

ISSN 0130—8086

# ПОЛЫІМЯ

КРАСАВІК

1983





# ПОЛЫМЯ

ШТОМЕСЯЧНЫ ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКІ  
І ГРАМАДСКА-ПАЛІТЫЧНЫ ЧАСОПІС  
ОРГАН СОЮЗА ПІСЬМЕННІКАЎ БССР

Заснаваны ў 1922 годзе

**4**

(648)

**1983**

**КРАСАВІК**



## З М Е С Т

АЛЯКСАНДР ЧАК. У Крамлі ў Леніна. Паэма . . . . .	3
БАРЫС САЧАНКА. Вялікі Лес. Раман . . . . .	6
ВІКТАР ШЫМУК. Балада пра маці. Невядомы партызан. Вершы . . . . .	92
ДАНУТА БІЧЭЛЬ-ЗАГНЕТАВА. ***Хто першым націсне кноп- ку... Прытокі. Музыка. Мацей Бурачок. Вясноваы штры- хі. ***Наблытала спанусная вясна... У Слоніме. Кавал- лёк. Вершы . . . . .	93
ЛЕАНІД ГАУРЫЛКІН. Матчына хата. Хроніка ў апавяданнях . . . . .	96
МІХАСЬ СТРАЛЬЦОУ. Лірыка . . . . .	127
СЯРГЕЙ ГРАХОУСКІ. Пятнаццаць рэк. Тры тоны. Сцяг. Спа- дзяванне. Узнагароды. Пагавару з сабою. Зрок. Кругі надзеі. Шчаслівы. «Спадчына». Ноч на адзіноце. Далё- нае рэха. Вершы . . . . .	130
ФЕДАР ЯНКОУСКІ. Старонка маёй аповесці . . . . .	134

## ПУБЛІЦЫСТЫКА

ГЕОРГІІ ДАВІДЗЮК. Творца самай прагрэсіўнай тэорыі . . . . .	149
--	-----

## НАРЫСЫ

ВАСІЛЬ ТКАЧОУ. Дарога за гарызонт . . . . .	158
---	-----

## ЛЕТАПІС НАРОДНАЙ СЛАВЫ

АЛЕСЬ МАХНАЧ. Камандзір Усходняга форта . . . . .	170
---	-----

## МАСТАЦТВА

ПАВЕЛ МАЛЧАНАУ. Гамлет. . . . . 182

## КРЫТЫКА І ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

ВАЛЯНЦІНА ЛОКУН. Аналітычны стыль Васіля Быкава . . . 188  
ЛЮБОУ ЛАМЕКА. Паэт вялікай рэвалюцыі . . . . . 206

## СЯРОД КНІГ

ЯУГЕНІЯ ЯНІШЧЫЦ. «...І веру ў сваю лепшую пару» . . . 213  
АЛЕСЬ МАРЦІНОВІЧ. Аўтарытэт даследчыка . . . . . 215  
УЛАДЗІМІР САРОКА. Біяграфія роднай зямлі . . . . . 218  
Наш каляндар . . . . . 220

### «Полымя» № 4

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

На белорусском языке

ГАЛОЎНЫ РЭДАКТАР Кастусь КІРЭЕНКА.

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



# КРЫТЫКА

## І ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

---

---

ВАЛЯНЦІНА ЛОКУН



### АНАЛІТЫЧНЫ СТЫЛЬ ВАСІЛЯ БЫКАВА

Характар стылёвых пошукаў кожнага пісьменніка своеасаблівы, уласцівы толькі яму аднаму. Акрамя суб'ектыўнага фактара, існуе яшчэ і шэраг іншых, якія ўмоўна можна аднесці да аб'ектыўных ці адносна аб'ектыўных,—гэта творчая задума пісьменніка, ідэйны накірунак твора, жанравая арганізацыя матэрыялу. Яны ў значнай ступені абумоўліваюць стылёвую дамінанту творчасці пісьменніка. Васіль Быкаў пастаянны ў выбары тэмы, у яго адсутнічае пераключэнне ў іншыя сферы, для яго існуе толькі адна «вышыня», тая, за якую ён упарта трымаецца на працягу двух з паловай дзесяцігоддзяў. Аднак пастаянства тэмы кожны раз па новаму трансфармуецца ў мастацкай задуме, жанрава-стылёвым афармленні. Стыль твораў В. Быкава мае трагедыйны характар, і трагедыйнасць гэтая не знешняя, падзейная (хоць і бачым мы вельмі частыя для першых дзён вайны аддадзеныя ворагу рубяжы, пакінутыя пераезды і вышынькі), а галоўным чынам унутраная, заснаваная на рэзкім сутыкненні характараў, найглыбокім псіхалагізме. У аповесцях аўтар даследуе псіхалагічную глыбіню гераізму і сацыяльна-псіхалагічныя вытокі баязлівасці, для яго важны не столькі «адкрыты» канфлікт, што вырашаецца ў непасрэдным проціборстве з ворагам, колькі «схаваны», унутраны, які ўрываецца ў сферу маралі, дзе складана і кожны раз па-асабліваму сутыкаюцца самыя розныя пачуцці, пераконанні, каштоўнасныя арыенціры. І. Дзядкоў назваў псіхалагізм В. Быкава «стрыманым», які баіцца «адступіцца ў «длинноты» як у зман; гэта псіхалагізм, заціснуты бязлітаснымі абставінамі, усё дробязнае і выпадковае ў ім выключаецца»<sup>1</sup>. Пісьменнік усё далей і далей, ад факта да факта, ад дэталі да дэталі, ідзе ў аналітычным раскрыцці ідэйна-маральнай сутнасці герояў. Шляхам «канцэнтрацыі» адлюстравання баявых дзеянняў, ваенных абставін пісьменнік стварае асаблівую сітуацыю, якая вымушае яго герояў дзейнічаць бескампрамісна, да канца раскрываючы сваю сацыяльную і грамадзянскую сутнасць. Праблема выбару, па Быкаву, адна з галоўнейшых маральных праблем. «Нярэдка ад выбару,—пісаў В. Быкаў у «Літаратурной газете» 19 лютага 1975 года,—залежыць уся сутнасць чалавека, хоць гэты выбар ажыццяўляецца кожны раз па-рознаму. Мяне гэта прыцягвае таму, што дае магчымасць даследаваць не саму вайну... а магчымасці чалавечага духу, якія праяўляюцца на вайне». Маральны, дакладней, гераічны выбар у паэтыцы Быкава не выключны, ён часта бывае неабходны і нават натуральны.

Вызначальнымі для стылю пісьменніка з'яўляюцца канфліктнасць, унутраная супярэчлівасць, барацьба маральных пачаткаў. Стыль Быкава—гэта аналітычнае апавяданне ў поўным і свабодным самараскрыцці ваеннага жыцця і маральным

<sup>1</sup> Дедков И. Василь Быков. М., 1980, с. 145.



самавыяўленні герояў. Маральныя пошукі герояў дасягаюць такой сілы і такога значэння, што ідэя становіцца арганізуючым цэнтрам. Гэта асабліва характэрна для канца 60-х—пачатку 70-х гадоў. Але гэта зусім не значыць, што творчая манера Быкава дадзенага перыяду ідзе ў сферу абстракцый: вельмі вялікая сіла канкрэтнага праяўлення ідэі, прадмета адлюстравання.

Цікавае выказванне А. Адамовіча: «Мне здаецца, што наш час усё больш ставіць пытанне аб сумешчаным уздзеянні Талстога—Дастаеўскага на літаратуру наогул, а на «ваенную»—асабліва. «Паралельныя» шляхі звышгеніяў калі не сышліся, дык значна зблізіліся ў часе... нам ужо мала аднаго Талстога ці аднаго Дастаеўскага.

Гэта калі пра сённяшняе іх уздзеянне на літаратуру. Але, вядома ж, сучасныя ваенныя пісьменнікі не аднолькава «размешчаны» ў адносінах да «двуглавога Казбека»: адны—«з боку Талстога», другія—«з боку Дастаеўскага». І, зразумела, здольны перамяшчацца, як, напрыклад, Васіль Быкаў, які, пачынаючы з «Сотнікава»,—усё бліжэй да вопыту і праблем менавіта Дастаеўскага<sup>1</sup>.

Падзел творчасці пісьменніка на перыяды (да «Воўчай зграі» і пасля «Воўчай зграі») цяпер ужо мала ў каго выклікае сумненні ці прэрэчанні. Пасля выхаду ў свет «Воўчай зграі» пра Быкава загаварылі як пра пісьменніка, які шукае новыя стылёвыя рашэнні. І. Залатускі, напрыклад, адзначаў, што «сёння Быкаў ужо не той, што быў учора. Яго аповесць «Воўчая зграя» гаворыць пра гэта. Адбыўся паварот у «старым» Быкаве, вызначыўся «новы» Быкаў»<sup>2</sup>. Сапраўды, творы пісьменніка другой паловы 70-х гадоў («Воўчая зграя» і «Яго батальён») маюць пэўныя адрозненні ад «Сотнікава» і «Дажыць да світання». Адначасова нельга не бачыць і іншага—адрознення апошніх (у плане мастацкім і структурным) ад «Жураўлінага крыку» і «Трэцяй ракеты». Атрымліваюцца не два перыяды ці этапы, а—тры. Пры ўсёй умоўнасці такога падзелу.

В. Быкаў прыйшоў у літаратуру адначасова з Г. Бакланавым, Ю. Бондаравым, В. Цендраковым, І. Навуменкам, В. Астаф'евым, В. Расляковым і інш. Творчая біяграфія пісьменніка пачынаецца з аповесці «Жураўліны крык». Гэта нібы стартвая пляцоўка, ад якой ідзе дарога В. Быкава ў вялікую літаратуру. Безумоўна, было і вучнёўства, былі і ўплывы—Л. Талстога, Ф. Дастаеўскага, Э. Хемінгуэя, К. Чорнага, А. Чэхава. Гэтыя імёны Быкаў называе сам.

Пісьменнік-рэаліст, Быкаў узнаўляе ваенную рэчаіснасць у дэталях і падрабязнасцях. У яго няма дробязей, няма негалоўнага, стыль выразна працуе на асноўную задуму, сюжэт лаканічны і скандэсанаваны да немагчымага—аўтар імкнецца ўвесці ўсё новыя і новыя дэталі, павароты, якія на вайне ніколі не здаюцца незвычайнымі і нечаканымі (у вайны свая логіка, яна—алагічная), каб яшчэ раз праверыць характар чалавека, высвеціць яго да канца: а раптам не вытрывае, адступіцца, зробіць не тое, што можна падвесці пад самую высокую рысу грамадзянскасці і чалавечнасці? Так было з Глечыкам, з Цімошкіным, з Лазняком, Клімчанкам, Сотнікавым, з Іваноўскім і іншымі. Такім чынам, у апавядальную эпічную канву ўводзіцца ідэйна-ацэначны элемент, момант інтэлектуальнага асэнсавання адлюстраванага. Адбываецца адзінства аб'ектыўнага і суб'ектыўнага, своеасаблівае ўраўноўванне формы і зместу, спалучэнне адлюстравання і асэнсавання. Аўтар выводзіць грамадска важную ідэю, якая ў апавяданні дамінуе. Менавіта асэнсавана-ацэначны элемент на першым месцы ў пісьменніка. Аб прымаце ідэі сведчаць і словы самога пісьменніка: «Сталася так, што я прызвычаіўся сваё ідэі (тут і далей падкрэслена мною.—В. Л.), часта агульначалавечага, маральнага плана, вырашаць на матэрыяле вайны»<sup>3</sup>. Для Быкава прыняць героя як данасць—значыць зразумець яго сацыяльную сутнасць і растлумачыць яе. Але нельга не заўважыць, што ўстаноўка на глыбокае веданне характару **байца** адначасова вядзе да звужэння вострага даследчага промня. Паглыбленне ў псіхалогію вобраза ў нейкай ступені прыводзіць да абмежавання шырыні. Старшыня Карпенка з «Жураўлінага крыку», артылерыст-наводчык Шчарбак са

<sup>1</sup> ЛіМ, 1979, 3 жн.

<sup>2</sup> Вопр. лит., 1975, № 10, с. 36.

<sup>3</sup> Цыт. па кн.: Адамовіч А. Здалёк і зблізку. Мн., 1976, с. 438.



«Зрады», Лазняк з «Трэцяй ракеты», лейтэнант Клімчанка з «Пасткі», салдат Іван Цярэшка з «Альпійскай балады» — кожны раз перад намі баец са сваімі звычкамі, сваімі адносінамі да свету. Галоўнае для пісьменніка — перадаць **адносіны героя да таго, што адбываецца**, з максімальнай паўнатай ахарактарызаваць яго патрыятычныя пачуцці, байцоўскія якасці, стаўленне да салдацкага абавязку. Дзеля гэтага аўтар зрэдку нават паўтараецца ў жыццёвых сітуацыях: адзін на адзін пакідае Лазняка з Задарожным («Трэцяя ракета»), Глечыка з Аўсеевым («Жураўліны крык»), Цімошкіна з Блішчынскім («Зрада»).

У «Жураўліным крыку» Быкаў звярнуўся да першых і самых цяжкіх дзён вайны. Побач з высвятленнем псіхалагічнай сутнасці герояў па прынцыпу дэтэрмінізму, ён шмат увагі аддае дэталю абставін, псіхалагічнай сітуацыі перад боем, а затым самога бою. Аўтар стварае аб'ектыўны вобраз вайны, вобраз канкрэтнага бою, што ўмацоўвае ў аповесці эпічны пачатак. Эпічнаму пачатку падпарадкавана і кампазіцыя твора, якая складаецца нібы з асобных, унутрана закончаных раздзелаў, што апавядаюць пра адно і тое ж — вайну! — аб'ектыўна, праз аўтарскі расказ, і суб'ектыўна, мовай асобных персанажаў. Але над гэтай «шматадлюстраванасцю» аб'ектыўнага вобраза рэчаіснасці, яе складанасцю ўзвышаецца, цэментуючы ў адно цэлае, аўтарская ідэя — як будзе паводзіць сябе чалавек у крытычнай сітуацыі? Адсюль і стылёвае рашэнне аповесці. Гэта не супярэчлівае суіснаванне разнародных пластоў, а іх спалучэнне з адзіным апавядальным рытмам, з графічнай дакладнасцю ў дэталю побыту, з псіхалагічнай канкрэтызацыяй. Гістарычны аптымізм як гераічны пачатак аповесці афарбоўвае будзённасць у асаблівыя адценні. Адбываецца своеасаблівы сплаў звычайнага і ўзвышанага, сапраўднай рэалістычнасці і трагедычнасці. Выступаючы ў дыялектычным адзінстве, яны становяцца асноватворнымі стылёвымі рысамі быкаўскага апавядання.

Па іншых, чыста драматычных законах будуецца аповесць «Зрада». Наглядаецца відавочны адыход ад эпічных традыцый. Завастрыўшы ўвагу на сацыяльнай з'яве, пісьменнік зусім слушна звяртаецца да дыялога, у адрозненне ад маналагічнага, у форме няўласнапростае мовы, апавядання ў папярэдняй аповесці. Дуэль паміж Блішчынскім і Цімошкіным — ідэйны цэнтр твора. І нават экскурсы ў гісторыю, якія, дарэчы, нібы «ўкрадваюцца» ў тканіну апавядання, падпарадкаваны выяўленню вытокаў паводзін Блішчынскага. Быкаўская ашчаднасць у выбары фарбаў тут зведзена да мінімуму — толькі дзве лініі: чорная і белая. Відаць, гэта адна з найбольш умоўных аповесцей ранняга Быкава. Умоўнасць зыходзіць ад расстаноўкі дзейных асоб — толькі па кантрасце, ад зададзенасці месца дзеяння, абмежаванага, «нейтральнага». «Трэцяя ракета» ж выходзіць за стылёвае абмежаванне «Зрады».

Пісьменнік на вялікім эпічным матэрыяле зноў звяртаецца да даследавання прыроды гераічнага, разглядае подзвіг як маральную катэгорыю ва ўсёй яе супярэчлівасці, драматызме — ад першапачатковых унутраных імпульсаў да знешняга, фізічнага яе праяўлення. Чалавек у свеце і свет у чалавеку. Гэтыя два несумяшчальныя вобразы адной і той жа рэальнасці Быкаў зводзіць у адзіны аб'ектыўна-суб'ектыўны малюнак — і эпічны, і псіхалагічны адначасова. Прастора і час як зыходны пачатак аб'ектыўнага аўтарскага свету адлюстроўваюцца ў сваім канкрэтным, індывідуалізаваным выглядзе за кошт своеасаблівых эпітэтаў, параўнанняў, маляўнічых падрабязнасцей, у сваім канкрэтным напружаным рытме. Гэты рэальны аб'ектыўны свет, які спалучае ў сабе чыста «аб'ектыўнае» і «эмацыянальнае», утварае **вобраз вайны**, «пры ўсёй ашаламляльнай бачнасці кожнага ваеннага эпизода» (А. Бачароў). «Вобраз вайны, — піша І. Дзядкоў, — у В. Быкава — якая б клетачка яе ні была ім выбрана — нязменна захоўвае драматызм і дакладнасць рэальна-гістарычнай вайны, яе прыроды, яе пастаянна дзейных фактараў, што паўстаюць, зразумела, не ў паняццёвай форме, а ў «растворанай», па-мастацку асвоенай якасці. У аснове гэтага вобраза тая «неразрыўнасць прасторы і часу» — ваеннай прасторы і ваеннага часу, якая ўласціва быкаўскім аповесцям»<sup>1</sup>. І. Дзядкоў мае рацыю, указваючы на дзейнасць вобраза вайны ў творчасці Быкава. Гэта значна ўзбагачае эпічную апавядальнасць

<sup>1</sup> Дедков И. Василь Быков, с. 84.



пісьменніка. Аднак нельга не бачыць, як паступова к канцу 60-х—пачатку 70-х гадоў роля вобраза вайны прыкметна змяняецца. Ідучы ў глыбіню псіхалагізацыі вобразаў, Быкаў «не зважае» на аб'ектыўны вобраз рэальнасці, апошні пачынае іграць дапаможную ролю—ролю фону. Дамінацыя суб'ектыўнага, ідэі ў «Сотні-каве», «Абеліску», «Дажыць да світаньня» становіцца відавочнай. Ідэя (і характар як канкрэтнае яе развіццё) паглынае, зацяняе перыпетыі ваеннага жыцця. Вобраз вайны «трансфармуецца» ў псіхалагічна напружаную **атмасферу** ваеннага быцця.

Аб'ектыўны вобраз вайны ў «Трэцяй ракеце» асабліва складаны. Складанасць—ва ўзбагачэнні лірычным і рамантычным. Праўда вайны, жорсткі рэалізм ваеннага часу, аб'ектыўна ўключаючы ў сябе трагічныя сітуацыі, у аповесці спалучаюцца з лірычнай афарбоўкай апавядання. Лірычнае, за рэдкім выключэннем (пейзаж), не існуе адасоблена, а **інтанацыйна** растварана ў эпічным, яно—у эмацыянальнасці, экспрэсіўнасці маналогаў і разважанняў галоўнага героя-апавядальніка. Аголены самааналіз героя пераплятаецца з пачуццём адказнасці перад сябрамі, перад палком, перад роднай Беларуссю, прадстаўніком якой ён з'яўляецца. Тут і светлае, шчымлівае пачуццё да каханай, і патэтычныя сцверджанні. Гэта сінтэз рэалістычна-аналітычнага, своеасаблівае перапляценне патэтыка-рамантычных і бытавых інтанацый. Жорсткія пратакольныя фразы спалучаюцца з узвышанымі, эмацыянальна афарбаванымі.

Стыль аповесці характарызуецца мастацкай пластычнасцю. Нагадаем закончаную паводле сваёй нагляднай выразнасці карціну летняй пераднавальнічнай ночы, якая ў тканіне апавядання нібы перастае быць аксесуарам, а ўваходзіць у яго, апавяданне, на роўных, становіцца вобразам. Вобраз летняй ночы, узняты да абстрагаванага вобраза роднай Беларусі,—яшчэ і неабходны момант у адлюстраванні псіхалагічнай атмасферы (ні з чым не параўнальнае пачуццё свабоды), момант у лёсе герояў (гэта іх апошняя ў жыцці ноч). Гэты вобраз уваходзіць у адносіны з людзьмі і праз дадзеныя адносіны становіцца момантам мастацкага цэлага. Успомнім яшчэ лірычную замалёўку з бусламі ў пачатку аповесці. У такіх мясцінах апавяданне нібы сканцэнтравана на адлюстраванні, на перадачы аб'екта, яно не ўключае ў сябе старонніх утварэнняў, але разам з тым яно на многа змястоўней за звычайнае апісанне той жа летняй ночы ці таго ж сіняга неба з бусламі. Апісанні шматпланавыя, разгорнутыя. Яны складаюцца са шматлікіх сувязей адлюстравання з ходам мастацкага апавядання. Сэнс карціны пашыраецца, ён уключае ў сябе ў пэўным плане і сэнс цэлага. У гэтым бачыцца момант разгортвання цэласнага сэнсу аповесці.

Згаданыя лірычныя замалёўкі—выяўленчая антытэза-кульмінацыя перад трагічнымі падзеямі, крывавай драмай. І чыстае неба з бусламі, і летняя зорная ноч азначаюць для я-героя другое жыццё. Гэта мірны эквівалент сэнсу барацьбы. Ніжкія словы і разважанні не змаглі б зрабіць таго, што зрабілі, казалі гэтае чыстае зорнае неба ці буслы ў небе.

Стылёвы сінтэз, злітнасць лірычнай карціны і думкі гавораць пра эпічны манізм, да якога Быкаў прыйшоў у пачатку сваёй творчасці (і зноў звернецца да яго ў другой палове 70-х гадоў). У гэтым бачыцца сувязь, што ідзе ад паэтыкі Л. Талстога. Нагадаем неба Аўстэрліца, месячную ноч у Атрадным, дуб князя Андрэя і камету П'ера Бязухава ў «Вайне і міры», куст дзядоўніку ў «Хаджы Мураце»—вялікі мастак падышоў да складанага сінтэзу аб'екта і думкі, вобраза і ідэі.

Быкаў «акопную праўду» імкнуўся паказаць як жыццёва праўдзівы, амаль дакументальны вобраз. Гэты вобраз ад аповесці да аповесці развіваўся і ўзбагачаўся, высвечваўся то з аднаго, то з другога боку. Праўда вайны ў пісьменніка—не проста яе праўдападобнае ўзнаўленне, а лагічнае рацыянальнае яе спасціжэнне. Праз адлюстраванне, праз выяўленчы выразны пачатак у стылі. Для Быкава 60-х гадоў, у параўнанні з пазнейшай творчасцю, уласціва больш выяўленчая, апісальная функцыя (за выключэннем, відаць, «Зрады» і «Круглянскага моста»). Роля выразнай функцыі пастаянна ўзрастае, уступаючы ў дыялектычныя сувязі з выяўленчай. Апісанне—гэта быкаўскае аб'ектыўнае, максімальна спрасаванае ваеннае жыццё, гэта аб'ектыўны голас жыцця; у выразных момантах



гучыць голас Быкава-патрыёта, яго суб'ектыўныя, эмацыянальныя адносіны да з'явы, персанажа. Выразны пачатак, рацыяналізм быкаўскай думкі ўскладняе аб'ектыўную логіку. Быкаўскі рэалізм не ўпускае нічога істотнага, ён імкнецца ўсё назваць, адлюстраваць і растлумачыць. І ў гэтым творчым працэсе аб'ектыўны, выяўлены апісальны элемент, ці вобраз вайны, церпіць складаны пераўтварэнні і становіцца выразным, экспрэсіўна афарбаваным, філасофскі асэнсаваным. У працэсе ўзаемадзеяння і ўзаемапранікнення выяўленчых і выразных элементаў адбываецца складаная з'ява, калі «невыказнае» і «невывучальнае» становіцца вытлумачальным і лагічна акрэсленым, «паэтычнае» ператвараецца ў рацыянальна арганізаваны лад прозы. Адсюль і асаблівы вытлумачальны аналітызм «Жураўлінага крыку» і «Трэцяй ракеты», які яднае аб'ектыўны вобраз вайны і суб'ектыўную аўтарскую ідэю.

**1**—«Сотнікаў»—этапны твор В. Быкава. Ідучы па шляху рэалістычнага асвятлення рэчаіснасці, пісьменнік часткай мастацкай рэчаіснасці—прычым галоўнай часткай—бачыць уладную над усім думку, ідэю, канцэпцыю. Адбываецца відавочнае змяшчэнне націску ў формуле «ідэя—прадмет» на першую частку. Менавіта яна, ідэя, становіцца цэнтрам аповесці і своеасаблівым «галоўным прадметам адлюстравання». Канкрэтны вобраз вайны, паступова пераходзячы ў фон, якасна змяняецца. Яго паглынае **праблема, канцэпцыя**. Наглядаюцца і структурныя змены ў прыродзе трагічнага і гераічнага і звязанага з імі суб'ектыўнага фактару. Трагізм у «Трэцяй ракеце»—гэта перш за ўсё трагізм сітуацыі, трагізм аб'ектыўнага плана. У прыродзе гераічнага асновай з'яўляецца аб'ектыўная сіла. Суб'ектыўнае ж заключаецца ў тым, што байцы не могуць пакінуць гармату, бо не атрымалі на гэта спецыяльнага загаду. Суб'ектыўнае—у адданасці воінскай прысязе, воінскаму абавязку. Такая ж сітуацыя была і раней, у «Жураўліным крыку», калі шасцярым байцам было загадана прыкрываць адступленне батальёна. Яны засталіся, хоць кожнаму хацелася адысці, адступіць, пакуль можна...

Цяпер звернемся да «Круглянскага моста», да вобраза Маслакова. Падышоўшы да моста, камандзір групы даведваецца, што там выстаўлена ахова. З пункту гледжання «цвярозага» розуму Брытвіна праводзіць аперацыю нельга, яна зараней асуджана на правал. Маслакоў жа вырашыў дзейнічаць насуперак ваеннай логіцы, алагічна—і гіне. Ён аказаўся «ахвярай» не аб'ектыўных абставін (хоць ёсць і аб'ектыўнае—вайна), а ўласных, суб'ектыўных учынкаў—яны прывялі яго да гібелі і ўскладнілі становішча астатніх. Узаемазвязаныя катэгорыі трагічнага і гераічнага ў творчасці Быкава эвалюцыянізіруюць у бок суб'ектыўнага пачатку.

«Сотнікаў»—найбольш яркае ўвасабленне новага этапа быкаўскага летапісу вайны. У аповесці вельмі выразна прагучала гэтае новае, звязанае з максімальна высокімі патрабаваннямі аўтара да сваіх герояў. Ён даследуе характары не ўжо гатовых шкурнікаў, прыставаўцаў, як гэта было раней, а тых, якія могуць стаць такімі, зрабіўшы толькі адзін маленькі крок убок. Аўтару недастаткова вернасці патрыятычнаму абавязку, воінскай прысязе, гэтыя паняцці павінны быць падмацаваны найвысokaй ідэйнасцю, унутранай пераконанасцю. Па гэтай прычыне паглыбляецца і псіхалагізм прозы, узмацняецца яе філасафічнасць. Апошняя праяўляецца не толькі ў разважаннях Сотнікава і Рыбака, яна—у самой пастаноўцы пытання маральнага выбару паміж жыццём і смерцю, у глыбінных жыццёвых супярэчнасцях, што пранізваюць усю аповесць. У «Сотнікаве» аўтару важна было, як сцвярджае А. Бачароў, «не апісаць яшчэ адзін узор гераічных паводзін, а даследаваць тыя маральныя якасці, якія даюць чалавеку сілу перад смерцю»<sup>1</sup>.

Характар Сотнікава раскрываецца далёка не адразу, знаёмства з ім адбываецца запаволена, ён заслонены Рыбаком (у першай палове твора апавяданне вядзе Рыбак), Сотнікава нельга нават убачыць, можна толькі чуць: «Увесь час, пакуль яны ішлі лесам, за спіной Рыбака чуўся прыглушаны прастудны кашаль, які гучаў часам бліжэй, часам далей, а цяпер вось дык і зусім прыціх нешта. Каторы ўжо раз Рыбак азірнуўся і збавіў кроку—Сотнікаў ледзь прыкметна варушыўся ззаду ў лясным сутонні. Рыбак не гукнуў яго і не падагнаў, толькі, прыцінаючы ў душы нецярпенне, хвілін пяць глядзеў, як той прыстала шкандыбае па снезе ў сваіх тоўстых стацтаных бурках. Да таго ж ён нешта незнаёма і

<sup>1</sup> Бочаров А. Человек и война. М., 1978, с. 256.



нязвыкла сутуліўся, апусціўшы голаў у глыбока насунутай, з апушчанымі краямі пілотцы, і, калі падышоў, стала чуваць яго разгарачанае труднае дыханне». Такім падае Рыбак чытачу свайго напарніка. Фізічная слабасць, хвароба, кашаль і ў дадатак—убогае адзенне. Гэта—Сотнікаў. Знешні партрэт. Чытаем далей: «Перш чым адказаць, Рыбак памарудзіў, паўзіраўся ў перахлябістую, захінутую ў караткаваты шынелак постаць напарніка. Ён ужо ведаў, што той праўды не скажа; хоць і знямог, але будзе аднеквацца: маўляў, абыдзецца,—каб не прыняць чужой дапамогі, ці што? Чаго іншага, а ўпартасці ў гэтага Сотнікава было на траіх. Ён і на гэта заданне трапіў, мабыць, з свае ўпартасці—хворы, а не схацеў прызнацца ў тым камандзіру, калі той падбіраў Рыбаку напарніка». Знешняе дапаўняецца ўнутраным. Узнікае характар, выяўляюцца яго галоўныя рысы—упартасць і непрыманне чужой дапамогі, усё браць толькі на сябе і патрабаваць з сябе без скідкі на хваробу.

Быкаў вядзе псіхалагічны аналіз тонка і дакладна, аднак не спяшаецца адкрываць характар да канца. Ён яго не дэманструе, а даследуе. Падрабязна, уважліва, пры розных абставінах, «рэжымах». Псіхалагічны аналіз ідзе не ў шырыню, а ў глыбіню. У аснове кожнага партрэта ляжыць пэўны рытм, уласцівы толькі гэтаму герою. Спакойны, марудны, запаволены ў Сотнікава: «моўчкі пачаў збірацца», «ледзь прыкметна варушыўся», «прыстала брыдучы»—гэта ў пачатку апавядання. Напружаны—у канцы: у Сотнікава ўсё пратэставала, «Прэч рукі! Я сам!», «Пайшоў к д'яблу!». Нецярпліва-ўпэўнены рытм Рыбака пазней збіваецца на мітуслівы, няўпэўнены: Рыбак з нецярпліvasцю паглядваў: першы ўзлез на пагорачак; Рыбак нахмурыўся, але змаўчаў; і—яму пачало рабіцца страшна; Рыбак не спаў; Рыбак не наважыўся загаварыць і г. д. У рытме выразна ўспрымаецца асоба, рытм кладзе адбітак і на аблічча, дэталі якога раскіданы ў тэксце: тоўстыя стаптанія буркі, з апушчанымі краямі пілотка, караткаваты шынелак—у Сотнікава, яго ж кашаль і хваравітае дыханне мы чуем пастаянна. Пасля да гэтых дэталей дададуцца іншыя: пасінелая, адмарожаная босая нага, раненне ў бядро. У адрозненне ад Сотнікава, у Рыбака і цёплы кажушок, і добры абутак, і здароўе. Усе штрыхі, пададзеныя па лініі кантрасту, нібы прадугледжваюць кантраст, проціборства ўнутранае, якое з усёй сілай раскрыецца толькі ў фінале.

Як бачым, усё падпарадкавана ідэі. Хоць і нельга з усёй катэгарычнасцю сцвярджаць, што ў аповесці ідэя абсалютна выцясненая асобу, абставіны, у якіх дзейнічаюць героі. Але ідэя дамінуе над усім гэтым, яна ўладарыць над характарамі, хоць і не пазбаўляе апошніх іх канкрэтнасці і не абмяжоўвае імкнення да паўнаты. Але менавіта паўнаты ў шырокім жыццёвым разуменні і не хапае героям—гэта толькі байцы, найшырокія чалавечыя ўзаемасувязі абмежаваны адносінамі да зразуметага па-рознаму грамадзянскага абавязку.

Унутраная сутнасць вобраза Сотнікава праяўляецца ў маналогам, рэтраспектыўнае адлюстраванне палону тлумачыць абыякавасць да асабістага жыцця. Сотнікавым валодае пачуццё стомленасці ад штодзённай гнятлівай няпэўнасці, ад таго, што «на вайне нават самае блізкае будучае хавалася ў расплыўчатым тумане невядомасці». Не, ён не зрабіўся песімістам. Сам змест жыцця стаў для яго якасна іншым, бо змянілася мэта жыцця: «Хоць аднаго, а прыкончу. Усё адно...». Але—паўтараем—так абыякава Сотнікаў адносіўся толькі да свайго жыцця. Да таго ж «суб'ектыўна» ён не імкнуўся да смерці, не шукаў у ёй пазбаўлення ад ваенных нягод. У смерці Сотнікаў бачыў лагічнае завяршэнне жыцця, сканцэнтраванае яго выяўленне, ён—за смерць у барацьбе. Цяпер, калі герой зразумеў, што канец непазбежны, набліжаецца няўмольна, стаў канкрэтнай рэальнасцю, ён пазбаўляецца «самага пакутнага на вайне—няпэўнасці». Да яго прыходзіць пачуццё ўнутранай свабоды, упэўненасці ў сабе, у сваіх сілах. Ён гатовы да апошняй сутычкі з ворагам. З гэтага моманту ўступае ў сілу яшчэ адзін матыў аповесці—матыў абмежаванасці чалавека ў сваіх фізічных магчымасцях і бязмежнасці магчымасцей духоўных, «непадуладных ніякай пагрозлівай сіле».

Пра Сотнікава можна гаварыць як пра вобраз унутрана завершаны. Іншая справа—Рыбак. Ён не ўяўляе сабой «канечнай і пэўнай велічыні» (М. Бахцін). Ён выходзіць за рамкі першапачаткова пакінутай аб ім думкі: у арміі, а потым у партызанах ён быў харошым, надзейным байцом. Ды і на гэты раз



не пакінуў параненага Сотнікава, мякка абышоўся са старастам... Не Рыбак, а менавіта Сотнікаў, кашляючы, выдаў іх на гарышчы і тым самым навёў бяду на Дзёмчыху. Наогул, у адрозненне ад Сотнікава, ён увесь час паказваецца перад чытачом у больш выгадным, выйгрышным святле. Ён мякчэйшы за Сотнікава, практычнейшы. Фізічна моцны, Рыбак даглядае Сотнікава, аддае яму свой ручнік, каб той цяплей ухутаўся. Думка пакінуць сябра ў Рыбака не ўзнікала. Як бы мы ні паглыбляліся ў псіхалогію гэтай асобы, знешне такой проста і зразумелай, унутрана зразумець яе да канца вельмі няпроста, нешта застаецца ў Рыбаку скрытым, схаваным. У выніку адбываецца нібы разбурэнне звычайнай логікі: сумленны, смелы **партызан** на полі бою, у адкрытай сутычцы з ворагам, аказваецца беспрынцыпным чалавекам, баязлівай натурай, у якой жаданне выжыць выцясняе ўсё іншае—і абавязак, і прысягу, і перакананне (дарэчы, якраз пераканання ў яго, відаць, і не было).

Усё выразнае ў характары Сотнікава. І ўсё пераблыталася і змяшалася ў характары Рыбака, таму што «чагось не хапіла яму—вытрымкі ці прынцыповасці». А адбылося гэта таму, што ён «як чалавек і грамадзянін, безумоўна, недабраў чагосьці». Унутраная свабода дзеянняў, такая неабходная для Сотнікава, каб прывесці яго да подзвігу, Рыбаку была чужой, невядомай, ён разгубіўся перад ёй, і гэта прывяло яго да трагедыі, духоўнага краху, да смерці маральнай. Ідэя выжыць, захліснуўшы Рыбака цалкам, вызначае сутнасць сацыяльнага і індывідуальнага ў яго асобе. Сапраўдны Рыбак усё ж не той, які цягне на сабе Сотнікава, і не той, што мякка абыходзіцца са старастам, сапраўдны ён—у фінале.

Рыбак не выкарыстаў, наўмысна адмовіўся ад апошняй магчымасці «адысці ад гэтага свету з уласцівай чалавеку годнасцю». Гэта адкрытае праяўленне яго другога, сутнаснага «я», якое ўступае ў супярэчлівасць з першым, бо «першы» і «другі» Рыбак не проста двойнікі, не дзве асобы, а падвойныя думкі адной «ідэі-сілы» (А. Чычэрын). Ідэі супрацьпастаўлення, адзінаборства сілы фізічнай, абмежаванай, і духоўнай, бязмежнай. Прычым у аповесці супрацьпастаўленне гэтае двойное: лакальна, у вобразе Рыбака, і шырока, у сутыкненні Рыбака і Сотнікава.

У прыродзе гераічнага і трагічнага націск змяшчаецца ў бок суб'ектыўнага. Роля аб'ектыўных абставін перастае быць дамінуючай. Разгледзім гэта на прыкладзе Сотнікава. Ужо з самага пачатку Сотнікаў меў магчымасць адмовіцца ад паходу, і прычына была сур'ёзная, але ён згадзіўся. У дарозе, калі яны наблізіліся да спаленага хутара, ён зноў-такі мог вярнуцца ў атрад, тым больш што Рыбак адсылаў... Сотнікаў упарта працягвае выбіраць самае цяжкае, ён нібы суб'ектыўна ідзе насустрач небяспецы. І толькі пасля перастрэлкі ў начным полі, пасля ранення ў сілу ўступае аб'ектыўны пачатак: Сотнікаў апынаецца ў цісках абставін, якія, незалежна ад яго жадання, пастаянна ўскладняюцца.

Такая ж узаема сувязь суб'ектыўнага і аб'ектыўнага і ў прыродзе гераічнага аповесцей «Абеліск» і «Дажыць да світання». Суб'ектыўны, валявы пачатак ва ўчынках Мароза і Іваноўскага займае першаступеннае месца. Нават калі ўлічыць законы ваеннага часу, то іх учынкi ўсё роўна—з'ява выключная па маральнай сутнасці. Ніхто не змог бы вінаваціць настаўніка Мароза, калі б ён адмовіўся ісці ў камендатуру, больш таго, яго няўка разглядалася б як учынак зусім натуральны ва ўмовах таго часу. Ён жа зрабіў іначай—свядома выбраў самае крайняе. Тое ж можна сказаць і пра лейтэнанта Іваноўскага, дзеянні якога—вынік свядомага асабістага выбару.

В. Быкаў усё больш строга падыходзіць да сваіх герояў, ён ускладняе праверку вайной, звужаючы рамкі аб'ектыўнага і пашыраючы суб'ектыўнае, г. зн. даючы ім права самім выбіраць і вырашаць за сябе. Права ўмешвацца ў абставіны і ўзвышацца над імі. Абстрагуючыся ад усяго дзругараднага, неістотнага, празаік ідзе ў глыбіню ідэі, характару, часам не ўлічваючы шматгалосся чалавечай асобы. За адкрытай канцэптуальнасцю «Абеліска» і «Дажыць да світання» хаваецца пэўная аднабаковасць у адлюстраванні характараў. Прымат зместу, прымат ідэі (ідэя—адзін з асноўных кампанентаў зместу), праблемы тут відавочны. Менавіта ўхіл у бок ідэі ў гэтых аповесцях дае падставу бачыць у іх прытчу.



Цікавае прызнанне самога пісьменніка: «Некаторым з маіх крытыкаў хацелася б растлумачыць некаторыя асаблівасці маёй творчасці прыдуманай на хаду схільнасцю аўтара да жанру прытчы. Думаю, што гэта не так. Знешняя прытчавасць некаторых маіх аповесцей ідзе не ад аўтарскага насілля над жыццёвым матэрыялам у імя зараней прынятай ідэі, не з імкнення вырашаць нейкую абстрактную маральную задачу, а ад лаканізму апавядання і сцісласці дзеяння. Магчыма, ад частковай белетрыстычнай збедненасці сюжэта і стылю. Відаць, часам дае адчуць сябе **прымат ідэі над формай** (падкрэслена мной.—В. Л.), калі ідэя не заўсёды знаходзіць сваё арганічнае ўвасабленне ў форме. Магчыма, усё гэта ўласціва некаторым з маіх аповесцей, але я не імкнуся да гэтага, больш таго, я гэтага пазбягаю»<sup>1</sup>. А раней было яшчэ выразней: «Форма не мае самастойнага, вышальнага значэння—было б сумленна, праўдзіва, па-мастацку»<sup>2</sup>.

Абвінавачваць Быкава за відавочную дыдактычнасць аповесцей, відаць, нельга, бо гэтая дыдактычнасць дыктуецца эстэтычнай задачай і вынікае з яе. Але і не заўважаць яе таксама не варта.

Стыль В. Быкава характарызуецца пільнай, паглыбленай увагай да самых тонкіх душэўных рухаў, імпульсаў, што вызначаюць паводзіны яго герояў у момант вельмі жорсткіх выпрабаванняў, адсюль і кампазіцыя—строгая і лаканічная, з фарсіраваным развіццём сюжэта, які, па выразным выказванні Ю. Бондарова, падобны на моцна сціснутую стальную спружыну. Нагадаем сцэну пакарання ў «Сотнікаве»: рух, фраза, жэст, асобная рэпліка—усё прадумана, усё істотнае і значнае. Аголенае паглыбленне ў ідэю, напружанасць думкі ўзмацняюць аналітычны характар стылю. Характэрны для аповесцей «маральны максілізм»—не толькі ўласціваць душэўнага жыцця герояў, але і ў пэўнай ступені стылеўтваральны матэрыял для сюжэта. Высокая экспрэсіўнасць і эмацыянальнасць, дынаміка і кантрастныя светацені ў партрэтабудаванні, спалучэнне трагічнага і гераічнага, узаемадзеянне будзённага і ўзвышанага—усё гэта ў садружнасці з адлюстраваннем канкрэтных дэталей «фону», з мікраскапічна дакладным расчлянэннем душэўнага жыцця герояў.

Такі характар стылю ўмоўна другога этапа творчасці В. Быкава. У далейшым пісьменнік будзе паступова адыходзіць ад адкрытай дыдактыкі, прытчавасці, ён пойдзе па шляху «раўнавагі» мастацкай ідэі і той формы, у якую яна павінна будзе ўвасобіцца, каб прыйсці да сінтэзу ідэяна-зместавых і формаўтваральных пачаткаў. Вопыт «чистого выражения» (Н. Гей) патрэбен быў В. Быкаву для перадачы псіхалагічнага працэсу ў яго непасрэдных формах, калі сама асоба як носьбіт канкрэтнай ідэі, трапляючы ў выключныя абставіны, займала пісьменніка намнога больш, чым нагляданні, скіраваныя на аб'ектыўную рэальнасць, якая акружала гэтую асобу. Пачынаючы з «Воўчай зграі» «чистое выражение» будзе ўключаць і «изображение», г. зн. пісьменнік як бы вернецца да таго, з чаго пачынаў, але на якасна іншым узроўні. На ўзроўні зліцця двух пачаткаў апавядання—«изобразительного» і «выразительного»,—у рэчышчы адзінага стылю (успомнім, што для пачатковага перыяду ўласціва не зліццё, а суіснаванне). Рэалізм В. Быкава трансфармуецца ў іншую эстэтычную данасць, у якой апавяданне набывае больш спакойны эпічны тон. Адбываецца, з аднаго боку, растварэнне думкі ў пластыцы, у рэчыўнасці і, з другога,—растварэнне аб'ектыўнага, матэрыяльнага свету ў суб'ектыўнасці, у «чистом выражении».

«Воўчая зграя» адрозніваецца складанай кампазіцыйнай структурай з выходам у сучаснасць. Выразна вылучаюцца тут кампазіцыйныя пласты, з іх два прысвечаны розным падзеям ваеннага часу, трэці—прыезд Леўчука праз трыццаць год на сустрэчу з Віктарам Платонавым, якога ён збярог ад карнікаў, ад «воўчай зграі». Суб'ектыўны эпас з вельмі моцным рэфлектуючым пачаткам, уласцівы пласту, што расказвае пра нашы дні, і пласт найбольш аб'ектыўны—ваенная рэальнасць у яе зрокавых выяўленчых формах з характэрнай быкаўскай дынамічнасцю, напружаным рытмам—часам перарываюцца яшчэ адным апавядальным пластам—аб'ектыўна-суб'ектыўным, з запаволеным, хранікальным рытмам. Гэтыя тры пласты ўтвараюць мастацкае адзінства, стылёвы сінтэз, у якім

<sup>1</sup> Вопр. лит., 1975, № 1, с. 139.

<sup>2</sup> Вопр. лит., 1962, № 9, с. 121.



аб'ядноўваючым цэнтрам з'яўляецца рух аўтарскай думкі, ідэя шматаблічнасці падзвігу на вайне:

«— А ў вас, дзедзя, ёсць медалі? У майго дзядулі было шэсць медалёў. На картачцы бачыла.

— Шэсць—гэта добра,—сказаў Ляўчук, каб не адказваць на прамое пытанне.—Значыцца, герой твой дзядуля.

— А вы? Вы таксама герой?..

— Я? Ды які я герой! Я не герой. Так...»

Аповесць, па сутнасці, палеміка аўтара з гэтым «я не герой». Сапраўды, Леўчука не ўзнагародзілі, не мелі ўзнагарод ні Глечык, ні Карпенка, ні Жаўтых, ні Лазняк, ні Сотнікаў, ні Іваноўскі. Гэтыя людзі здзяйснялі подзвіг будзённа, не ідучы супраць свайго сумлення, выконваючы грамадзянскі, чалавечы абавязак да канца.

Цікавы вобраз Леўчука. У мінулым баец і партызан, які ўратаваў цаною неверагодных намаганняў немаўля, ён праз трыццаць гадоў ідзе, каб сустрэцца з ім зноў. Цяпер ужо дарослым. Ляўчук ва ўсіх дробязях абдумвае сустрэчу: як ён пазвоніць у дзверы, як пераступіць парог Віктаравай кватэры, як зніме чаравікі—у яго ж новыя шкарпэткі, спецыяльна купленыя ў сельмагу за адзін рубель шэсцьдзсят шэсць капеек. Аўтар падрабязна спыняецца на дэталі адзення Леўчука, на ўсім яго шляху. Ён завастрае ўвагу на характэрных рухах, рэпліках героя, падкрэсліваючы ў ім рысы мыслення вясковага жыхара. Відавочна запаволеная экспазіцыя, не ўласцівая В. Быкаву, крышталізуе другі стыль, які мае з першым нямала агульнага, але адрозніваецца ад яго не дэталімі, як гэта можа здацца на першы погляд, а сваёй сутнасцю. У дзейсна апавядальны расказ са сканцэнтравана-аналітычным пачаткам урываюцца запаволеная-аналітычныя абзацы. Гэтыя два стылі сінтэзуюцца ў адзіны мастацкі стыль у рамках адной аповесці. І гэта не выпадковасць, а заканамернасць, якая вынікае з прыроды вобраза Леўчука, калі адзін душэўны стан расчляняецца, адзін характар аказваецца зборам многіх характараў, дакладней, характар шасцідзсяцігадовага Леўчука ўвабраў у сябе вопыт Леўчука да блакады, Леўчука, які ратуе дзіця, і Леўчука-хлебароба. Колькасць пераходзіць у якасць.

Больш складаная распрацоўка «расказанай падзеі» пацягнула за сабой і больш складаныя адносіны паміж ёй (падзеяй) і характарам «расказвання». Аўтар вяртае нас у год 1944-ты. Гэта другая апавядальная лінія. Ляўчук у сваёй свядомасці нібы пракручвае кінастужку з падзеямі тых дзён, а дакладней, тых сутак, даўжынёю на цэлае жыццё, таму што «ўсё, што з Леўчуком сталася далей, да канца вайны, хоць таксама было не лягчэй, але ўжо не тое. Тады ж ён выклаўся ўвесь, можа, нават пераўзышоў сябе, і на другі раз у яго проста не хапіла б пораху...»

Ляўчук, лёгка паранены ў плячо, атрымоўвае нібы зусім простае заданне: вывесці з блакіраванай зоны цяжка параненага Ціханава і радыстку атрада Клаву. Клава павінна нарадзіць. Нельга сказаць, што заданне абрадавала Леўчука: назаўтра раніцай ён збіраўся вярнуцца ў строй, атрад перажываў цяжкую часіну, на ўліку быў кожны баец. Разам з ездавым Грыбаедам яны ўкладваюць параненага, забіраюць Клаву і выпраўляюцца ў дарогу. Усё ідзе так, як задумаў Ляўчук, чуццё бывалага разведчыка не падвяло, і ён правёў людзей цераз балота...

Пісьменнік уважліва сочыць за развіццём унутранай думкі Леўчука, яго ўчынкімі, рухамі, ён не прыспешвае дзеяння, не «электрызуе» яго, а, наадварот, прытарможвае, уводзіць яшчэ адну апавядальную лінію, дае магчымасць герою вярнуцца назад, успомніць той ці іншы эпізод з яго партызанскага жыцця. Трэцяя лінія найбольш суб'ектыўная. І інтанацыйна, і лексіка-сінтаксічна. Яна аддадзена цалкам у распараджэнне героя, афарбавана яго эмоцыямі, прапушчана праз яго ўспрыманне—аўтар тут нібы і ні пры чым, ён наглядальнік, слухач. Такія «ўспаміны ва ўспамінах»—новае ў эпасе Быкава. Яны не толькі ўзбагачаюць яго, а робяць якасна іншым, больш складаным і гнуткім. Дазваляюць значна пашырыць псіхалагічную напоўненасць вобраза, ускладніць фабульнае і сюжэтнае дзеянне. З'яўляючыся адносна самастойнымі адзінкамі структурнай



арганізацыі твора, яны пазначаны і сваёй танальнасцю, рытмікай, што, безумоўна, не можа не адбіцца на выяўленні стылю ў цэлым. Успаміны Леўчука аб паездцы ў суседні атрад па радыстаў, якія прыляцелі з Масквы, і наступныя іх дарожныя прыгоды пазначаны добрым пачуццём гумару. Гісторыя трагічнай гібелі сям'і Грыбаеда наскрозь трагічная, як і трагічная ўстаўная навела «Ваўкі». Але, узятая разам, у кантэксце апавядальнай лініі, яны надаюць апошняй рысы поліфанічнасці, інтанацыйнага і стылёвага багацця.

Паспяхова пераадолеўшы першую перашкоду—балота і адшукаўшы закінутае гумно, яны ўтраіх, здаецца, зусім аддаляюцца ад стрэлаў, ад думак пра блокаду, у іх цяпер адзін клопат, неваенны—прыняць на гэты свет новага чалавека. Адбываецца «затуханне» ваенных падзей, проза тут імкнецца да лірычнай «бессюжэтнасці» з найтанчэйшымі пералівамі настрою. Менавіта настрою, больш настрою. Пісьменнік не спяшаецца вывесці сваіх герояў з ідылічнага стану ўнутранай прыўзнятасці, высокага настрою далучанасці да нечага значнага, далучанасці да таінства, якое толькі што адбылося ў іх на вачах... «Яго (Леўчука) поўніла нейкае новае, яшчэ не зведанае ці забытае ім пачуццё далучэння да звычайнага людскога жыцця, якому няма ніякае справы да іх вайны, і яго адносіны да Клавы цяпер увачавідкі мяняліся з нядбайна-прыдзірлівых да шаноўных... Як ні дзіўна, але менавіта цяпер ён упершыню за шмат год адчуў сябе не байцом-партызанам, не разведчыкам ці кулямётчыкам, а найперш чалавекам (падкрэслена мною.—В. Л.). Гэта было нова і надзвычай прыемна. Так, нібы не было ўжо і вайны».

Сцэна ў гумне—вельмі характэрны момант для «новага» Быкава, момант, які ў наступных творах будзе развівацца, эвалюцыяніраваць. Гэта дазволіць прозе захаваць абсалютную каштоўнасць ідэі, але ва ўнутраным неаднастайным быкаўскім свеце асоба акажацца намнога шырэй, багацей за ідэю. Расшыраецца асобасная характарыстыка героя. Пісьменнік імкнецца да пашыранай якаснай характарыстыкі, да ўсебаковага ахопу шматграннай асобы ва ўсёй гаме складаных адносін і ўзаемаадносін з навакольным светам. Якасці байца ўзбагачаюцца іншымі: адносінамі да жанчыны, да маці. Ляўчук адчувае Клавіну радасць, як і боль Грыбаеда. Ён можа цяпер зразумець і пачуцці сваіх бацькоў. У ім ажыла туга аб мінулым: «Не было б вайны, была б у мяне жонка. Меў адну на прыкмеце. Ганькай звалі. Ды дзе там—ні Ганькі, ні жонкі. Вайна!» Паспрабуем гэтыя словы пераадрасаваць Сотнікаву—нічога не атрымаецца. Партызан Сотнікаў больш жорсткі, сухі, прамалінейны, чым Ляўчук. Апошні, як і Сотнікаў, пабываў за вайну, «мабыць, у дзесятках самых неверагодных пераплётаў, з усіх пакуль што выбіраўся жывы». Але, у адрозненне ад Сотнікава, Ляўчук «цяпер проста не ўяўляў, каб з ім сталася штосьці кепскае». Ён змог захаваць здольнасць радавацца жыццю, ісці яму насустрач, хоць (тут ён набліжаецца да Сотнікава), пагібель яго не надта палохала, ён ужо меў час звыкнуцца з ёю і калі не прывыкнуць, дык уведаць ва ўсіх падрабязнасцях, якая яна бывае».

Абставіны склаліся на карысць Леўчука—можна і расслабіцца, пажартаваць, расказаць альбо паслухаць што-небудзь вясёлае. Але ў тканіне апавядання чуваць другая інтанацыя, ледзь заўважная, яна зрэдку, слабой пульсацыяй, прабіваецца наверх—гэта інтанацыя трывогі, напружанасці, засцярогі. Неўзабаве гэтая інтанацыя стане пануючай, і пераход будзе рэзкі, таму асабліва кантрастны. Зменіцца рытм, ён наблізіцца да таго непаўторна быкаўскага: «Ляўчук, што? Што? Дзе яны?»—роспачным шэптам дамагалася ззаду Клава, але ён трохі варухнуў галавой: «Ціха!» Эмацыянальна-экспрэсіўныя сказы-рэплікі герояў дапаўняюцца аб'ектыўным апавяданнем ад аўтара, дзе наглядаецца відавочная перавага дзеяслоўных форм: «Грыбаед падаўся ў кут, знайшоў там шырэйшую шчыліну і стаў пазіраць на дарогу. Ляўчук прыпаў да шчыліны каля дзвярэй і не адрываў позірку ад дзвюх фурманак, якія шпарка кацілі да ручая, пераехалі яго і, уз'язджаючы на пагорак, пайшлі павольней».

Звернем за адным разам увагу на тое, што нават у гэтым рытмічным цэлым вылучаюцца тры рытмічныя пласты, звязаныя з вобразамі тых, хто наглядае за немцамі, і вобразамі саміх немцаў: «падаўся», «знайшоў», «стаў назіраць»—гэта рытм ураўнаважанага Грыбаеда; «прыпаў да шчыліны», «не адрываў позірку»—



рытм устрывожанага Леўчука; «шпарка кацілі», «пераехалі», «пайшлі павольней» — рытм нямецкай самаўпэўненасці. Як бачым, быкаўскі дзеяслоў валодае своеасаблівай сюжэтаўтваральнай сілай. Быкаў на сваёй эстэтычнай прасторы заўсёды вельмі тонкі і невычэрпны ў ігры рытмічных і інтанацыйных нюансаў, выкарыстоўвае то плаўнасць, то рэзкасць стылёвых пераходаў.

Леўчуку вельмі хочацца бачыць у Віктару Платонаве сапраўднага чалавека, і гэтая сустрэча патрэбна была для яго самога як нейкае апраўданне яго ваенных пакут. Ён не мог забыцца на іх, калі б і хацеў нават, бо такое не забываецца». Мінулае цалкам завалодала свядомасцю Леўчука. Усё развіццё сюжэта, ход апавядання, выяўленчыя сродкі падпарадкаваны асноўнай мэце: падысці да галоўнага, кульмінацыйнага пункта — сцэны на балоце, дзе ва ўсёй паўнаце і шматграннасці раскрываецца маральны подзвіг Леўчука, яго сапраўдная гуманнасць. Тое, што дапамагло яму перамагчы сваю смерць. І выратаваць жыццё дзіцяці.

Цудам, зусім выпадкова вырваўшыся з ахопленага полымем гумна, Леўчук ноччу зноў вяртаецца да яго — у гэтым учынку раскрываецца маральная сутнасць героя. Ён не можа зрабіць іначай, гэта яму трэба не для рапарту, не для апраўдання (перад кім і ў чым?) — уступае ў сілу ўнутраны закон, закон найвышэйшай чалавечнасці і гуманнасці. Леўчук упарта ідзе насустрач небяспецы, і нішто не можа спыніць яго, «ён перастаў зважаць на кусты і патарчакі ў доле» і «пашыбаваў, як толькі мог... туды, дзе, на яго думку, павінен быў быць страшны іх ток. Ён аж калаціўся ўвесь ад узрушэння, нанова востра перажываючы ўчарашняе».

Гэта адна з найбольш напружаных старонак аповесці. Усведамленне калоціць Леўчука, як у ліхаманцы, думка набягае адна на другую і тут жа адмятаецца трэцяй. Дамінуе рытм руху, збянтэжанасці, проціборства. Гэта сплаў дынамічнасці і аналітычнасці. Не выпадкова ўводзіцца сюды навела «Ваўкі». Яна не толькі дзеліць дзеянні Леўчука на «гатоўнасць да подзвігу» і працэс яго «рэалізацыі», а, паводле прынцыпу разгорнутага параўнання, падкрэслівае, што ў сваёй нянавісці да людзей фашысты пераўзышлі нават галодную воўчую зграю.

Фашысцкая зграя ідзе па слядах Леўчука. Да наведвання гумна, да таго, як убачыў у алышаніку «цёплы жывы камячок», ён мала звяртаў на іх увагі, бо дзікая сцэна ў ахопленым агнём гумне, а затым не менш дзікая пагоня фізічна і духоўна знясілілі яго. Цяпер становішча мяняецца. Адказнасць за каго-небудзь заўсёды прыводзіла Леўчука да ўнутранай раўнавагі, а тут у яго з'явілася асаблівая адказнасць — выратаваць дзіця. Усе, каго яму даручылі, выпраўляючы ў гэтую дарогу, адзін за адным загінулі, «застаўся толькі нікому не вядомы, нікім не бачаны і, мабыць, нікому не патрэбны безыменны малы», які цяпер не даваў Леўчуку забыцца на тых, што загінулі. Леўчука з хлопчыкам звязвала складаная гама пачуццяў: «...ён даваў Леўчуку нейкае абгрунтаванне ягоных пакут, як і апраўданне ягоных памылак. У гэтай малечы заключаўся для яго нейкі, хоць і не асэнсаваны яшчэ ім, сэнс, якім ён не мог пагарджаць, пакуль быў жывы і застаўся чалавекам. Калі ён яго не ўратуе, тады навошта гэтая яго ашалелая барацьба за жыццё, якім ён не прывык даражыць занадта і даўно ведаў, што выжыць на вайне раскоша».

Кульмінацыйны момант аповесці: ідзе складанае, неверагодна цяжкае выпрабаванне героя на права застацца чалавекам, не страціць асноўнага сэнсу барацьбы за жыццё, перш за ўсё за выратаванне дзіцяці. Дзіця — вось што цяпер для Леўчука і апраўданне жыцця, і галоўны яго змест. Няма выбару паміж чужой і сваёй смерцю. Уласная смерць уключае і смерць дзіцяці. Гэта дае яму сілу для маральнага ўзвышэння над абставінамі, дае сілу фізічную. І ён насуперак усякай логіцы, назло гэтай логіцы выратаўвае Віктара Платонава.

Сцэна на балоце па сваёй рэалістычнай заостранасці, суровасці, праўдзівасці малюнка, як справядліва заўважыў А. Аўчарэнка, назаўсёды застаецца ў савецкай літаратуры адным з самых моцных пракляццяў фашызму<sup>1</sup>. Ніякай умоўнасці, нацягнутасці, зададзенасці — толькі праўда, толькі рэальнасць, толькі жыццё. Эпічны пачатак, які пераважае ў першай палове аповесці, праўдзіва-дакументальнае апісанне выратавання дзіцяці, публіцыстычнасць дыялогаў (сцэна ў гумне),

<sup>1</sup> Гл.: О в ч а р е н к о А. Современный белорусский роман. М., 1978, с. 65.



лірычныя апісанні, якія чаргуюцца з рамантычнай узвышанасцю настрою герояў (момант нараджэння дзіцяці), філасафічнасць разважанняў Леўчука—ветэрана вайны—усё гэта стварае багаты стылёвы спектр аповесці з выразным пераходам аднаго колеру ў другі.

Унутраныя маналогі, што раскрываюць самыя тонкія душэўныя рухі героя, аб'яднанне часавых пластоў у свядомасці Леўчука, які ацэньвае мінулае з вышыні сённяшняга дня,—такія мастацкія сродкі дапамагаюць аптымальна вырашыць асноўную задачу аповесці, паказаць маральную сілу Леўчука ў час вайны, яго глыбокую чалавечую, сапраўды гуманістычную сутнасць і, побач з гэтым, сцвердзіць «шматаблічнасць» гераічнага на вайне.

Функцыя мастацкага часу ўнесла новую якасць у стыль аповесці. Змена гістарычных перыядаў дае магчымасць пашырыць рамкі эпаса. Больш эпічны стаў сам характар. Статычны паводле зместу, ён—глыбока дынамічны па ўвасабленні. З'яўляецца неабходнасць увасаблення характару ў розных гістарычных перыядах. У кантэксце быкаўскага твора асоба Леўчука, пры захаванні той жа мастацкай пераканаўчасці, набыла рысы большай эпічнасці, маштабнасці, унутранай гармоніі. Гэтая ўласцівасць яго прозы будзе развівацца ў «Яго батальёне».

Ступені духоўнага развіцця капітана Валашына даследуюцца ў межах сурова рэалістычнай, на грані дакументалізму, формы апавядання. Напружаныя інтанацыі жыццёвага неспакою героя дасягаюць найвышэйшага пункту на старонках вельмі цяжкага бою за вышыню, калі напружанне невыноснае, усё разлютавана да крайнасці.

Эпічная грунтоўнасць у адлюстраванні рэчаіснасці ў «рамках самога жыцця», рэдкае ўжыванне публіцыстыкі, псіхалагічная глыбіня і аналітызм—усё гэта ў мастацкім сінтэзе. Асноўным апавядальным пластам па-ранейшаму застаецца аналітычна-рэалістычны.

Праблема выбару, пераадоленне Валашыным душэўнай раздвоенасці (пякучая крыўда на камандзіра палка і пачуццё абавязку перад батальёнам)—цэнтральныя ў аповесці. Выпрабаванне героя на маральную трываласць зноў вызначае вядучы канфлікт. Разам з тым пісьменніка цікавяць і іншыя ўзаемаадносіны герояў, іншыя грамадскія і асобасныя калізій. Агульнасць чыста ваеннай канфліктнай праблематыкі з асабістым жыццём стварае аснову для поліканфліктнасці (А. Бачароў). Сюжэтная эфектыўнасць шматканфліктнай структуры аказалася больш дасканалай і пераканаўчай. Параўнаем, напрыклад, «Воўчую зграю» і «Дажыць да світання». У першай асобасны канфлікт не проста суправаджае або «ачалавечвае» дзелавы воінскі канфлікт, а драматызуе яго. Тое ж, як правільна заўважыў А. Бачароў, адбываецца і ў «Яго батальёне». Асобасны канфлікт Валашына прывёў героя да немагчымасці весці бой за вышыню, прымусіў «поўнай мераю зазнаць усю неабдымнасць салдацкага ліха». На думку крытыка, адзінства воінскіх, гуманістычных, гераічных перакананняў ці, іншымі словамі, маральны кодэкс мірных людзей, што ўступілі ў вайну, узнаўляўся паслядоўна і энергічна нашай прозай на працягу ўсіх пасляваенных гадоў. Гэта ўласцівасць прозы К. Сіманова, Ю. Бондарова, П. Праскурына, І. Шамякіна і многіх іншых ваенных празаікаў<sup>1</sup>.

Такім чынам, з аднаго боку Валашын з яго імкненнем да чалавечнасці, да ўзаемаразумення з батальёнам, з другога—Гунько, з яго ўладнасцю, імкненнем падпарадкаваць сабе ўсіх і кожнага. За сутыкненнем гэтых людзей бачыцца не толькі асабістая несумяшчальнасць, а і нешта большае і значнае—несумяшчальнасць сістэмы поглядаў на людзей і іх грамадскую значнасць. Валашын паказаны як чалавек з усімі яго слабасцямі і супярэчнасцямі, ён надзелены пачуццём глыбокага спачування да байцоў, чужой бяды. Нягледзячы на знешнюю суровасць, ён так і не змог забраць з перадавой санінструктара Вераценнікаву і пазней хавае ў брацкай магіле побач з лейтэнантам Самохіным, невянчаным яе мужам. Па натуры лёгка ранімы і крыўдлівы, Валашын пастаянна стрымлівае сябе, не дазваляе сабе грубага выкрыку без сур'ёзнай на тое прычыны. Не, гэта чалавек

<sup>1</sup> Гл.: Б о ч а р о в А. Человек и война, с. 55.



не талстоўскага складу, і калі даруе Кабакову за баязлівасць, у якой апошні прызнаецца сам, як і за «хваробу» тым, што прыбылі з папаўнення, то гэта зусім не з прынцыпу ўсёдаравання, а з разумення рэальнага становішча, з нежадання ператварыць людзей у адкрытыя мішэні. «Камбат ужо ведаў з жыцця і з свае камандзёрскае практыкі, што людзі ёсць людзі і патрабаваць ад іх таго, на што яны менш за ўсё здольны, недарэчна па меншай меры. Мусіць, трэба прымаць іх такімі, як іх стварыла жыццё, скарыстоўваючы для справы тыя з іх дзелавых якасцей, якія толькі і можна выкарыстаць». Які дысананс сотнікаўскаму максімалізму! Высокія патрабаванні Валашына звернуты перш за ўсё да самога сябе, а да іншых яны нават на вайне павінны быць па магчымасці індывідуалізаваныя. Сотнікаў жа прыходзіць да такога вываду залішне позна, у фінале. Валашын разумее, што калі-нікалі можна ў чымсьці ўступіць, як у выпадку з папаўненнем, а калі-нікалі, як з Гайнатуліным, варта ўзяцца за зброю і пагнаць уперадзе сябе і такім метадам выхаваўчай работы «зрабіць» з байца-героя. Героя з вялікай літары. Але другое, як, дарэчы, і першае, — крайнасць.

Пісьменнік адлюстроўвае асабістае жыццё Валашына, бачыць яго боль, яго сілу і слабасць, яго высакародныя парыванні, яго валашынскую праўду, якая заключаецца ў тым, «што людзі ў жыцці розныя, рознымі прыходзяць на фронт. А тут раптам да ўсіх аднолькавыя патрабаванні, і, вядома, не ўсе ім адпавядаюць. Трэба час, каб прыцёрліся, а часу няма. Вось і атрымліваецца... неадпаведнасць».

Валашын супярэчлівы і складаны не толькі як камандзёр, баец, але і як чалавек. Проста чалавек. У гэтым бачыцца наватарства вобраза. Вернемся ў гэтай сувязі да Сотнікава, да яго катэгарычнасці, прамалінейнасці ў адносінах з людзьмі, дзе няма ніякага намёку на суперажыванні: нежаданне разбірацца ў пачуццях старасціхі, першапачатковая варожасць да старасты, абьякавасць да лёсу Дзёмчыхі — не мог жа ён не ведаць, чым скончыцца іх з Рыбаком візіт да гэтай жанчыны, і нават фінальнае яго заступніцтва за ўсіх гэтых людзей патрэбна больш яму, Сотнікаву, ім кіруе не жаль, не спачуванне, а перш за ўсё імкненне выканаць да канца свой абавязак. Так, Сотнікаў правы, але ён правы абсалютна і літаральна. Інакш у Валашына — строга патрабуючы з сябе, ён пазбягае катэгарычнасці і максімалізму ў патрабаваннях да іншых, сваіх падначаленых.

Валашын ва ўсіх сітуацыях застаецца маральна моцным чалавекам, ён становіцца вышэй за свае асабістыя крыўды, бачачы ў несправядлівасці камандзіра палка несправядлівасць маёра Гунько: ні Валашын, ні аўтар не абагульняюць вобраз Гунько. Камбат ведае, што, акрамя Гунько, існуюць яшчэ «вялікая армія, Радзіма... яго абавязак перад народамі, людзьмі, нарэшце, перад яго батальёнам». Праз вобраз Валашына аўтар прыходзіць да ідэі непарыўнасці асобы і калектыву, асобы і грамадства. Ідучы па шляху сувязей героя з навакольным светам, пісьменнік не спыняецца толькі на яго адносінах да воінскага абавязку (у «Сотнікаве» і «Дажыць да світаньня» ён абмяжоўваўся галоўным чынам толькі такімі адносінамі). Быкаў уводзіць асобныя сцэны, эпізоды і нават цэлыя сюжэтныя лініі (гісторыя франтавой любові санінструктара Вераценнікавай і лейтэнанта Самохіна), дзе гэтыя адносіны ўступаюць ва ўзаемадзеянне з новымі: эпизод з томікам Ясеніна, пісьмо маці і (няхай не бянтэжыць такое суседства) прысутнасць сабакі Джыма — усе яны не выпадковыя, іх прысутнасць апраўдана мэтай пашырыць наша ўяўленне аб асобе героя. З другога боку, названыя «мастацкія кампаненты» разбіваюць строга рэалістычнае пісьмо аповесці, ствараючы складаную стылёвую структуру.

Сіла Валашына як новага быкаўскага вобраза не толькі ў набыцці цвёрдай жыццёвай пазіцыі, яго гераічнай бескампраміснасці і не толькі ў тым, што яго адрознівае ад камандзіра Маркіна, які дзейнічае строга ў рамках загаду, не рызыкуючы («ад Маркіна не варта чакаць многага — будзе роўна столькі, колькі адмерана распараджэннем начальства»), а ў яго чалавечнасці, якую варта разглядаць як спалучэнне ўсіх яго якасцей як асобы. І моцных, і слабых.

Эстэтычнае асваенне гераічнага ў аповесці своеасаблівае. Валашын менш за сваіх папярэднікаў падобны на героя. Ён — раствараецца ў масе. Ён у ёй і з ёю. Пісьменнік не пакідае героя сам-на-сам з абставінамі, ён пададзены не па-за кантэкстам, а менавіта ў кантэксце, не на фоне батальёна, герой сумяшчае свае



дзеянні з дзеяннямі батальёна. І ўсё ж гэта гераічная асоба. Гераічная—у **крайнім** праяўленні будзённасці і звычайнасці.

Зыходзячы з прынцыпу хранікальнай пабудовы, аўтар з самага пачатку імкнецца надаць апавяданню сілу праўдзівага дакумента—толькі суровая рэальнасць, толькі канкрэтныя дэталі. У рэалістычна размераным стылі першых раздзелаў аповесці ўзнаўляецца канкрэтна-зрокавая карціна ваенных будняў і адлюстроўваецца погляд Валашына на становішча: нічога выключнага, незвычайнага—наперадзе аказалася невялікая вышыня, у мітусні апошняга бою на яе не звярнулі ўвагі, тым больш што браць яе трэба было суседняму палку. Немцы, скарыстаўшы перадышку, замацаваліся там, а батальён Валашына не гатовы да атакі—камбат нервуецца, ён трывожыцца за заўтрашні дзень. Затым ідзе адчувальны пераход да іншага моўнага ладу, да энергічнага слова героя і аўтара, які тлумачыць, аналізуе перыпетыі неверагоднага паводле чалавечага напружання бою за вышыню... А вось фінальная сцэна пахавання загінуўшых на вышыні байцоў. Яна характэрная тым, што ствараецца ўражанне прастаты і велічы, жалю і гордасці, разгубленасці і сабранасці—усё адначасова. Гэтыя разнапланавыя моўныя пласты зліваюцца ва ўрачыста-ўзвышанае слова, якое славіць Чалавека і Чалавечнасць. Потым зноў рэзкі спад—і ў афіцыйна-дзелавым стылі даецца выписка з архіва пра гібель Героя Савецкага Саюза камандзіра палка Валашына.

Такія рытмічныя варыяцыі не пазбаўляюць адзінства эпічна-аналітычнай інтанацыі аповесці ў цэлым. Шматпланавасць, разнастайнасць і змена рытму праясняюць вельмі важную стылёвую заканамернасць прозы В. Быкава—даследаванне складанага праз простае, адзінства будзённага і ўзвышанага. Ідучы па шляху ўсё большага ўдасканалення формы, узбагачэння яе за кошт сцвярджэння эпічнага ў вобразе, сцвярджэння эпічнай інтанацыі ў аналітычным стылі, пісьменнік цвёрда стварае свой лад мовы, рухомы, гнуткі, дынамічны ў перадачы самай жорсткай праўды вайны.

Рост унутранай складанасці ў распрацоўцы характараў уласцівы і для аповесці «Пайсці і не вярнуцца», у якой шматпланавасць быкаўскага апавядання адлюстроўвае складанасць і супярэчлівасць самой рэчаіснасці.

Глыбокая восень 1942 года. Сувязь з Вялікай зямлёй адсутнічае, становішча ў атрадзе цяжкае. На фронце таксама. Ідуць крывавыя баі за Сталінград. У адных гэты знешні хаос і супярэчлівасць выклікаюць імкненне змагацца, у другіх—жаданне ўратаваць сваю шкуру.

Вернемся да «Сотнікава», аповесці, фабульна найбольш блізкай да «Пайсці і не вярнуцца». Роля падзейнага дзеяння, як увасаблення складанасці ваеннага жыцця, там практычна зведзена да мінімуму, яна толькі акаймляе, стварае адпаведную атмасферу для развіцця дзеяння ўнутранага. Аб'ектыўная рэальнасць, дзеянне падзейнае ў «Пайсці і не вярнуцца» больш актыўнае. Фактар сацыяльнай дыферэнцыраванасці і дэтэрмінаванасці застаецца ў сіле, але ён перастае быць галоўным. Характар тут—адлюстраванне супярэчлівага быцця (а не ідэі), ён—шматграннае яе ўвасабленне. Чалавек з яго складанымі сувязямі і ўзаемаадносінамі становіцца ў цэнтры мастацкага даследавання. Чалавек і вайна—гэта магутныя **паўнапраўныя** аб'екты. Вобраз у позняга Быкава нараджаецца з **аб'ёмнага** пісьменніцкага бачання, а ўжо з вобраза «выходзіць» ідэя. Пісьменнік аказваецца ва ўладзе паэтычнай праўды, якая выключае ўсялякую ўмоўнасць і канструяванне. Па-ранейшаму шукаючы, мыслячы, сумняваючыся і сцвярджаючы ў сваіх аповесцях, ён цяпер «выказваецца» не столькі ў ідэі, колькі ў самім аб'ёмным апавяданні. Ідэйнасць твораў па сваёй прыродзе стала аб'ектыўнай, яна належыць нібы самому жыццю, становіцца больш свабоднай ад зараней вядомых намераў аўтара.

У аповесці «Пайсці і не вярнуцца» Быкаў стварае паэтычны вобраз Зосі Нарэйка, у якой светлая летуценнасць спалучаецца з гарачым патрыятызмам і непакіснай верай у перамогу над фашызмам. Зоська захоўвае чароўнасць у любой сітуацыі, таму што, насуперак навакольнаму асяроддзю, жорсткай рэальнасці, здолела зберагчы сваю непасрэднасць і натуральнасць. У яе вобразе з вялізнай сілай праявіліся супярэчлівасць жаночага шчасця, рамантычнасць першага моц-



нага пачуцця да Галубіна і драматычнасць ваеннага жыцця. Вобраз Зоські—гэта жывы, трагічны вобраз. Гэта ўвасабленне маральнай сілы, якая супрацьстаіць сіле прыстасавальніцтва.

У характарыстыцы ад аўтара мы даведваемся, што Зоська «была маленькі чалавек на гэтай зямлі—да вайны яшчэ толькі вучылася ў Навагрудку, некалькі месяцаў працавала піянерважатай у глухой сельскай школцы, жыла труднавата, ледзьве зарабляючы на якую-небудзь апараты, перабіваючыся з бульбы на хлеб. Але яна верыла ў лепшую будучыню, а яшчэ болей—ва ўсвоены ёю з кніг ідэал добра і справядлівасці, які так нахабна растапталі фашысты. Яна іх ненавідзела, як толькі можна ненавідзець сваіх асабістых ворагаў...». У сваёй нянавісці да ворага і бескампраміснасці Зоська блізкая Сотнікаву. Яна разумела, што «ў гэтай вайне, апроч выстаяць і перамагчы, іншага выбару не існуе. Інакш не варта і жыць, лепш адразу галавой у прорву, каб не ашукаць сябе, не пакутаваць».

Аднак далейшае развіццё характару Зоські сведчыць пра яе значнае адрозненне ад Сотнікава. Логіка ўчынкаў юнай партызанкі разбівае ўсялякія нарматывы. Спачатку Зоська, цалкам даверыўшыся жыццёваму і партызанскаму вопыту Галубіна, нават абрадавалася, што Антон вырашыў правесці яе на заданне. Праўда, яе сумленне неспакойнае—Антон чакае пакаранне за самавольную адлучку, але яна, безумоўна, усё возьме на сябе, яна гатова раздзяліць з ім яго непрыемнасці. Гэтая ўступка (успомнім Сотнікава—ён ніколі і ні на якія ўступкі не ішоў, быў бескампрамісным да бязлітаснасці) пазней пацягнула за сабой іншыя: даведаўшыся пра злачынны намер Галубіна, Зоська і тады не праганяе, не пазбаўляецца ад яго. Гінуць яе светлыя мары: любімы чалавек раптам аказваўся зусім не такім, якім яна яго ўяўляла, якім яна бачыла яго да страшнага прызнання. Змястоўны дыялог паміж Зоськай і Антонам, дыялог, да якога аўтар звярнуўся, каб высветліць светапоглядны пачатак герояў,—лепшыя старонкі апавесці. У далейшым так званае дыялагічнае ўзаемадзеянне свету двух асоб прайдзе ў форму маналагічную: будзе ісці ўнутраная паралельная работа думкі Галубіна і Зоські. І ён, і яна шукаюць выйсця са становішча, якое склалася. Іх «маналагізаваны» свет па-свойму напружаны і супярэчлівы. Часам яны ўступаюць зноў у адкрытую барацьбу, а нічога радыкальна новага ў якасную характарыстыку не ўносяць. Расстаноўка сіл вызначана, развіццё сюжэта схіляе дзеянне то на карысць аднаго героя, то—другога, каб у фінале паказаць поўны крах Антона Галубіна, «д'ябла і анёла ў адной асобе».

І вось псіхалагічны выбух—сцэна на хутары. Зоська кідаецца з сякерай на Антона, бо нарэшце зразумела, якую страшную ролю той падрыхтаваў ёй (уратаваць сваю шкуру цаною сваёй свабоды). Затым пойдучь бясконцыя блуканні па лесе пад наглядам мясцовых партызан, і зноў Зоська адступаецца, ратуе Антона... Тут можна згаджацца ці не згаджацца з аўтарам у ступені алагічнасці ўчынкаў героя, умоўнасці сюжэтнага развіцця. Але аўтар, бяспрэчна, мае рацыю ў адным: што ва ўсіх гэтых начных перыпетых Зосьцы перш за ўсё «не хапіла вопыту, спрыту, а болей за ўсё—характару, простаі чалавечай настойлівасці». З усіх сіл ненавідзячы фашыстаў, бачачы ў іх «чуму дваццатага стагоддзя», Зоська ў жыцці аказалася вельмі непрактычнай, яна, як і Сотнікаў, была «кніжніцай», з кніг, а не з жыцця ўвабрала ў сябе ідэал добра і справядлівасці. Толькі Сотнікаў успрыняў яго залішне прамалінейна, справядлівасць у яго асацыявалася з крайняй ступенню бескампраміснасці, з цвёрдай прынцыповасцю. У Зоські, наадварот, якраз цвёрдасці і не хапіла.

Калі б не вайна, Антон здолеў бы, відаць, уладкавацца ў жыцці, ён умеў прыстасоўвацца ў мірны час, «умеў клапаціцца пра сябе, умеў сябе шкадаваць». Змагацца ў яго планы не ўваходзіла, з прыходам фашыстаў Галубін ужо «прымерваецца да новай працы, механікам на лесалінійні». Аднак лёс ці выпадак распарадзіліся па-свойму, і Антон апынуўся ў партызанскім атрадзе. Ён не ўхіляўся ад рызыкоўных заданняў, ваяваў, як усе,—але жаданне жыць, выжыць, уратаваць сваю шкуру аказалася мацнейшым, яно авалодала ўсёй яго істотай. Блізкай перамогі ў гэтай вайне быць не магло, а ў далёкую Галубін не верыў з-за сваёй гістарычнай блізарукасці. Кіруючыся толькі **сваім** вопытам, толькі



сваім разуменнем таго, што адбываецца, ён прыходзіць да вываду аб бескарыснасці барацьбы, яе бяссэнсавасці.

Аўтар не закранае сацыяльнай прадвызначанасці здрадніцтва Галубіна, як не рабіў гэтага і з характарам Рыбака. Галубін—сфарміраваная асоба, ён раскрываецца глыбока і шматгранна. Аб'ектыўна—праз аўтарскую характарыстыку і суб'ектыўна—праз вобраз Зоські. Хто ж такі Антон Галубін? Вораг? Бясспрэчна. Прыстасаванне да абставін, прагматызм дзеянняў—гэта закраналася пісьменнікам раней: у «Зрадце» (Блішчынскі), у «Круглянскім мосце» (Брытвін), у «Сотнікаве» (Рыбак). У адрозненне ад сваіх папярэднікаў Антон як асоба дэградаваў больш. Ён больш складаны, жорсткі, бязлітасны, знішчае дзеля свайго ўратавання ўсё, нават жыццё іншых, пры гэтым апраўдвае зробленае неабходнасцю, надзвычайным становішчам ваеннага часу (у апошнім ён бліжэй да Брытвіна). Тое, што ў Рыбака было ў патэнцыяле, у Галубіна аказалася на паверхні, адкрытым. Рыбак, каб захаваць сабе жыццё, вырашыў перахітрыць немцаў. Галубін, каб выжыць, вырашыў перахітрыць жыццё, а вынік, па сутнасці, аднолькавы: і для Рыбака, і для Галубіна жыццё скончылася. Аднак калі маральная смерць у фінале ўсведамляецца Рыбаком, то Галубін не лічыць сябе ні пераможаным, ні тым больш знішчаным, ён працягвае сябе ратаваць, і вельмі актыўна.

Будова вобразаў у аповесцях В. Быкава заснавана галоўным чынам на статычным партрэце, на жывой мове, дыялагічнай і маналагічнай, на адлюстраванні чалавека ў дзеянні, прычым кульмінацыйны пункт апавядання звычайна супадае з сканцэнтраванасцю і максімальнай аддачай маральнай сілы героя. Альбо змагацца са злом да канца, да апошняга дыхання, альбо, выжываючы фізічна, памерці духоўна. Сюжэт аповесцей менавіта ў гэтым і заключаецца, каб устанавіць такую жыццёвую сітуацыю, у якой бы асоба чалавека раскрывалася ў сваёй сутнаснай глыбіні. Лёгка заўважыць, што сюжэт як падзейнасць у апошніх аповесцях больш шматпланавы, ускладнены перыпетыямі іншых, «неваенных» канфліктаў. Калі б, дапусцім, у аповесці «Пайсці і не вярнуцца» ўсё абмежавалася тымі перажываннямі Галубіна, якія займаюць першыя раздзелы (унутраная мітусня, пошук выйсця), вобраз Зоські, поўны ўнутранай прывабнасці і рамантычнай мары, быў бы пазбаўлены трагічнай глыбіні. Менавіта сустрэча з Галубіным, сутыкненне з ім сінтэзавалі ў вобразе юнай партызанкі лірычную ўсхваляванасць, рамантычную прыўзнятасць і найглыбокі трагізм. У пабудове напружаннага, ускладненага сюжэта відаць уменне аўтара бачыць натуральныя, складаныя сувязі, супярэчнасці, весці чытача ў глыбіні характару, у глыбіні жыцця—з усё большым ахопам у шырыню.

«Пайсці і не вярнуцца»—аповесць найбольш пластычная і рознастылёвая. Пасля сурова рэалістычнага стылю «Яго батальёна» яна «прасвечваецца» цэлай гамай стылёвых адценняў—ад лёгкага лірызму (паэтычны вобраз юнай партызанкі) да ўзвышана-рамантычных таноў (сіла і веліч Нёмана, які плаўна нясе свае воды). У другой палове ўсё выцясняецца трагічнымі нотамі, дзе вышыня маральнага ўчынку Зоські кантрастуе з «непрыхаваным цынізмам перавёртыша» (В. Аскоцкі).

Творчасць В. Быкава пранізана ідэяй бессмяротнасці чалавечага духу, палкім імкненнем пераацаніць сувязі, якія склаліся між людзьмі, сцвердзіць сапраўды чалавечыя адносіны і чалавечае ў чалавеку. Пісьменнік зыходзіць з таго, што вайна, яе патрабаванні не толькі раскрываюць перспектыву інакш паглядзець на існуючыя духоўныя каштоўнасці, але і з'яўляюцца вырашальным крытэрыем адносін да іх. Увагу мастака прыцягваюць разнастайныя сувязі чалавека, якія атрымоўваюць сваё ўвасабленне ва ўсё большым размаху эпічнага.

Нашу думку пацвярджае і новая аповесць В. Быкава «Знак бяды». Пісьменнік стварае надзвычай эпічны характар простага беларускага сялянкі. Тут ён упершыню звяртаецца да шырокай сацыяльнай дэтэрмінаванасці характару, уведзячы раздзелы з біяграфіяй герояў, жыццём вёскі 20—30-х гадоў. Вобраз галоўнай гераіні Сцепаніды пададзены ў развіцці. З паслухмянай работніцы на хутары ў пана Яхімоўскага яна вырастае за гады Савецкай улады ў чалавека цвёрдай волі, становіцца калгаснай актывісткай. Цяжка жылося Сцепанідзе, само жыццё (заўважым: жыццё, а не аўтар) выпрабоўвае яе трываласць, экзамен ідзе за



экзаменам: толькі-толькі атрымалі яны з Петраком доўгачаканую зямельку, а тут бяда ў гаспадарцы—прапаў конь. Калгасу Сцепаніда была рада, зразумела, што сам, аднаасобна, багацейшы не станеш...

Ярка напісаны раздзелы пра жыццё беларускай вёскі 30-х гадоў. Аб гэтым часе ў нас ёсць багатая літаратура, але Быкаў не паўтараецца. Ён змог падысці да гэтых падзей па-свойму. Старонкі напаяўняе хор галасоў, якія спрачаюцца, сумняваюцца, адчайваюцца, сцвярджаюць. І над гэтым хорам, наперадзе яго—голос Сцепаніды, якая страсна жадае праўды і справядлівасці. Не заўсёды магла Сцепаніда сцвердзіць сваё, разабрацца ў падзеях—час быў такі, але ўсякую новую бяду, чужую трагедыю яна ўспрымала як глыбока асабістую. Зусім не думае пра сябе Сцепаніда, калі выступае супраць раскулачвання Багацькі Ладзіміра, калі збіраюцца подпісы пад хадайніцтвам аб вызваленні старшыні калгаса і калі выпраўляе Петрака ў Мінск, да старшыні ЦВК Чарвякова. Блізка прымае трагедыю сям'і Васіля Ганчарыка, адчувае сябе вінаватай перад Анютай Багацька—лёс Сцепаніды неаддзельны ад лёсу ўсіх гэтых людзей, ён як бы ўбірае ў сябе іх боль, іх радасць і адчай.

«За сваё цяжкае жыццё яна (Сцепаніда) усё ж спазнала праўду чалавечых адносін і пакрысе здабыла свой невялічкі чалавечы гонар. А той, хто аднойчы адчуў сябе чалавекам, ужо скацінай не стане». Вось гэтае супрацьпастаўленне гонару і ганьбы, велічы чалавечага духу і падзення, ператварэння чалавека ў жывёлу, выразна бачыцца ў асноўным апавядальным пласце аповесці. З аднаго боку—Сцепаніда з Петраком, з другога (па прынцыпу кантрасту) Гуж са сваёй азвярэлай кампаніяй, якая ні ў чым не адрозніваецца ад саміх фашыстаў.

Па-рознаму сустракаюць немцаў Сцепаніда і Пятрок. Апошні «ведаў і адчуваў толькі тое, што трэба неяк пераседзець ліхую часіну, а там, можа, што зменіцца. Не век жа быць гэтай вайне. Каб засцерагчыся ад бяды, трэба паводзіць сябе як мага абачлівей і цішэй. Гэта як з куслівым сабакам: барані божа яго зачэпіць, трэба прайсці міма яго і не бачыць, але і не паказаць страху—рабіць выгляд, што ён цябе не датычыць. Так і з фашыстам. Няўжо, калі ён іх не зачэпіць, яны без жаднай прычыны будуць да яго прыдзірацца?» Але не атрымалася ў Петрака проста пераседзець і перачакаць вайну на сваім хутары. У гэтай вайне не было старонніх, яна зачэпіла ўсіх, нават такіх вольных і вельмі добрых—як характарызуе Сцепаніда свайго Петрака. Нічым не адкупіўся Пятрок ад немцаў і паліцаяў—ні самагонкай, ні скрыпкай. Усе яго спробы дамовіцца «па-добраму» аказаліся марнымі. Вось тут ён і прыходзіць да думкі, што, «відаць, жыццё наогул трэба канчаць, нашто так пакутаваць, няма для таго ўжо сілы ды і жаднай патрэбы... Чорт яе бяры, тую смерць, ён перастаў ужо баяцца, білі б толькі хутчэй. Шкада, мусіць, у самым пачатку вайны, многа чаго ён не пабачыць, а галоўнае—не дазнаецца ўжо пра лепшае... Мусіць жа, яно будзе калі-небудзь, лепшае. Але што ж... Так далей жыць нельга. То не жыццё».

Цікавая структура фразы, звязаная з вобразам Пятра Багацькі. Кароткія, усечаныя сказы заканчваюцца часцей за ўсё шматкроп'ем—у пачатку расказу: «Але ж... Мабыць, замалы, каб іх...»; «Няма... Дык гэта, калі што трэба, дык...»; «Не чуў...»; «Але гэта...» Аўтар падкрэслівае гэтым мяккасць, падатлівасць, мітуслівасць чалавека, які спрабуе ўсім дагадзіць, не выклікаць канфліктаў. Іншая фраза ў канцы: «Жыццё! Сабак б'юць, як людзей, і людзей страляюць—нібы сабак. Ураўнялі род чалавечы! Падсобілі пад скаціну якую, ага, брат!» Пятрок перайначваецца, ён ужо не думае аб тым, ці будзе ў яго магчымасць перад смерцю памаліцца (сцэна, калі немцы стралялі ў партрэт Сталіна) або «хоць вылаяцца, ці што» (гэта пазней ужо, калі забівалі Бабоўку), а з адкрытай нянавісцю заяўляе сваім забойцам: «Нячысцікі! Гадаўцы!—захлынаючыся ветрам, крычаў Пятрок.—Але пачакайце! Мой Федзька прыйдзе! Сын мой прыйдзе... Ён вам пакажа... Не думайце... Федзька прыйдзе!..»

У адрозненне ад Петрака, Сцепаніда адразу ж адкінула ўсякую думку аб так званай дабраце немцаў, аб магчымасці перачакаць бяду на хутары. Адчувала, што незалежна ад таго, як да яе немцы паставяцца, добрага паміж імі нічога не будзе. Жанчына не хавае сваіх адносін да новых парадкаў і да тых, хто гэтыя парадкі спрабуе сцвердзіць—да немцаў і паліцаяў. У яе паводзінах шмат ба-



чыцца ад унутранага, падчас нават неўсвядомленага імпульсу (гісторыя з Бабоўкай). Натура сапраўды народная, Сцепаніда разумела, што ў паліцэйскіх улада большая, што ў іх зброя, але страху не адчувала, была толькі нянавіць. «У тым жыцці, якое абрынулася на свет, яна адчувала перавагу сваёй спрадвечу ўстаноўленай праўды і, пакуль у яе было тое адчуванне, магла смела глядзець кожнаму ў вочы». Менавіта гэтай «спрадвечу ўстаноўленай праўдай» моцная гераіня. Праўда яе ў тым, што яна не прымае ніякага насілля—ні над сабой, ні над людзьмі, ні над роднай зямлёй. Так і ўспрымаецца яе гібель—як сцвярджанне высокіх прынцыпаў, чалавечага духу.

Вобраз Сцепаніды—вяршыннае дасягненне В. Быкава. Характар значнага эпічнага гучання, ён нібы ўвасабляе лёс самой шматпакутнай Беларусі. Сродкамі паэтыкі, у якой асабісты лёс Сцепаніды пераплятаецца з сацыяльнымі шляхамі-дарогамі, аўтар выяўляе новы характар адносін гераіні з самой гісторыяй, з нялёгкім жаночым лёсам, з абставінамі. В. Быкаў раскрывае яшчэ адну, новую для яго творчасці меру суадносін чалавечай свабоды, волі і неабходнасці. І таму, што гераіня яго простая жанчына-сялянка, і таму, што мастацкае вырашэнне вобраза—эпічнае. Паўната пачуццяў пры актыўнай і пэўнай іх скіраванасці да «пачуццяў справядлівых», да народнага ідэалу непадзельнасці добра і праўды—такія аснова вобраза Сцепаніды. Беларуская вёска, яе побыт, маральная атмасфера, таксама вырашаецца ў творы эпічна, машабна, шматаспектна. З пазіцыі народнага асэнсавання і разумення.

Стыль В. Быкава ідзе па шляху сінтэзу агульнай суб'ектыўнасці (аўтарскай ідэі) і максімальнай аб'ектыўнасці (ваеннай рэчаіснасці). Пісьменнік імкнецца знайсці самае простае і натуральнае адзінства думкі і жыцця. Яго стыль, уласцівы першапачатковаму перыяду, калі свет фактаў ці падзей і свет думак, ідэі існавалі побач як дзве ўзаемазвязаныя, неабходныя і самастойныя сферы (дадзеная сувязь не выключала дамінацыю думкі, ідэі), гэты стыль у пазнейшай творчасці прыходзіць да асаблівага сінтэзу аб'ектыўнага факта і суб'ектыўнай ідэі праз цэментуючую ролю суб'ектыўна-аўтарскіх адносін.

Канечне, і ў пазнейшай творчасці пісьменніка можна сустрэць старонкі, дзе менавіта сэнсавы пачатак у стылі дамінуе, аднак увогуле яго стыль—гэта ўжо не дамінуючая ідэя (прымат ідэі відавочны ў «Сотнікаве» і «Абеліску»), якая тлумачыць праяўленне сутнасці чалавечых характараў, а проста ідэя, якая наколькі ўбірае ў сябе ваеннае быццё, настолькі і зліваецца з ім, становіцца прадметам аналітычнага даследавання. Адсюль—больш спакойнае, эпічна размеранае інтанацыйнае афармленне стылю.

Самая важная асаблівасць стылю пісьменніка—імкненне зрабіць мастацкі аналіз і сінтэз чалавечага характару ў разнастайных яго праяўленнях і ў той жа час паказаць унутранае супярэчлівае адзінства. Аўтар нязменна асвятляе ўздзеянне абставін на псіхалагічны працэс, душэўны лад людзей, маральныя пошукі, выяўляе ўнутраныя сілы, здольныя супрацьстаяць гэтым абставінам, узвысіцца над імі.

Быкаўская аналітычная аповесць прыйшла да «згоды» формы і зместу, аб'ектыўнага знешняга свету і суб'ектыўнай аўтарскай ідэі, якая вынікае з гэтага свету. Стылёвая эмоцыя В. Быкава, гуманіста, псіхолага і аналітыка, развіваецца па шляху паглыблення эпічнасці вобразаў. Крайняя напружанасць перайшла ў больш стрыманую энергію апавядання, захаваўшы ранейшую строгасць, зрокавую канкрэтыку і дэталізацыю. Востра ідэалагічная аповесць В. Быкава становіцца паэтычным творам, у якім ідэал маральна моцнай асобы—жывы, цэласны і паддзены ў развіцці.