуры, мове. Меў А. Адамовіч падставы наракаць: “Чытаючы, хвалячы і крытыкуючы В. Быкава, мы дарэмна не бяром, не вывучаем гэтага пісьменніка ў сувязі з народнай глебай, якая жывіць яго творчасць”»¹³⁰. З такіх пазіцый падышоў да прачытання вобраза Івана Цярэшкі В. Каваленка. Вучоны канстатаваў, што духоўны воблік Цярэшкі ўзняты да «ўзроўню самага высокага агульначалавечага ідэалу». Герой «напоўнены такой сілай духу, высакародствам, якія ўласцівы толькі людзям, што дасягнулі элітарных маральна-духоўных вышынь. Ён, без перабольшвання, – сапраўдны рыцар духу і ўчынку»¹³¹. В. Каваленка лічыў, што менавіта сіла нацыянальнага духу, заяўленая ў характары, паставіла ўпоравень калгасніка Івана Цярэшку з інтэлігенткай еўрапейскага паходжання Джуліяй Навеллі – «ураджэнкай вечнага горада Рыма – даўняй калыскі еўрапейскай цывілізацыі»¹³². Такім чынам, «асоба беларуса і Беларусь спалучаюцца ў натуральным маральна-духоўным адзінстве з развітой еўрапейскай культурай. Сын Джуліі і Івана ўспрымаецца як сімвалічная фігура гэтага адзінства»¹³³. І не толькі спалучаецца, але, калі прытрымлівацца логікі В. Каваленкі, і пэўным чынам нават апырэджае – калі браць пад увагу фактар маральна-духоўнай уплывовасці Івана на Джулію. Дарэчы, аб такім фактары пісаў і Д. Бугаёў, толькі адзначаў яго ў сферы «сціплай, але тым не менш вялікай мужнасці». Ды і сама Джулія пасля прызнаецца: «Вся моя последующая жизнь проходила в ярком свете, излучённом встречей с его личностью» (1, 347). З Асобай беларуса, дадамо.

Нацыянальную ідэю ў творчасці В. Быкава вылучаюць крытыкі наступнай генерацыі. Л. Корань, напрыклад, лічыла, што, «па сутнасці, В. Быкаў засяроджаны не столькі на фармалізаванай сітуацыі выбару, колькі на ўнутраным абліччы свайго народа. З году 1988-га (“Крутыянскі мост”), з “патрызанскіх” аповесцей – усё больш пэўна на духоўным абліччы беларускага народа. З усімі траўмамі і з усёй унутранай сілай, з усёй гвалтоўна звязанай, але жывой традыцыйнай духоўнасцю. В. Быкаў рэпрэзентуе найперш беларусаў, а ў “далёкай” іншанацыянальнай свядомасці і ўвесь “савецкі народ” у надзвычай інтэграваных мастацкіх вобразах на ўзроўні, як піша В. Каваленка, “абагульнена-спрадвечных мастацкасэнсавых абсалютаў, якія ўтвараюцца, – што вельмі важна – на суцэльнай нацыянальнай глебе як духоўнай рэальнасці”»¹³⁴.

Трэба сказаць, што рысамі нацыянальнай духоўнай рэальнасці пазначаны быкаўскія героі яшчэ да «Крутыянскага моста» – возьмем таго ж Глечыка, які, кажучы словамі М. Анастасьева, яшчэ зусім не жыў, «а толькі цяжка і непрыкметна нёс у сабе агромністы запас духоўнай энергіі, каб шчодро выдаткаваць яго дарэшты ў момант подзвігу»¹³⁵. А менавіта гэткае вызначэнне характару героя В. Быкава можна лічыць рысай тыпова беларускай.

Вайна 1941–1945 гадоў для герояў В. Быкава была духоўнай неабходнасцю. Яны былі часткай свайго народа і часткай той зямлі, якую баранілі. Народа – як нацыі. І зямлі – як духоўнага пачатку. Такім чынам, і катэгорыя народа, і катэгорыя зямлі ўзняты В. Быкавым да катэгорый філасофскіх. У гэтым – істотнае адрозненне прозы В. Быкава ад прозы пісьменнікаў «згубленага пакалення». І нават ад рамана Э. Хэмінгуэя «Па кім звоніць звон» – найбольш блізкага да быкаўскай прозы па ідэйна-маральных вырашэннях асобы чалавека на вайне. Роберт Джордан – змагар за ідэю. Ён ваюе за Іспанію з маральных меркаванняў. Ён не частка той зямлі, на якой ваюе, не звязаны з ёй духоўна.

Зямля як катэгорыя духоўная – адна з галоўных частак нацыянальнага «дома» В. Быкава. Зямля, прырода ў В. Быкава не проста геаграфічная прастора. Гэта, кажучы словамі Л. Гараніна, «прамаці ўсяго бачнага і існага»¹³⁶, адна са своеасаблівых форм нацыянальнага косма-псіхалогасу. Героі В. Быкава былі моцныя менавіта сваімі духоўнымі каранямі. Лазняк у час нечалавечай знямогі і адчаю, у час найбольшага ўзрушэння і страты сіл, нібы той Антэй, звяртаецца да зямлі за падтрымкай: «Зямля мая родная, людзі мае, – дайце вы мне гэтую сілу! Мне яна так трэба!» (1, 223). І гэтая зямля, як і душа чалавека, пакалечаная, «здэрапаная танкамі, пасечаная жалезам», «пабітая выбухамі», але «вечная ў сваёй жыватворнай сіле», вяртае Лазняка да рэчаіснасці, падтрымлівае яго, «травяны водар яе пачынае ўладарна заглушаць бензінавы чад гарэлых танкаў, парыхавы смурод гільз» (1, 225). Да пахаў, водару зямлі далучаюцца галасы людзей – сваіх, родных. Гэта і ёсць радзіма Лазняка, якая з катэгорыі фізічнай, прадметнай пераходзіць у катэгорыю духоўную, філасофскую. Гэта «дом» Лазняка, і ён – частка гэтага трагічнага нацыянальнага «дома». Трагічнага праз вайну, праз тыя страшэнныя каляіны з патрушчанымі касцямі людзей. Нацыянальнага праз таго бусла, які хоць і з'яўляецца ў небе Малдавіі, але ўспрымаецца вачыма беларускага хлопца, для якога «без буслоў бяздоннае сіняе неба становіцца пустым і нецікавым, у ім няма на чым зачапіцца позірку» (1, 105). Лазняк ваюе на зямлі Малдавіі, але ваюе з думкай аб сваім краі: «Мая душа там – у далёкай лясной старонцы. У вялікім горы, як той бусел, кружыць яна над яе палямі, пералескамі, вялікімі і малымі шляхамі, над пазелянелымі ад моху стрэхамі нашых нябогаў-вёсак» (1, 114–115).

Знявечаная вайной душа Лазняка непарыўна звязана з такой жа «зняволенай, знявечанай Беларуссю» (1, 114), «не зыходзяць з думак, стаяць уваччу і нашыя хлопцы... жывыя і тыя, каго ўжо няма на свеце» (1, 115). Лазняк – частка духоўнай, нацыянальнай прасторы, якая завецца Беларуссю. І ён ганарыцца сваёй беларускасцю. «Заўсёды нашу стрыманы, маўклівы гонар, што я – беларус», беларус, які мае «сваю вартасць» (1, 115).

Непарыўна звязаны са сваім нацыянальным «домам» герой В. Быкава, як слухна заўважыў В. Каваленка, нясе і «распаўсюджаныя рысы псіхалогіі яго народа». У Глечыка даследчык заўважае і «некаторую найўнасьць у адчуванні свайго становішча, і празмерную даверлівасьць да людзей, і безадмоўнае паслушэнства і баязлівасьць, спалучаную з рашучасцю, і схільнасьць дзейнічаць актыўна ўслед за іншымі ці па прыкладу іншых». Нават Сахно, а не толькі Васілевіч («Мёртвым не баліць»), на думку В. Каваленкі, «беларусам мог быць», хоць, у прынцыпе, лічыць крытык, В. Быкава «з асаблівым прыцягненнем прывабліваюць ідэальныя магчымасці беларуса». Рысамі ідэальнага беларуса быў пазначаны Іван Цярэшка – «ахвярны дзеля другіх і гатовы да таго, каб яго заўважыў вялікі свет, унутрана падрыхтаваны прыйсці ў той вялікі свет на законных маральна-духоўных правах і магчымасцях»¹³⁷.

Менавіта ахвярнасьць беларуса ў спалучэнні з рашучасцю і вылучыла яго, Цярэшкі, народ сярод іншых народаў свету, паставіла ўпавярэнь з імі. І паспрыяла гэтаму, значна паскорыўшы гістарычны працэс, – вайна.

В. Быкаў пачаў сваю творчую дзейнасьць у сярэдзіне ХХ стагоддзя, у атмасферы вялікага аптымізму «шасцідзясятнікаў». Гэта быў час, калі над светам навісла пагроза тэрмаядзернай вайны. Для пісьменніка было важным вызначыць духоўныя магчымасці асобы чалавека ў кантэксте духу нацыі, глыбінных сіл нацыі. Яго герой, які быў, як і герой «згубленага пакалення», абцяжараны драмай сацыяльнага жыцця, усклаў на сябе наймаверную адказнасьць за жыццё будучае, і не толькі за сваё ўласнае, хоць пэўным чынам і за сваё ўласнае таксама, бо, як адзначыў адзін з герояў «Трэцяй ракеты» Крывёнак, ён не хоча гінуць за «таго», хто пасля будзе прысвойваць чужыя поспехі, ён гатовы ваяваць «за сябе» (1, 215). У індывідуальным характары героя В. Быкава, як заўважыў М. Тычына, «у час вайны выступілі рысы народныя і агульначалавечыя, у падкрэслена асабістых пачуццях і намерах адкрылася перспектыва доўгатэрміновых мэтай людства»¹³⁸. А гэта акрамя ўсяго іншага ёсць яшчэ і тое, што Г. Гачаў называў «нацыянальным вобразам свету»¹³⁹, калі нацыянальны элемент падпарадкоўвае сабе элемент ідэалагічны, элементы соцыуму.

Абвостранае пачуццё асабістай адказнасці за лёс вайны, за лёс чалавека на вайне, за лёс свайго нацыянальнага «дома» – гэта В. Быкаў 60–70-х гадоў. У «Трэцяй ракеце» просты наводчык Папоў не можа пакінуць поле бою, бо ён – Салдат, ён нясе асабістую адказнасьць за гэтую вайну: «Чаму Папоў балда? Лошка сам балда! Нельга гармату кідай... Папоў не бегай. Папоў прысяга казал. Жаўтых не ўцікай. Папоў не ўцікай. Сволач уцікай» (1, 273). Усё проста ў Папова: «загад абарона – быў, загад адступай – не быў. Страляць трэба» (1, 172).

Гэтак жа натуральна ўсё і ў сяржанта Жаўтых, які б «усе медалі аддаў, толькі б дзяцей зберагчы» (1, 126). У салдата «толькі тое і радасці... што гэтая вайна – апошняя. Дадаюем, і баста. Ужо другой такой не будзе. Не павінна быць. Сам я гатовы на ўсё. Але каб апошні раз. Каб дзецям не давялося» (1, 126).

Неўзабаве ў В. Быкава пачуццё адказнасці ўскладніцца пачуццём віны. Аб чым сведчыць унутраны стан Лазняка пасля смерці Жаўтых («можа, гэта ён праз мяне падставіў сваю галаву пад кулю») (1, 174) і Лук'янава («у яго смерці ёсць нейкая мая ўскосная віна») (1, 174). Пачуццём віны прасякнуты Сотнікаў, які так пакутна ішоў да разумення самакаштоўнасці чалавека. Нарэшце ён убачыў асобу і ў старасце Пётру і ў маці чацвярых дзяцей Дземчысе, і ў яўрэйскай дзяўчынцы Басі, і нават у Рыбаку. Перад імі ён і вінаваціцца. Так знітаваны ў характары быкаўскага героя ўласныя памкненні і «мэты людства», адказнасць і вінаватасць.

Тып быкаўскага героя процілеглы героям еўрапейскай літаратуры канца 20-х гадоў – Э. М. Рэмарка, Р. Олдзінгтона, Э. Хэмінгуэя, Дос Пасоса і іншых. Ён бліжэй да фолкнераўскага тыпу чалавека, гэта «свет-абсалют». Бліжэй да тыпу цара Эдыпа, пра якога Гегель некалі казаў: «Самастойны, моцны і цэльны гераічны характар не хоча дзяліць віны і нічога не ведае аб проціпастаўленні суб'ектыўных намераў суб'ектыўнаму дзеянню і яго вынікам...»¹⁴⁰.

У свой час А. Адамовіча цікавіла пытанне: «Адкуль, з чаго ўзнікаюць у асобным чалавеку матывы ўчынкаў, паводзін, якія відавочна аспярэджваюць свой час, якія ветры прыносяць і раскідваюць насенне этыкі, якую так і хочацца назваць “будучай?”»¹⁴¹. Пад будучай этыкай крытык разумеў тое, што ў свой час Салтыкоў-Шчадрын абазначыў як «сферу прадбачанняў і прадчуванняў», як здольнасць літаратуры жыць інтарэсамі агульнымі для ўсяго чалавецтва, можна сказаць, глабальнымі. Такімі інтарэсамі жыла ваенная проза, пачынаючы з «Вайны і міру» Л. Талстога. «Вайна і мір» – агульны выток для літаратуры «згубленага пакалення» і ваеннай прозы В. Быкава, як і ўвогуле «лейтэнанцкай» прозы. Толькі пісьменнікі Першай сусветнай вайны акцэнтавалі сваю ўвагу на актуальных праблемах «сённяшняга» дня і не выкарыстоўвалі свае магчымасці прадбачыць і прадчуваць.

Заслуга В. Быкава ў тым, што ён разам з глабальнымі пытаннямі свайго часу выпрацоўваў яшчэ і «этыку будучага», этыку, магчыма, рамантычную, з пункту гледжання філасофіі ХХІ стагоддзя, дакладней, утапічную. Але менавіта гэтай этыкай, па логіцы А. Адамовіча, павінен быў кіравацца чалавек гуманны, homo sapiens – чалавек разумны. Толькі ён адзін у стане будзе пераадолець усе супярэчнасці свету, перажыць сусветны хаос.

Адна з мэт чалавека – творчасць самога сябе. Герой ваеннай прозы В. Быкава таксама тварыў сябе сам. Тварыў мужа і годна. З перспектывай на будучыню. Але разам з тым гэты герой, духоўна нязломны, заставаўся чалавекам трагічнага лёсу. Трагічным праз свае спадзяванні на лепшую долю, праз свае ўтапічныя мары. Вайна «спісвала», згладжвала сацыяльныя супярэчнасці жыцця, якое ў «кантэксце» крыві і болю здавалася лепшым, прыгажэйшым. Герой верыў: пасля вайны ўсё будзе інакш, лепей, шчаслівей. Пра гэта напіша і Б. Сачанка ў аповесці «Пад сузор'ем сярпа і молата». Стары партызан Яўмен быў перакананы, што партызаны і бальшавікі «не адно і тое ж... Я супраць калгасаў, а бальшавікі за калгасы. Яны любяць Сталіна, а я не... А што зброю ўзяў, ваюю з немцамі, дык я зямлю абараняю сваю ад акупантаў, чужынцаў. І здаецца мне, паразумнеюць бальшавікі. Бо як вайну, немцаў прагонім – адменяць яны калгасы...»¹⁴². Іначай – навошта пакуты, навошта ахвяры. Героі былі перакананы, што вайна ідзе ў імя жыцця, у імя іх саміх і ўсяго народа. Гэтай верай, трагічнай па сутнасці, і трымаўся высокі дух простых працаўнікоў вайны. А яшчэ ў людзей была апора на духоўны вопыт свайго народа, на яго маральныя традыцыі. Без усяго гэтага было б немагчыма здзейсніць тое, што здзейснілі героі вайны. Адарванасць ад сваіх духоўных каранёў, адасобленасць ад вялікага калектыўнага «мы», засяроджанасць на ўласным «я» – шлях тупіковы. Ён вядзе да смерці духоўнай, што бліскуча прадэманстравала літаратура «згубленага пакалення».

Аднак той духоўны імператыў, на якім трымалася ўся ваенная проза В. Быкава савецкіх часоў, яшчэ раз на ўсю моц выбухова ўспыхнуўшы ў аповесці «Знак бяды», паступова пачаў саступаць месца пачуццю разгубленасці. Вялікія спадзяванні Петрыка і Сцепаніды, а за імі, трэба думаць, і спадзяванні Глечыка, Лазняка, Сотнікава, Зоські Нарэйкі і ўсіх астатніх, хто – кожны па-свойму – бараніў сваю «вышыню», датла «згарэлі» разам з «галгофай» Петрыка.

Хутарок Яхімоўшчына – той самы хэмінгвэеўскі «востраў», на якім хацелі знайсці сваё шчасце героі В. Быкава. І не знайшлі. Гэта была ілюзія жыцця сацыяльна дэфармаванага, скалечанага спачатку таталітарным рэжымам, а пасля яшчэ і вайной, «двайным нашэсцем»: немцаў – з аднаго боку, і гужоў, каладзёнкаў – з другога. Хто страшнейшы, невядома. Усё жыццё Сцепаніда верыла і спадзявалася, спадзявалася і верыла... І працавала, не, не працавала, рвала жылы, як рвалі свае жылы і іншыя вяскоўцы, будуючы «новае жыццё». Яны не скардзіліся, не было каму. Яны былі ва ўсе часы безабаронныя, ва ўсе часы бяспраўныя.

Гісторыя Яхімоўшчыны – гэта не толькі гісторыя жыцця на хутары. Гэта – сімвал жыцця ўсяго беларускага народа. Як заўважыў І. Дзядкоў, «не пра трагедыю вайны аповесць, пра трагедыю народа»¹⁴³.

Гінуць Петрык і Сцепаніда, знікае іх хутар – зыходзіць у нябыт цэлы свет, свет высокай духоўнасці і няспраўджаных спадзяванняў. Зыходзіла пад ваду Атлантыда, зыходзіла няўхільна і назаўсёды.

Страчваўся, слабеў і гістарычны аптымізм пісьменніка Васіля Быкава.

Нацыянальны «дом» В. Быкава рухнуў. Засталася «сцяна», па адзін бок якой апынуўся чалавек, які «адзін нічарта не можа», а па другі – «народныя мсціўцы» – як канчатковы вынік расчалавечвання.

К. Чорны, адзін з самых выдатных пісьменнікаў беларускага рэнесансу 20-х гадоў, яшчэ ў цяжкія перадваенныя гады прадказваў пагрозлівае насоўванне Апакаліпсіса ў нацыянальным маштабе. Перасцерагаў ад гэтага, заклікаючы берагчы духоўны набытак нацыі. Пра роцтвы мастака збыліся. Сацыяльнае жыццё «расчалавечвала», вайна ператварала людзей у забойцаў, драпежнікаў. «Азвярэнне» мела тыя ж маральныя вынікі, што і «расчалавечванне», – яно забівала Чалавека ў чалавеку. «Чалавек, – скажа В. Быкаў у адным са сваіх публіцыстычных выступленняў, – стварэнне боскае і нараджаецца свабодным... як і кожнай жывой істоце, яму ад нараджэння ўласціва любіць свет, у які ён прыйшоў, людзей, што нарадзілі яго, сваіх братоў побач» (6, 537). І «тыя, хто гэтаму перашкаджае, злачынцы», бо «іхняе злачынства – супраць прыроды, супраць чалавечнасці, супраць боскасці» (6, 357). Гэтак жа і народ: «Не можа быць нацыя свабоднай, калі яна занявольвае іншыя нацыі» (6, 357).

Я. Колас і Я. Купала на пачатку XX стагоддзя крытычна ставіліся да асобы селяніна, які на той час, лічылі яны, не адпавядаў духоўным запатрабаванням як апоры нацыі (вершы Я. Купалы «Гэй, капайце, да лакопы» (1911), Я. Коласа «Няшчасная маці» (1913), яго ж апавяданне «Трывога» (1912) і інш.). В. Быкаў напрыканцы XX стагоддзя ў вырашэнні пытання народнай свядомасці набліжаецца да коласаўска-купалаўскіх традыцый пачатку стагоддзя. Ён лічыць беларусаў нацыяй «нерэалізаваных магчымасцяў, затарможаных грамадскіх рэфлексаў, нацыяй туга-думаў», але «мы не заўсёды былі такімі. У гістарычным маштабе часу мы нядаўна такімі сталі. Мы былі інакшыя» (6, 539). І справа тут, на думку пісьменніка, найперш ва ўзроўні нацыянальнай свядомасці, у яе рухаючай сіле, «якая ў нас недаравальна буксуе і не рухае грамадства» (6, 541).

В. Быкаў 90-х гадоў мінулага стагоддзя ідзе ў глыбіню трансфармаванай соцыумам нацыянальнай свядомасці. Ён заглыбляецца ў нацыянальны характар, выяўляючы яго праявы, яго патэнцыі ў працэсе жыцця звычайнага, будзённага. І ў гэтай будзённасці, праз яе пісьменнік спрабуе вызначыць найбольш істотныя моманты ў характары народа. Больш таго, ён даследуе гістарычную свядомасць, філасофію часу і вызначае

ступень іх уплыву на нацыянальную свядомасць. Таталітарная дзяржава дэфармавала свядомасць народа, падпарадкавала яе і шляхам ідэалагічнай апрацоўкі зрабіла з людзей «вінцікаў», няздатных нават для абароны сваёй годнасці. Ды і само паняцце чалавечай годнасці згубілася ў нетрах калектывісцкіх і інтэрнацыянальных вучэнняў. Як слушна адзначыла А. Сямёнава, В. Быкаў «адчувае крызіснасць свядомасці канца тысячагоддзя, шукае гранічную ісціну праз гранічны трагізм сітуацыі...»¹⁴⁴.

Апавяданне «Народныя мсціўцы» (1997) – «новы» В. Быкаў, саркастычны, з'едлівы, бязлітасны ў сваіх ацэнках. У вёску прыязджае былы супрацоўнік НКУС Вусаў, «энкэвэдэшнік», які некалі «перасадзіў палавіну вёскі»¹⁴⁵. (Сюжэт увогуле не новы для беларускай літаратуры: «Алімпіяда» І. Пташнікава, «Вазьму твой боль» І. Шамякіна.) Навіна ўзрушвае сялян, у тым ліку і Івана, былога партызана, які за вайну «прайшоў агонь і ваду»¹⁴⁶. Праз Вусава загінуў Іванаў бацька, недзе ў «органах» памёр «ад язвы страўніка», як было адзначана ў даведцы. Потым ужо, пасля рэабілітацыі, Івану ў райфо ўручылі 650 рублёў, за якія ён «купіў новую кухвайку і бутэльку “Маскоўскай”. Каб памянуць бацьку»¹⁴⁷. Такую ж кампенсацыю атрымаў за свайго бацьку і Дубчык, толькі яе хапіла ўжо на тры бутэлькі «Маскоўскай». Так разлічвалася дзяржава з дзецьмі-сіротамі, у якіх адабрала бацькоў, з сем'ямі, што засталіся без гаспадароў і кармільцаў. Такі быў кошт асобнага чалавечага жыцця. А настаўнік Ляплеўскі за брата нічога не атрымаў: «за брата не паложана»¹⁴⁸.

Свой рахунак да Вусава не толькі ў Івана, а і ў іншых герояў, у кожнага свой. Ды і наогул у вёсцы ніхто добрым словам ніколі Вусава не памянуў. «Ён тут дваццаць чалавек загубіў»¹⁴⁹.

Толькі паступова ў сферу трагедыйнага адлюстравання ўвойдзе іншы матыў – супрацьлеглы, разыграецца трэцікамедея.

Чацвёрта герояў, сабраўшыся разам, прагнуць помсты: «Я яго заб'ю! – нечакана для сябе вырашыў Іван Снайпер»¹⁵⁰. Пачуццём помсты, застарэлай крыўдай поўняцца і ўсе астатнія. Але свой акт помсты яны пагадзіліся здзейсніць уранні, бо «ноччу нядобра. Нібы бандыты»¹⁵¹. Толькі ў рэальнасць такога «рашэння» ўжо пачынаеш не верыць. Бо гэта «рашэнне» п'яных людзей і вынік яго прадвырашаны.

Сустрэча «народных мсціўцаў» з былым «энкэвэдэшнікам» яскрава выяўляе вынікі сацыяльнага рэгрэсу, ступень бездухоўнасці масавай свядомасці. Ляплеўскі, убачыўшы Вусава, разгубіўся і зніякавеў. А адзін з галоўных «народных мсціўцаў» Іван, па-п'янаму распаляўшыся за канавай, спаў сном памерлага. Астатнія зніклі.

Калі В. Быкаў ствараў свой «Жоўты пясочак», сапраўдны шэдэўр трагедыйнага мастацтва, у яго яшчэ хапала сілы шкадаваць сваіх герояў. Герояў-пакутнікаў, якія ўласнымі рукамі масцілі апошнюю сваю дарогу.

Як некалі шкадаваў, але і ганарыўся Сцепанідай і Петрыкам Багацькамі. Як шкадаваў-бараніў ад усяго свету Хведара Роўбу на яго страшным шляху ў нябыт. В. Быкаў канца 90-х гадоў зняверыўся ў сваім народзе. Як зняверыўся ў ім В. Казько – пісьменнік наступнай за В. Быкавым літаратурнай генерацыі. На думку апошняга, з'явілася «новая парода людзей» – «парода абманутых укладчыкаў. І проста падманутых у сваіх надзеях на жыццё і будучыню людзей. І гэтыя людзі яшчэ па-чалавечы тоўпіліся, перабіралі нагамі, сноўдалі сюды-туды, разяўлялі раты, але без жыцця, без слоў і надзей»¹⁵².

Па В. Казько, няма больш такой агульнасці людскай, як народ беларускі. Яна знікла з зямлі наогул. Застаўся натоўп, «наперадзе натоўп, натоўп. Адны толькі плечы ды патыліцы. Сумныя, панурыя плечы, сівыя, паныла зморшчаныя патыліцы старых людзей. А вочы іх, вочы яшчэ больш жахлівыя, чым патыліцы, як у малпаў у няволі – за кратамі, у звярынцы»¹⁵³. Такі вось постмадэрнізм атрымліваецца ў постсавецкай беларускай літаратуры.

В. Быкаў напрыканцы ХХ стагоддзя быў перапоўнены болей ад таго, што яго народ падзяліўся на катаў і ахвяр-пакутнікаў. Пакутнікаў, ужо ні на што не здатных, звыклых да свайго прыніжэння, маральна дэфармаваных гэтым прыніжэннем: «А я ўзяў, – скажа з выклікам пра кампенсацыю за закатаванага бацьку Іван Снайпер. – Бо паложана. Па закону. Я на тыя грошы кухвайку купіў»¹⁵⁴.

Такім чынам, на змену гармоніі, маральнай, духоўнай, да якой заклікала ранейшая літаратура, прыйшла дысгарманічнасць. Толькі мастацкі пафас В. Быкава застаўся ранейшым – скіраваным да гуманізму.

Спасылкі

¹Манн, Т. Художник и общество / Т. Манн // Называть вещи своими именами : программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 359.

²Быкаў, В. На крыжах : выступленні, артыкулы, інтэрв'ю / В. Быкаў. Мінск, 1992. С. 96.

³Тамсама. С. 96.

⁴Цыт. па кн.: Анастасьев, Н. Продолжение диалога / Н. Анастасьев. М., 1987. С. 111.

⁵Адамович, А. Записные книжки разных лет / А. Адамович // Нёман. 1998. № 11–12. С. 99.

⁶Корань, Л. Цукровы пеўнік / Л. Корань. Мінск, 1997. С. 129–130.

⁷Знамя. 1969. № 3. С. 223.

⁸Ремарк, Э. М. На западном фронте без перемен. Возвращение : романы / Э. М. Ремарк. Минск, 1982. С. 99.

⁹Литературная газета. 23 мая 1964 г.

¹⁰Дедков, И. Василь Быков: Повесть о человеке, который выстоял / И. Дедков. М., 1990. С. 92.

¹¹Адамович, А. Толстовские традиции в литературе о войне / А. Адамович // Великая Отечественная война в современной литературе. М., 1982. С. 122.

¹²Тычина, М. Чужие игры / М. Тычина // Нёман. 1995. № 10–11. С. 250.

¹³Хемингуэй, Э. Собр. соч. : в 4 т. Т. 3 / Э. Хемингуэй. М., 1968. С. 613.

¹⁴Быкаў, В. Праўдай адзінай / В. Быкаў. Мінск, 1984. С. 8.

¹⁵Тамсама. С. 8.

¹⁶Тамсама. С. 8–9.

¹⁷Вопросы литературы. 1965. № 5. С. 27.

¹⁸Тамсама. С. 121.

¹⁹Адамович, А. Толстовские традиции в литературе о войне / А. Адамович // Великая Отечественная война в современной литературе. М., 1982. С. 131.

²⁰Тамсама. С. 131.

²¹Маяковский, В. Полн. собр. соч. : в 12 т. Т. 1 / В. Маяковский. М., 1955. С. 309.

²²Литературное наследство. Т. 75, кн. 1. М., 1965. С. 228.

²³Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. М., 1991. С. 314.

²⁴Быкаў, В. На крыжах : выступленні, артыкулы, інтэрв'ю / В. Быкаў. Мінск, 1992. С. 255.

²⁵Тамсама. С. 87.

²⁶Цыт. па кн.: Быкаў, В. Збор твораў : у 6 т. Т. 1 / В. Быкаў. Мінск, 1992. С. 7.

²⁷Быкаў, В. На крыжах : выступленні, артыкулы, інтэрв'ю / В. Быкаў. Мінск, 1992. С. 264.

²⁸Некрасов, В. В окопах Сталинграда : повесть, рассказы / В. Некрасов. М., 1989. С. 50.

²⁹Каваленка, В. Вернасць вернасці / В. Каваленка // ЛіМ. 17 чэрвеня 1994 г.

³⁰Олдингтон, Р. Собр. соч. : в 4 т. Т. 1 / Р. Олдингтон. М., 1988. С. 28. (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксе ў дужках: першая лічба – том, другая – старонка.)

³¹Гл.: Тамсама. С. 12.

³²Коваленко, В. Алесь Адамович: Жизнь и творчество : материалы юбилейных чтений / В. Коваленко // Нёман. 1998. № 5. С. 228–229.

- ³³Быкаў, В. Мальбара / В. Быкаў // Полымя. 1998. № 11. С. 10.
- ³⁴Барбюс, А. Огонь / А. Барбюс. М., 1982. С. 308. (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце ў дужках.)
- ³⁵Быкаў, В. 36. тв. : у 6 т. Т. 6 / В. Быкаў. Мінск, 1994. С. 119. (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце ў дужках: першая лічба – том, другая – старонка.)
- ³⁶Ремарк, Э. М. На западном фронте без перемен. Возвращение / Э. М. Ремарк. Минск, 1982. С. 6. (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце ў дужках.)
- ³⁷Быкаў, В. Пакахай мяне, салдацік / В. Быкаў // Полымя. 1996. № 4. С. 60.
- ³⁸Тамсама. С. 61.
- ³⁹Хемингуэй, Э. Избранное / Э. Хемингуэй. М., 1981. С. 409.
- ⁴⁰Цыт. па кн.: Анастасьев, Н. Продолжение диалога / Н. Анастасьев. М., 1987. С. 117.
- ⁴¹Олдингтон, Р. Собр. соч. : в 4 т. Т. 1 / Р. Олдингтон. М., 1988. С. 5.
- ⁴²Тамсама. С. 29.
- ⁴³Быкаў, В. Праўдай адзінай / В. Быкаў. Мінск, 1984. С. 66.
- ⁴⁴Кардин, В. Виктор Некрасов и Юрий Керженцев / В. Кардин // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 132.
- ⁴⁵Адамович, А. Записные книжки разных лет / А. Адамович // Нёман. 1998. № 11–12. С. 107.
- ⁴⁶Адамчык, В. Голас крыві брата твайго / В. Адамчык. Мінск, 1991. С. 149.
- ⁴⁷Акула, К. Змагарныя дарогі / К. Акула. Мінск, 1994. С. 344.
- ⁴⁸Тамсама. С. 344–345.
- ⁴⁹Адамчык, В. Голас крыві брата твайго / В. Адамчык. Мінск, 1991. С. 193–194.
- ⁵⁰Акула, К. Змагарныя дарогі / К. Акула. Мінск, 1994. С. 345.
- ⁵¹Ремарк, Э. М. Три товарища / Э. М. Ремарк. Минск, 1980. С. 9.
- ⁵²Астафьев, В. Ясным ли днём / В. Астафьев. М.–Вологда, 1972. С. 217.
- ⁵³Астафьев, В. Ода русскому огороду / В. Астафьев // Наш современник. 1972. № 9. С. 47.
- ⁵⁴Адамович, А. А если практически... / А. Адамович // Вопросы литературы. 1976. № 5. С. 102–103.
- ⁵⁵Адамович, А. Записные книжки разных лет / А. Адамович // Нёман. 1998. № 11–12. С. 64.
- ⁵⁶Быкаў, В. Мальбара / В. Быкаў // Полымя. 1998. № 11. С. 4.
- ⁵⁷Тамсама. С. 7.
- ⁵⁸Тамсама. С. 11.
- ⁵⁹Некрасов, В. В окопах Сталинграда : повесть, рассказы / В. Некрасов. М., 1989. С. 82–83.
- ⁶⁰Гайсмар, М. Американские современники / М. Гайсмар. М., 1976. С. 182.
- ⁶¹Саверчанка, І. Эрнест Хэмінгуэй – эпік і публіцыст / І. Саверчанка // ЛіМ. 21 сакавіка 2008 г. С. 12.
- ⁶²Хемингуэй, Э. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / Э. Хемингуэй. М., 1982. С. 672.
- ⁶³Хемингуэй, Э. Избранное / Э. Хемингуэй. М., 1981. С. 6.
- ⁶⁴Хемингуэй, Э. Трёхдневная непогода / Э. Хемингуэй // Хемингуэй, Э. Собр. соч. : в 4 т. Т. 1. М., 1968. С. 46.
- ⁶⁵Хемингуэй, Э. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2 / Э. Хемингуэй. М., 1982. С. 64. (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце ў дужках: першая лічба – том, другая – старонка.)
- ⁶⁶Дедков, И. Василь Быков: Повесть о человеке, который выстоял / И. Дедков. М., 1990. С. 89.
- ⁶⁷Вопросы литературы. 1965. № 5. С. 26.

- ⁶⁸Гайсмар, М. Американские современники / М. Гайсмар. М., 1976. С. 191.
- ⁶⁹Быкаў, В. На крыжах : выступленні, артыкулы, інтэрв'ю / В. Быкаў. Мінск, 1992. С. 17.
- ⁷⁰Гл.: Мотылева, Т. Литература против фашизма: По страницам новейшей зарубежной прозы / Т. Мотылева. М., 1987. С. 290.
- ⁷¹Быкаў, В. На крыжах : выступленні, артыкулы, інтэрв'ю / В. Быкаў. Мінск, 1992. С. 16.
- ⁷²Цыт. па кн.: Злобин, Г. П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века / Г. П. Злобин. М., 1985. С. 57.
- ⁷³Вопросы литературы. 1965. № 5. С. 26.
- ⁷⁴Адамович, А. Записные книжки разных лет / А. Адамович // Нёман. 1998. № 11–12. С. 64.
- ⁷⁵Ремарк, Э. М. Время жить и время умирать / Э. М. Ремарк. Минск, 1981. С. 135. (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксе ў дужках.)
- ⁷⁶Злобин, Г. П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века / Г. П. Злобин. М., 1985. С. 65.
- ⁷⁷Кашкин, И. Эрнест Хемингуэй / И. Кашкин. М., 1966. С. 182.
- ⁷⁸Злобин, Г. П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века / Г. П. Злобин. М., 1985. С. 71.
- ⁷⁹Гайсмар, М. Американские современники / М. Гайсмар. М., 1976. С. 223.
- ⁸⁰Дедков, И. Василь Быков: Повесть о человеке, который выстоял / И. Дедков. М., 1990. С. 68.
- ⁸¹Бугаёў, Дз. Васіль Быкаў : нарыс жыцця і творчасці / Дз. Бугаёў. Мінск, 1987. С. 86.
- ⁸²Цыт. па кн.: Анастасьев, Н. Продолжение диалога / Н. Анастасьев. М., 1987. С. 82.
- ⁸³Анастасьев, Н. Продолжение диалога / Н. Анастасьев. М., 1987. С. 82.
- ⁸⁴Злобин, Г. П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века / Г. П. Злобин. М., 1985. С. 78.
- ⁸⁵Коваленко, В. Алесь Адамович: Жизнь и творчество : материалы юбилейных чтений / В. Коваленко // Нёман. 1998. № 5. С. 227.
- ⁸⁶Тамсама. С. 227.
- ⁸⁷Барбюс, А. Огонь / А. Барбюс. М., 1982. С. 313.
- ⁸⁸Симонов, К. Собр. соч. : в 10 т. Т. 7 / К. Симонов. М., 1982. С. 385.
- ⁸⁹Аверинцев, С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» / С. Аверинцев // Вопросы литературы. 1971. № 8. С. 66.
- ⁹⁰Афанасьев, И. Кто восходит на Голгофу?: Антивоенная идея в творчестве Василя Быкова / И. Афанасьев. Минск, 1993. С. 139.
- ⁹¹Быкаў, В. Пакахай мяне, салдацік / В. Быкаў // Полымя. 1996. № 4. С. 39.
- ⁹²Тамсама. С. 40.
- ⁹³Тамсама. С. 39.
- ⁹⁴Тамсама. С. 39.
- ⁹⁵Быкаў, В. На крыжах. Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю / В. Быкаў. Мінск, 1992. С. 134.
- ⁹⁶Дедков, И. Василь Быков: Повесть о человеке, который выстоял / И. Дедков. М., 1990. С. 92.
- ⁹⁷Гарэцкі, М. 36. тв. : у 2 т. Т. 1 / М. Гарэцкі. Мінск, 1973. С. 318.
- ⁹⁸Тамсама. С. 321.
- ⁹⁹Тамсама. С. 321.
- ¹⁰⁰Чорны, К. 36. тв. : у 6 т. Т. 6 / К. Чорны. Мінск, 1974. С. 202.
- ¹⁰¹Тамсама. С. 219.

- ¹⁰²Афанасьев, И. Кто восходит на Голгофу?: Антивоенная идея в творчестве Василя Быкова / И. Афанасьев. Минск, 1993. С. 20.
- ¹⁰³Тамсама. С. 24.
- ¹⁰⁴Тамсама. С. 28.
- ¹⁰⁵Перкин, Н. С. В семье братских литератур / Н. С. Перкин. Минск, 1967. С. 151.
- ¹⁰⁶Вернадский, В. Научная мысль как планетарное явление / В. Вернадский // Век XX и мир. 1987. № 9. С. 41.
- ¹⁰⁷Перкин, Н. С. В семье братских литератур / Н. С. Перкин. Минск, 1967. С. 151.
- ¹⁰⁸Афанасьев, И. Кто восходит на Голгофу?: Антивоенная идея в творчестве Василя Быкова / И. Афанасьев. Минск, 1993. С. 35.
- ¹⁰⁹Тамсама. С. 28.
- ¹¹⁰Дедков, И. Василь Быков: Повесть о человеке, который выстоял / И. Дедков. М., 1990. С. 129.
- ¹¹¹Тычына, М. Адна праўда застаецца / М. Тычына // Быкаў, В. 36. тв. : у 6 т. Т. 1 / В. Быкаў. Мінск, 1992. С. 11.
- ¹¹²Топер, П. Ради жизни на земле... / П. Топер // Литература о войне. Традиции. Решения. Герои. М., 1975. С. 478.
- ¹¹³Дедков, И. Василь Быков: Повесть о человеке, который выстоял / И. Дедков. М., 1990. С. 132.
- ¹¹⁴Семин, В. Нагрудный знак «Ост» : роман ; Плотина : роман / В. Семин. М., 1983. С. 462.
- ¹¹⁵Тамсама. С. 459.
- ¹¹⁶Адамович, А. Ничего важнее / А. Адамович // Вопросы литературы. 1983. № 3. С. 128.
- ¹¹⁷Тамсама. С. 128.
- ¹¹⁸Буран, В. Васіль Быкаў / В. Буран. Мінск, 1976. С. 113.
- ¹¹⁹Быкаў, В. На крыжах : выступленні, артыкулы, інтэрв'ю / В. Быкаў. Мінск, 1992. С. 263.
- ¹²⁰Гачев, Г. Национальные образы мира / Г. Гачев // Вопросы литературы. 1987. № 10. С. 161.
- ¹²¹Гайсмар, М. Американские современники / М. Гайсмар. М., 1976. С. 225–226.
- ¹²²Тамсама. С. 226.
- ¹²³Мотылева, Т. Литература против фашизма: По страницам новейшей зарубежной прозы / Т. Мотылева М., 1987. С. 296.
- ¹²⁴Злобин, Г. П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века / Г. П. Злобин. М., 1985. С. 68.
- ¹²⁵Почему и сегодня мы пишем о войне / Ю. Бондарев, В. Быков, М. Кузнецов // Литературная газета. 19 февраля 1975 г.
- ¹²⁶Некрасов, В. В окопах Сталинграда : повесть, рассказы / В. Некрасов. М., 1989. С. 18.
- ¹²⁷Тамсама. С. 55.
- ¹²⁸Быкаў, В. На крыжах : выступленні, артыкулы, інтэрв'ю / В. Быкаў. Мінск, 1992. С. 96.
- ¹²⁹Некрасов, В. В окопах Сталинграда : повесть, рассказы / В. Некрасов. М., 1989. С. 198.
- ¹³⁰Тычына, М. Праблемы народнасці ў сучаснай беларускай прозе / М. Тычына // Ідэйна-тэарэтычныя пытанні сучаснага літаратурнага працэсу. Мінск, 1987. С. 97.
- ¹³¹Коваленко, В. Возвращение к самим себе / В. Коваленко // Нёман. 1994. № 3. С. 158.
- ¹³²Тамсама. С. 158.
- ¹³³Тамсама. С. 158.
- ¹³⁴Корань, Л. Цукровы пеўнік / Л. Корань. Мінск, 1997. С. 134.

- ¹³⁵Анастасьев, Н. Продолжение диалога / Н. Анастасьев. М., 1987. С. 200.
- ¹³⁶Гаранін, Л. Я. Нацыянальная ідэя ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя / Л. Я. Гаранін. Мінск, 1996. С. 9.
- ¹³⁷Каваленка, В. Вернасць вернасці / В. Каваленка // ЛіМ. 17 чэрвеня 1994 г.
- ¹³⁸Тычына, М. Адна праўда застаецца / М. Тычына // Быкаў, В. Зб. тв. : у 6 т. Т. 1 / В. Быкаў. Мінск, 1992. С. 11.
- ¹³⁹Гачев, Г. Национальные образы мира / Г. Гачев // Вопросы литературы. 1987. № 10.
- ¹⁴⁰Гегель, Г. В. Ф. Сочинения : в 14 т. Т. 12. Лекции по эстетике : кн. 1 / Г. В. Ф. Гегель. М., 1938. С. 192.
- ¹⁴¹Адамович, А. Ничего важнее / А. Адамович // Вопросы литературы. 1983. № 3. С. 106.
- ¹⁴²Сачанка, Б. Пад сузор'ем сярпа і молата / Б. Сачанка // Маладосць. 1993. № 12. С. 30.
- ¹⁴³Дедков, И. Василь Быков: Повесть о человеке, который выстоял / И. Дедков. М., 1990. С. 305.
- ¹⁴⁴ЛіМ. 6 лютага 1998 г. С. 15.
- ¹⁴⁵Быкаў, В. Народныя мсціўцы / В. Быкаў // Полымя. 1997. № 6. С. 7.
- ¹⁴⁶Тамсама. С. 7.
- ¹⁴⁷Тамсама. С. 4.
- ¹⁴⁸Тамсама. С. 9.
- ¹⁴⁹Тамсама. С. 17.
- ¹⁵⁰Тамсама. С. 13.
- ¹⁵¹Тамсама. С. 14.
- ¹⁵²Казько, В. Да сустрэчы... / В. Казько // Полымя. 1997. № 5. С. 32.
- ¹⁵³Тамсама. С. 34.
- ¹⁵⁴Быкаў, В. Народныя мсціўцы / В. Быкаў // Полымя. 1997. № 6. С. 9.