

ВАЛЯНЦІНА ЛОКУН

## **У АТМАСФЕРЫ БАРАЦЬБЫ**

Артыкул першы

Тыпалагічнае адзінства ў літаратуры — агульнасць не статычная, а дынамічная. Гэта не замкнёны ланцуг, які складаецца з адвольных звёнаў, а свайго роду спектр розных колераў, якія знаходзяцца ў пэўных суадносінах паміж сабою.

“Уласная праўда ў сучасным свеце, — сцвярджаў Ганс Эрых Носак, — ёсць адзіная праўда”. Яго падтрымліваў Федэрыка Феліні: “Адзінае абгрунтаванае сведчанне, на якое мае права чалавек, гэта сведчанне аб самім сабе” (Иностранная литература, 1981, № 10). Суб’ектыўнае апавяданне, пабудаванае ў форме маналагізаванага выказвання, безумоўна, мае права на існаванне, але тым не менш маналог у літаратуры не павінен цалкам выцясняць дыялог, а асоба аўтара падмяняць асобу літаратурнага героя. У гэтым сэнсе класічны рэалізм застаецца бяспэўным духоўным і творчым здабыткам сучаснай літаратуры. І не таму толькі, што рэалістычная проза Р.Ралана, Р.-М.дзю Гара, ці беларуса М.Гарэцкага абаялілася на сусветна значныя жанравыя здабыткі рэалістычнага “аб’ектыўна-суб’ектыўнага” класічнага рамана, а яшчэ і таму, што там зададзена жанравая мера спасціжэння рэчаіснасці. У гэтым сэнсе літаратура XX стагоддзя ў сваіх найвышэйшых “узорах”, калі і прасунулася далей, дык толькі таму, што стала на плечы гігантаў.

Як вядома, нацыянальная адметнасць літаратурнага мыслення з

уласцівымі яму традыцыямі найбольш поўна можа быць выяўлена шляхам суаднесенасці з іншымі літаратурамі, гэта значыць, у сферы літаратурных узаемасувязяў, у сферы супастаўлення, параўнання. Не выпадкова, што адно з першых вызначэнняў нацыянальнай традыцыі як “народнага духу” сустракаецца яшчэ ў працах братоў Грым. Складаней высветліць гэтую спецыфіку ўнутры адной літаратуры, дзе ўсё “дыхае” пэўнай традыцыяй, прасякнута ёю, з яе ўзнікае, у ёй развіваецца. У гэтай сувязі балгарскі гісторык і тэарэтык літаратуры П.Зараў пісаў: “Гаворка ідзе аб тым, што гісторыя ўсякай нацыянальнай літаратуры развівалася ў пэўнай залежнасці ад нацыянальнага лёсу народа. Адсюль і рух ідэй, рух і рытм перыядычнай змены зместу, формы, функцыянальнай мастацкай свядомасці” (Зарев П. Панорама болгарской літаратуры: В 2-х томах. М., 1976. Т.1. С.9). Балгарскі пісьменнік пастуліруе так званы нарадазнаўчы падыход, метады аналізу, які заснаваны на вучэнні залежнасці літаратурнай творчасці ад нацыянальнай традыцыі, “ад ладу мыслення і мастацкага метаду народа, ад фальклору, спадчыннага ці створанага, увогуле ад усяго таго, што фармуе ўнутраную сутнасць народнага характару і ўплывае на літаратурную творчасць”.

Эвалюцыйнае развіццё жанру, як і якасныя скачкі ў гэтым працэсе, адбываюцца ў выніку індывідуальна-нацыянальных адкрыццяў.

Этапы ж сутнаскага руху жанравых форм вызначае найперш новая мастацкая ідэя, якая шукае і знаходзіць новыя формы для свайго самавыражэння, формы, адэкватныя новаму ўзроўню мастацкага мыслення. У такіх творах, наватарскіх па сваёй сутнасці, вызначальных у сэнсе мастацкага мыслення, увасабляецца дынаміка жанравых структур. Працэс развіцця жанру — гэта заўсёды працэс унікальны па сваёй супярэчлівасці.

Новы змест замацоўвае сябе ў адпаведнай форме, і чым больш ён значны з боку грамадскага, сацыяльнага, нацыянальнага ці гістарычнага, тым больш верагоднымі з’яўляюцца і змены ў жанравых структурах. Такім чынам, можам будаваць тыпалогію жанравых форм, бачачы ў іх праявы агульнага ідэйна-змястоўнага закона.

У свой час Гегель адзначаў, што ў гісторыі чалавецтва назіраюцца эпохі гераічнага стану свету і перыяды праяічнага быцця. Найбольш яркім прыкладам гераічнага стану свету Гегель лічыў грэчаскае грамадства. Праяічны яго стан, на думку філосафа, з найбольшай сілай праявіўся ў сучасны гістарычны перыяд. Апошні характарызуецца агульным зніжэннем узроўню мастацкай творчасці, а жанр рамана новых часоў філосаф назваў “сучаснай буржуазнай эпопеей”. “Тут, — пісаў Гегель, — з аднаго боку, ізноў выступае ва

ўсёй паўнаце багацце і шматбаковасць інтарэсаў, станаў, характараў, жыццёвых умоў, шырокая панарама свету, а таксама эпічнае адлюстраванне падзей. Але тут адсутнічае першапачатковы паэтычны стан свету, з якога вынікае сапраўдны эпас” (Гегель. Эстетика. М., 1972. Т.3. С.474—475). Па Гегелю, “ні Гамер, Сафокл і г.д., ні Дантэ, Арыоста альбо Шэкспір не могуць зноў з’явіцца ў наш час. Тое, што так значна было апета, так свабодна было выказана, — выказана да канца...” Сутнасць выказванняў Гегеля заключалася ў перакананасці, што не могуць ужо вядомыя і найперш выбітныя таленты з’явіцца нанова па прычыне агульнай “дэградацыі”, агульнага “заняпаду” жанру рамана.

Тым не менш за два гады да смерці Гегеля ў свет выйшаў гістарычны раман А.Бальзака “Шуаны”. Праўда, па тым часе твор гэты не выклікаў асаблівай цікавасці ў чытача. Але менавіта ім быў пакладзены пачатак “Чалавечай камедыі” — вялікай серыі раманаў і аповесцяў, якія шырока асвятлялі розныя бакі жыцця тагачаснага “празаічнага стану” грамадства. Раманы А.Бальзака, насуперак прадказанням Гегеля, адкрылі новы этап у развіцці жанру рамана на мяжы XVIII і XIX стагоддзяў. Тэорыя Гегеля супярэчыць і маштабам эпічнай творчасці XX стагоддзя, бо менавіта гэты “празаічны”, па логіцы філосафа, час паспрыяў выхаду ў свет раманаў Р.Ралана, Д.Галсуорсі, Томаса і Генрыха Манаў, Р.-М. дзю Гара, Луі Арагона, Л.Лявонава, К.Сіманава, а таксама беларускіх пісьменнікаў М.Гарэцкага, К.Чорнага, І.Мележа, У.Караткевіча. Зразумела, што новае сацыяльнае жыццё, іншы грамадскі настрой трансфармавалі жанр рамана. Эпас у тым выглядзе, у якім ён існаваў у антычныя часы і ў сярэднявечча, не можа развівацца ў новую эпоху. Эпасам новага часу стаў раман, які ўвабраў у сябе, акрамя шэрагу іншых элементаў, будзённасць, прозу жыцця.

У гэтай сувязі варта адзначыць і тое, што эпічныя творы XIX стагоддзя развіваліся на “двухадзінай” аснове, на аснове спасціжэння сутнасці характару чалавека і гістарычных з’яў. Літаратура патрабавала ад сваіх аўтараў усебаковага аналізу змен, якія адбываліся ў розных сферах жыцця людзей. Бальзак ставіў на мэце адкрыць агульную аснову сацыяльных з’яў, знайсці “сацыяльны рухавік”. Ён хацеў паказаць грамадства “ва ўсіх яго праявах, на ўсіх яго ступенях”, пры гэтым аўтар “Чалавечай камедыі” зыходзіў з прынцыпу, што “сацыяльны лад настолькі прыстасоўвае людзей да сваіх патрэб і так іх калечыць, што яны перастаюць быць падобнымі да сябе, што ён нараджае столькі відаў, колькі існуе прафесій...”.

І ўсё ж такі цэльнай карціны жыцця А.Бальзак не здолеў даць. Ён

спасылаўся пры гэтым на цяжкасці, якія ўзнікалі перад ім у час пошукаў унутранага адзінства аб'ектыўнага свету: “Няма нічога цэласнага ў нашым свеце, — пісаў ён, — усё ў ім мазаічнае”.

Яшчэ з большымі цяжкасцямі сутыкнуўся Флабер у сваім памкненні даць сінтэтычнае адлюстраванне рэчаіснасці. Калі намаганні Бальзака былі скіраваны на бурлівую рэчаіснасць, імклівыя ўзлёты і падзенні чалавечых лёсаў, дык Флабер засяродзіўся на перадачы “ціхай” будзённасці. І гэтая будзённасць, як яе ўспрымаў пісьменнік, не давала яму “матэрыялу” для вялікіх эпічных абагульненняў. Адсюль і пачуццё незадаволенасці раманіста, які марыў пра вялікае эпічнае палатно. Адсюль і яго смутак: “...раман толькі яшчэ нараджаецца, ён чакае свайго Гамера” (Флобер Г. Собр. соч. Т.7. М., 1937. С.427).

Такі Гамер з'явіўся. У асобе Л.Талстога. Ад Гамера, на думку Д.Аўсяннікава-Кулікоўскага, аўтара “Вайны і міру” розніць толькі тое, што апошні быў “вялікім крытыкам і адмаўляльнікам”. Л.Талстой ужо таму не Гамер, “што ні ў што не ставіць і часам злосна развенчвае Агамемнанаў, Ахілаў, Лексаў і Гектараў...” Гамер і Л.Талстой, дарэчы, як і беларускія раманісты Я.Колас, М.Гарэцкі і К.Чорны, — аднолькава важныя для свайго гістарычнага часу і сваёй літаратуры. Яны блізкія адзін аднаму, і не толькі па ступені майстэрства, але і па сіле выразнасці, рэалізму адлюстраванага жыцця. Усе яны аднолькава глыбока, хоць і кожны па-свойму, адчувалі сутнасць і рух часу, раскрывалі працэсы сацыяльнай рэчаіснасці і пры гэтым, у першую чаргу, выпрацоўвалі ідэі часу, якія адпавядалі ўзроўню духоўных запатрабаванняў свайго грамадства. Творы іх блізкія па сваіх агульных мастацкіх вартасцях і розныя па сваёй унутранай пабудове, па сваім планетарным і нацыянальным духу.

Такім чынам, праблема рамана так ці інакш звязваецца з ідэяй эпічнага апавядання, нацыянальнай ці абагульняльнай ідэяй свайго часу. Як вынік гэтага ўзнікае жанравае паняцце “рамана-эпапеі”.

Узровень эстэтычнага і мастацкага мыслення ХХ стагоддзя, у параўнанні з ХІХ, дазволіў пісьменнікам больш свабодна выкарыстоўваць мастацкія традыцыі папярэдняй рэалістычна-эпічнай прозы.

Але раман ХХ стагоддзя заставаўся эпічным не толькі таму, што пераняў вопыт эпічнага мастацтва ХІХ стагоддзя, эпічныя традыцыі папярэдняй літаратуры. Гэтаму садзейнічала яшчэ і сама эпоха з яе драматычнымі калізіямі і гістарычнымі катаклізмамі: першая сусветная вайна, кастрычніцкая рэвалюцыя ў Расіі і падзел

свету на капіталістычны і сацыялістычны, нараджэнне фашызму і як вынік гэтага — другая сусветная вайна. Мастацкае адлюстраванне гэтых падзей патрабавала адэкватнай — найперш эпічнай — формы.

Што да аб'екта адлюстравання ў рамане 40-х гадоў, то ім была найперш гісторыя ў сваім паскораным гістарычным руху. Свет на мяжы апакаліпсіса — і жыцця і духу. Раман 40-х гадоў вызначаўся тым, што над творам уладарыла не толькі эпічная канцэпцыя, але і канцэпцыя драматычная.

Другая сусветная вайна была самай разбуральнай і крывавай за ўсю гісторыю чалавецтва. Яна працягвалася шэсць год, уцягнуўшы ў сваю арбіту шэсцьдзесят адну дзяржаву, больш за 80 працэнтаў усяго насельніцтва зямнога шара. Яна закранула ў той ці іншай ступені ўсе народы і была сусветнай у прамым сэнсе гэтага слова. Альбер Камю, адказваючы на пытанне, чаму ён стаў удзельнікам супраціўлення, прызнаваўся: “Для такіх людзей, як я, пытанне гэтае пазбаўлена сэнсу. Мне здавалася і здаецца да гэтага часу, што нельга быць на баку канцэнтрацыйных лагераў... І каб быць ужо зусім дакладным, скажу, што добра памятаю той дзень, калі хваля гневу, якая ахапіла мяне, дасягнула сваёй найвысокай кропкі. Адночы раніцай у Ліоне я прачытаў у газеце вестку аб пакаранні Габрыеля Перы” (Цыт. па кн.: Літаратура антыфашыстскага супраціўлення в странах Европы 1939—1945. М., 1972. С.8). Адказам на акупацыю і гітлераўскі тэрор стаў рух Супраціўлення, якім былі ахоплены з рознай ступенню актыўнасці краіны еўрапейскага кантынента. Адсюль адным з важных фактараў мастацкага жыцця ваенных год была літаратура Супраціўлення. Літаратурай Супраціўлення фашызму была па сутнасці ўся савецкая літаратура эпохі Айчынай вайны.

Да літаратуры Супраціўлення належаць творы, напісаныя ў атмасферы барацьбы з фашызмам і прасякнутыя духам гэтай барацьбы. Як прыклад, — падцэнзурны псіхалагічны раман Чэхіі, у якім эпічная праблематыка запаўнялася грамадскім зместам. (Раманы К. Чапека “Вайна з саламандрамі”, “Белая хвароба”, “Жыццё і творчасць кампазітара Фолтына” і В. Ржэзача “Сведка”, “Рубеж”.)

Пісьменнікі літаратуры Супраціўлення не заўсёды былі актыўнымі байцамі супраць фашызму, але яго адмаўлялі — Р. Ралан, Р.-М. дзю Гар, Іва Андрыч і інш.

Літаратура Супраціўлення ўзнікла на традыцыях антыфашысцкай літаратуры 30-х гадоў.

У 1932 годзе адбыўся Міжнародны антываенны кангрэс у Амстэрдаме. У 1935 годзе адбыўся другі кангрэс Міжнароднай асацыя-

цыі пісьменнікаў у абарону культуры, які пачаўся ў Валенсіі і працягваў работу ў Мадрыдзе, Барселоне, Парыжы. Пісьменнікаў яднаў дух непрымання агрэсіі ў Іспаніі. “Літаратура нацыянальна-рэвалюцыйнай вайны ў Іспаніі, — пісаў Ф.Наркір’ер, — стала пра-логам да літаратуры Супраціўлення”.

Характэрнай рысай літаратуры Супраціўлення было зліццё нацыянальна-вызваленчых матываў з сацыяльнымі. Выключнае значэнне набыло выкарыстанне нацыянальных традыцый. Пісьменнікі звярталіся да класічных крыніц, да тых літаратурных традыцый, якія ўзніклі ў перыяды нацыянальна-вызваленчых рухаў. Гайдуцкія песні ў Балгарыі, клефцкія ў Грэцыі ляглі ў аснову партызанскага фальклору, песні рэвалюцыі 20-х гадоў XIX стагоддзя супраць турэцкага ўціску сталі здабыткам грэчаскіх аўтараў, у польскіх паэтаў узнікае пераклічка са свабодалюбівымі матывамі ў творчасці рамантыкаў — Міцкевіча, Славацкага.

Не была перарванай рэалістычная традыцыя еўрапейскага рамана, але развівалася яна адметным шляхам. У падцэнзурнай літаратуры дамінаваў жанр гістарычнага рамана — у нацыянальным мінулым браліся прыклады для сучаснага жыцця. Асабліва папулярнымі сталі гістарычныя раманы Ірасека ў Чэхіі, у Балгарыі — “Пад ігам” Вазава. Раманы, прысвечаныя непасрэдна Супраціўленню, пісаліся ў глыбокім падполлі і маглі ўбачыць свет або ў нейтральных краінах (Швейцарыя, Швецыя), або напрыканцы вайны ці нават пасля вайны. Але калі ў гістарычным рамане пераважала рэалістычная накіраванасць, то ў рамане аб сучаснасці гэтая тэндэнцыя перакрыжоўвалася з мадэрнісцкімі формамі эстэтычнай свядомасці. Экзістэнцыяльныя матывы гучаць у рамане Э.Віктарыні “Людзі і нелюдзі”, у прозе Е.Анджэўскага, праграмным экзістэнцыялісцкім творам можна лічыць раман Сімоны дэ Бавуар “Кроў іншых”.

Менавіта экзістэнцыялізм, які ў якасці філасофскай сістэмы склаўся яшчэ задоўга да другой сусветнай вайны, да літаратуры “згубленага накалення”, стаў у гады еўрапейскай акупацыі і Супраціўлення адным з галоўных мадэрнісцкіх накірункаў у літаратуры. У першую чаргу ў Францыі. У французскім экзістэнцыялізме знайшла адлюстраванне пэўная форма грамадскай свядомасці, якая не прымала акупацыю, але і не ведала, як з ёю змагацца (А.Камю. “Чума”).

Экзістэнцыялізм наклаў свой адбітак на творчасць шэрагу празаікаў і адначасова заняў значнае месца ў драматургіі ваенных гадоў (Ж.-П.Сартр “Мухі”, “За зачыненымі дзвярыма”). Але тым не менш у перыяд другой сусветнай вайны ў краінах еўрапейскага кантынента, як і ў літаратурах усходнеславянскіх, дамінавала менавіта рэалістычная

літаратура, яна была галоўнай формай выражэння нацыянальнай свядомасці.

П.Топер вылучаў шэраг “родавых” прыкмет, якія былі вызначальнымі для рэалістычнай прозы 40-х гадоў, незалежна ад таго, дзе і калі гэтая проза стваралася: “Гэта перш за ўсё набліжэнне да прымусовай смерці; жыццёвае “ўзбуйненне” і адначасова “прастата” маральных (нравственных) праблем; жорсткая іерархія чалавечых адносін, заснаваная на службовай, а не на асобавай шкале каштоўнасцяў; непасрэдная суаднесенасць думак і дзеянняў герояў з агульным лёсам — сацыяльнага руху, дзяржавы, народа і г.д.”.

Акрамя “тэматычнага”, існуюць і іншыя, не менш важкія, падыходы: маральны, псіхалагічны, этычны і г.д. “Вайна і мараль (нравственность), вайна і асоба — гэта кардынальныя пытанні мастацкага спасціжэння сутнасці чалавека ў XX стагоддзі”, — адзначыць В.Быкаў (Літаратурная газета. 1974, 26 чэрвеня).

Літаратура ў гады другой сусветнай вайны больш чым калі-небудзь ішла за гістарычнай падзеяй, але сутнасць яе эстэтычнага асэнсавання залежала не столькі ад стану і духу арміі ці ад тых гістарычных этапаў, якія вызначалі зыход другой сусветнай вайны. У большай ступені гэтае асэнсаванне залежала ад дзяржаўнай ідэалогіі, якая была асноўнай змястоўнай сілай метаду сацрэалізму.

Падыход да гісторыі як працэсу трагедыйнаму вызначыў галоўныя характарыстыкі раманняга мыслення 40-х гадоў. Відавочна імкненне пісьменнікаў пашырыць сферу адлюстравання падзей другой сусветнай калізіямі першай сусветнай вайны, даваенным жыццём (М.Пуйманава, К.Чорны), іншымі словамі, структурна раман набываў часавую і прасторавую шырыню, сюжэтную панарамнасць. Да таго ж у яго жанравай структуры прыкметным было ўзрастанне асобаснага пачатку, у сувязі з чым змены датычыліся не толькі самой структуры рамана, але і яго паэтыкі, стылю. Раман як жанр апынуўся на мяжы мастацкай рэальнасці і дакументальнага вымыслу (М.Пуйманава, старонкі лейпцыгскага працэсу ў трылогіі).

Афіцыйна лічылася, што пісьменнікі (за выключэннем тых, хто эміграваў, — напрыклад, Ёзаф Шкворацкі і іншыя ў Чэхіі) прытрымліваліся адной светапогляднай пазіцыі — сацыялістычнай. Ва ўсялякім выпадку так сцвярджала савецкае літаратуразнаўства. У сапраўднасці ж, пры канкрэтным даследаванні твораў, сітуацыя складваецца больш складаная і супярэчлівая. Рознымі былі аўтары ў сваім мастацка-эстэтычным вопыце, рознымі былі іх творы ў плане тэматычным. У чэшскай літаратуры дамінавала тэма падполля і паўстання 1945 года; балгарская літаратура аддавала перавагу

партызанскай барацьбе, народна-вызваленчай вайне і рэвалюцыі; у славацкай літаратуры галоўнай была тэма нацыянальнага паўстання 1944 года і яго трагічных вынікаў. Асобна ў славянскім кантэксце стаіць беларускі раман, які даследаваў не “тэму”, а жыццё, не проста асобу чалавека як тып сацыяльны, а асобу чалавека як тып глыбока нацыянальны. Агульным жа ў вобразнасці славянскіх літаратур была канцэпцыя героя, якога падзеі вымушаюць вызначыцца, падштурхоўваюць да актыўнага дзеяння, каб абараніць сябе, сваю годнасць — індывідуальную, карпаратыўную, нацыянальную. Гэта дазваляе гаварыць аб тыпалагічнай блізкасці твораў 40-х гадоў.

Раман К. Чорнага “Пошукі будучыні”, трылогія М. Пуйманавай “Людзі на раздарожжы”, “Гульня з агнём”, “Жыццё супраць смерці, эпапейны раман Д. Дзімава “Табак” — у гэтых творах праз індывідуальныя лёсы прасочваецца найперш гісторыя. Яны адлюстроўваюць гістарычны час у вялікай эпічнай форме, у нацыянальна спецыфічнай раманнай форме.

У рамане 40-х гадоў дамінавалі дзве ўзаемазвязаныя тэмы “чалавек і вайна” (К. Чорны) і “чалавек і сацыялістычная рэвалюцыя” (М. Пуйманава, Д. Дзімаў). Гэта адпавядала асаблівасцям канкрэтнай гістарычнай сітуацыі ў еўрапейскім рэгіёне. Вайна з фашызмам была працягам барацьбы з буржуазнай дзяржавай. Славянская літаратура жыла ідэяй, што вайна і перамога стануць этапам нацыянальнай гісторыі, пачаткам новага народнага лёсу. Добрага ці дрэннага — гэта пытанне іншага плана. Пытанне гістарычнага часу. Трагедыя кастрычніцкай рэвалюцыі, сацыялістычнага шляху яшчэ не была спазнанай, а тым больш асэнсаванай. Усё гэта было наперадзе.

Пад уплывам літаратуры савецкай літаратуры славянскіх народаў жылі героікай рэвалюцыйнай барацьбы, уяўнай, як пасля адкрыцця, але героікай, пафасам гераічнага.

Катэгорыя гераічнага дамінавала ў досыць распаўсюджаным тады чэшскім гістарычным і псіхалагічным рамане: К. Шульц “Камень і боль”, Ф. Кожын “Вар’ятам бог дапамагае”, У. Ванчура “Карціны з гісторыі чэшскага народа”, К. Чапек “Жыццё і творчасць кампазітара Фолтына”, В. Ржэзач “Сведка”. К. Шульц велічнасць духу, непераможную духоўную сілу ўвасобіў у статуі Давыда. “Хлопчык ператварыўся ў героя, ён ідзе бараніць сябе і ўсіх сыноў духу і святла ад велікана насілля і цемры. Велікан быў узброены, фанабэрысты, у яго была насмешка законніка і насільніка. А ў Давыда нічога няма, ён усё зняў з сябе, стаіць адкрыты і амаль без зброі, — толькі прашча і камень. Выпрастаўся і чакае” (Шульц К. Камень и боль. М., 1967. С. 560). У гэтай сувязі крытык І. А. Берштэйн пісаў: “Свядомая чалаве-



чая актыўнасць, якая процістаіць трагічнай эпосе, чалавек, які выступае супраць зла... мастак, які выказвае ў сваім мастацтве гэтае нязгаснае супраціўленне цемры і брыдоце, — у гэтым былі ўвасоблены лепшыя ідэі, якія натхнялі чэшскую культуру ў гады акупацыі і дапамагалі ёй захаваць духоўнае здароўе народа, яго волю і годнасць” (Літаратура антыфашистскага супрацівлення в странах Европы 1939—1945. С.53). Катэгорыя гераічнага — адна з заканамернасцяў развіцця чэшскага рамана 40-х гадоў.

Што датычыць літаратуры з сучаснай тэматыкай, то яна імкнулася як бы спалучыць гэтыя абедзве жанравыя плыні — гістарычную і псіхалагічную.

Пры ўсёй адметнасці развіцця тагачасных літаратур, кожная з якіх развівалася ў сваіх асаблівых гістарычных умовах, у сваёй палітычнай і ідэалагічнай атмасферы, абаяралася на свае нацыянальныя літаратурныя традыцыі, — прасочваецца адзіная дамінанта — гэта рух, імкненне да больш тонкага спасціжэння чалавечага характару. Пры гэтым, як ні парадаксальна, найбольшага поспеху дасягнулі пісьменнікі ў плане адлюстравання распаду характару чалавека. Станоўчыя героі, як правіла, заставаліся на ўзроўні схемы, “рупара”. Хоць будучыня, перспектыва жыцця заставалася менавіта за гэтымі героямі — сацыялістычна арыентаванымі.

Творы пісьменнікаў аб другой сусветнай вайне і Супраціўленні падводзяць чытача да ўсведамлення новага жыцця. Аўтары жылі марай аб новым жыцці, больш свабодным ад таталітарнага ціску. У будучыню верылі нават героі аповесці В.Някрасава “У акопах Сталінграда” — аднаго з самых трагедыйных твораў 40-х гадоў. Усходнеславянская літаратура гэтага перыяду, у тым ліку і беларуская, успрымала вайну як акт справядлівы са свайго боку, як вайну ўсенародную (К.Чорны, М.Лынькоў, І.Навуменка, А.Кулакоўскі, І.Шамякін, І.Мележ і іншыя), і гэта дало ім магчымасць паказаць чалавека на вайне не толькі як асобу трагедыйнага плана, але і чалавека моцнага духам, узмужнелага праз вайну і сацыяльныя супярэчнасці жыцця. Адлюстроўваючы вайну як мастацкі вобраз трагічнага зместу, пісьменнікі былі перакананы ў тым, што чалавек, застаючыся ахвярай трагічных акалічнасцяў вайны, імкнуўся да пераадолення гэтых акалічнасцяў, імкнуўся захаваць у сабе сілу да супраціўлення нават у самых нечалавечых умовах.

Раманы К.Чорнага 40-х гадоў — таксама аб гэтым, але і — зусім пра іншае. Яны — пра чалавека канкрэтнага і індывідуальнага, але і пра чалавека “надсацыяльнага”, чалавека па-за канкрэтным часам і канкрэтнай прасторай. Яны — пра свядомасць нацыянальную і

планетарную. Пра свядомасць “індывідуальна нацыянальную”. Яны — пра быццё чалавека ў працэсе адзінага бесперапыннага гістарычнага развіцця. Адлюстраванне падзей вайны ў К. Чорнага пададзена праз даследаванне стану нацыянальнай свядомасці. У тым жа, скажам, чэшскім рамане катэгорыя нацыянальнага не атрымала такой высокай ступені прыярытэтнасці. Выключэннем можна лічыць хіба што творы чэшскіх пісьменнікаў Э. Боса “Цырк Умберта” (1941) і Позефа Енчыка “Былі страты забітымі” (1943).

Розны гістарычны вопыт абагульнены ў раманах 40-х гадоў пісьменнікаў Беларусі, Расіі і Украіны, з аднаго боку, з другога — Чэхіі і Балгарыі. “Руская, беларуская і ўкраінская зямля, — сказаў В. Быкаў, — у гады вайны стала тым плацдармам, дзе праходзіла выпрабаванне і загартоўку дружба розных брацкіх народаў” (Живая памяць поколенняў. Великая Отечественная война в советской литературе. М., 1965. С.350).

Як вядома, Чэхія стала адной з першых ахвяр гітлераўскай агрэсіі пасля таго, як урады Англіі і Францыі падпісалі 30 верасня 1938 года ў Мюнхене дамову з Гітлерам, што фактычна азначала падпарадкаванне Чэхіі фашысцкай Германіі, урад Чэхіі не адважыўся выступіць супраць такога рашэння і капітуляваў. Аднак Германія гэтым не задаволілася, 15 сакавіка 1939 года Чэхія была акупавана гітлераўскімі войскамі, у выніку чаго быў створаны “пратэктарат Чэхіі і Маравіі”. Але і пры гэтым чэшскі ўрад працягваў усімі сіламі ўнушаць народу думку аб тым, што магчыма захаваць нейкія моманты аўтаноміі нават пры “пратэктараце”. Гэта, зразумела, была ілюзія. На такую ілюзію першапачаткова хварэла амаль ці не ўся Еўропа. У тым ліку і Балгарыя. Вызваліўшыся ад пяцівекавага асманскага ярма толькі ў 1878 годзе, Балгарыя ў 20-я гады актывізавала працэс нацыянальнага самасцвярджэння. У 40-я гады прафашысцкі ўрад заключыў саюзны дагавор з гітлераўскай Германіяй. У краіне быў досыць моцны рэваншысцкі настрой, і гэта, зразумела, не магло не адбіцца на змястоўнасці айчыннай літаратуры.

Але пры ўсім гэтым, звяртаючыся да падзей другой сусветнай вайны, якая яшчэ грымела, або толькі-толькі адгрымела, тагачасны раман служыў ідэі народнага вызвалення.

Вайна як трагедыя, як фізічнае вынішчэнне і яшчэ ў большай ступені як вынішчэнне духоўнае (калі мець на ўвазе фашызм як з’яву духоўную) — вынік літаратуры ХХ стагоддзя. Дэградацыя асобы і яе духоўнае ўзвышэнне — гэта дзве дамінанты, два кантрастныя пачаткі, якія складаюць унутраны змест рамана 40-х гадоў. Яны ж і паядноўваюць усе структурныя элементы, неаднародныя па сваёй

сутнасці, у адно эпічнае цэлае. Вайна — галоўны змястоўны “матэрыял” рамана 40-х гадоў. Але гэта не толькі фронт, ваенныя баталіі, як гэта было ў “Валерыку” М.Лермантава або ў “Пармскай абіцелі” Стэндаля і ўжо не было ў “Вайне і міры” Л.Талстога, “Разгроме” Э.Залы, “Бывай, зброя” Э.Хэмінгуэя, “Літоўскім хутарку” М.Гарэцкага. Вайна К.Чорнага, М.Пуйманавай і Д.Дзімава — гэта яшчэ і сфера жыцця на акупаванай тэрыторыі, і партызанскі рух, і супраціўленне ў лагерах, і будзённасць далёкага тылу.

Ад таго, якое месца ў раманнай структуры займае непасрэднае адлюстраванне поля бою, можна вызначыць не толькі індывідуальныя асаблівасці таленту пісьменніка, але і агульныя заканамернасці літаратурнага развіцця. Тэндэнцыя да абвострана-трагічнага адлюстравання вайны, да “звужвання” яе апісання да “вузкага” плацдарма — гэта еўрапейская літаратура на мяжы 20—30-х гадоў, найперш літаратура “страчанага пакалення”: Э.Рэмарк “На заходнім фронце без змен”, Э.Хэмінгуэй “Бывай, зброя” і іншыя. Або пазней у савецкай літаратуры — лейтэнанцкая проза: В.Быкаў, Ю.Бондараў, Р.Бакланаў, К.Сіманаў.

У сваёй знакамітай лекцыі аб мастацтве рамана Т.Ман падкрэсліваў значэнне традыцый “рамана выхавання” для немцаў, іх літаратурнай культуры і нацыянальнай свядомасці. Пры гэтым ён абпіраўся на гётаўскую “ідэю выхавання”, станаўлення асобы чалавека, у лёсе якога “адлюстроўваецца гістарычнае станаўленне свету” (Бахцін). Класічная для нямецкай літаратуры жанравая форма “рамана выхавання” трактавалася досыць шырока. Гэта быў шматаспектны раман аб станаўленні асобы ў грамадстве, які змяшчае ў сабе вывучэнне канкрэтных прыватных з’яў жыцця і ўздымаецца да філасофскага асэнсавання чалавека, да праблем маралі, навукі, мастацтва.

У літаратуры толькі што народжаных краін з асаблівай сілай стаяла пытанне аб ломцы індывідуальнай і грамадскай свядомасці, якая суправаджалася нараджэннем чалавечай індывідуальнасці новага тыпу. Адсюль і ідэя “выхавання”, “дыдактыкі” ў літаратурнай свядомасці.

Гэтай ідэяй прасякнута амаль цалкам уся савецкая літаратура, пачынаючы з 1917 года. І толькі “вясковая проза” 60—80-х гадоў (В.Бялоў, В.Астаф’еў, С.Залыгін, В.Казько, В.Карамзаў) унесла пэўны дысананс у гэты “гарманічна-дыдактычны” мастацкі вобраз. Выхаваўчая роля — толькі ўжо без адкрытай ідэалагічнай дыдактыкі — заставалася пэўным чынам і за літаратурай “ваеннай”, яна разам з трагічным духам несла чытачу і ўзор высокага, мужага духу.

“Мадэль выхавання” была перайначана, “цэнтр цяжкасці” перанесены на героя як высокадухоўную асобу.

Разнавіднасцю “рамана выхавання” можна лічыць балгарскі і чэшскі раманы 40-х гадоў. Працэс станаўлення асобы, нараджэнне новай індывідуальнай і калектыўнай, партыйна-большавіцкай свядомасці ішоў услед за працэсам адчужанасці асобы ад свету, пераплятаўся з матывамі расчаравання, песімізму асобы. Часам нават матыў “выхавання” паглынаўся матывам “адчужанасці”, рэфлексуючай свядомасцю. У гэтым адметнасць раманаў М.Пуйманавай і Д.Дзімава.

Творы К.Чорнага 40-х гадоў не ўпісваюцца ў кантэкст “рамана выхавання”, не ўпісваюцца ў класічныя жанравыя формы еўрапейскіх літаратур. Настолькі яны адметныя і адмыслова нацыянальныя. І не толькі па характару жанра, а і па характару вайны, характару адлюстравання самога жыцця-быцця. Гэта — сінтэз эпікі Л.Талстога і “быццёвай аналітыкі” Маркеса, сінтэз Талстога і Маркеса на нацыянальнай глебе. Творы К.Чорнага — не толькі пераадоленне кніжна-рамантычнага “даўжэнкаўскага” погляду на вайну, пераадоленне класава-ідэалагічнага падыходу да яе. К.Чорны — гэта адчуванне вайны як трагедыі быцця, трагедыі космасу. Яшчэ Л.Талстой падзяляў войны на справядлівыя і несправядлівыя. К.Чорны адмаўляў усялякія. З яго раманнай прасторы знікла катэгорыя гераічнага. Панавала выключна трагічнае. К.Чорны засяроджваў сваю ўвагу на ўнутраных патэнцыях беларуса, упісваючы яго “індывідуальны дух” у прыродныя касмічныя ўзаемадачынненні. Эпічную сутнасць раманаў К.Чорнага вызначаюць не толькі ваенна-гістарычныя сцэны. Самі па сабе яны важныя для агульнай структуры раманаў, але набываюць сваю сапраўдную значнасць толькі ў сувязі, ва ўзаемадзеянні з адлюстраваннем іншых з’яў гістарычнай рэчаіснасці. Адлюстраванне “міру” з’яўляецца неад’емнай часткай эпічнага зместу. Зрабіўшы падзеі айчынай вайны цэнтральнымі кампанентамі рамана і спалучыўшы ўсё гэта з першай сусветнай, К.Чорны знайшоў у гэтым матэрыяле шырокае поле для рэалізацыі сваёй галоўнай задумкі: выявіць, як паўплывалі катаклізмы вайны на жыццё беларуса, якім чынам праявілася яго індывідуальнасць, якім новым зместам напоўнілася нацыянальная свядомасць. Раман К.Чорнага трансфармаваўся, далучаўся да жанру народнай трагедыі. Унутранае напружанне ваенных раманаў беларускага пісьменніка абумоўлена трагізмам народнага вызвалення, а яшчэ ў большай ступені несвабодай сацыяльнай, якая спараджала несвабоду індывіда. Факты жыцця ўсё больш страчвалі свой знешні характар, становячыся перш за ўсё з’явай унутранай драмы герояў. Гэта

падкрэсліваецца няўлоўным перамяшчэннем аўтарскага пункту гледжання, у выніку чаго героі набывалі большую незалежнасць, ператвараючыся з аб'екта назірання і ацэнкі ў суб'ект перажывання.

А.Сабураў называў “Вайну і мір” Л.Талстога рускай нацыянальна-гераічнай эпопеяй, якая “з’яўляецца новым этапам... у гісторыі рускага ваеннага эпаса, які меў падчас стварэння эпопеі Талстога амаль тысячагадовую традыцыю” (Сабуров А.А. “Война и мир” Л.Толстого. М., 1975. С.51). Такім этапам у развіцці беларускай нацыянальна-трагічнай эпопеі з’яўляюцца творы К.Чорнага — праз эпизацыю характару беларуса, праз гамераўска-талстоўскую традыцыю эпизацыі жыцця беларускага народа, жыцця трагічнага па сваёй нацыянальнай сутнасці. К.Чорны нібыта нанова адкрыў і рэалізаваў нацыянальныя прынцыпы эпічна-трагічнага апавядання, у цэнтр якога пастаўлены бесперапынны рух жыцця. “Дзень за днём і месяц за месяцам. Зіма за восенню... І да вясны, і да лета яшчэ далёка было. А яшчэ далей да зорнага мігцення на вераснёвым небе... Але сонца ішло ўжо высока, і здавалася, што вось неўзабаве над бліскучай разлегласцю снягоў цвыркне першы жаўранак. Начамі свяціў месяц, поўны і даўгавечны”. Гэты прыродны, віртуальна-касмічны рух накладвае свой адбітак на працэс, на змены ва ўнутраным свеце чалавека, на яго духоўную існасць, маральнае развіццё. “Колькі разоў Костусь гаварыў на досвітку, каб яна ішла на ток грэцца пад баразну, ведзьме пад бок! І колькі разоў яна называла яго за гэта ведзьмаком! Гэта не былі жарты сталых людзей, бо вельмі многа тут было дзіцячай наіўнасці. Але і дзіцячага тут было мала. Мала было і сталага. Для іх яшчэ не прыйшоў час знайсці сваю сталасць у іхняй блізкасці адзін да аднаго. У той меры, як ішоў час, ён рабіўся больш маўклівы, чым гаваркі. Яна ж любіла, калі ён жартаваў, і рагатала яшчэ загадзя... Аднак жа ён бачыў, што нешта як бы ляжыць у яе на душы і што ў вачах яе вялікая задума”.

Раманы Д.Дзімава і М.Пуйманавай мелі відавочныя прыкметы суб'ектыўнасці. У беларускай прозе гэты працэс упершыню закрануў прозу М.Гарэцкага. У рускай ён досыць шырокае распаўсюджанне атрымаў яшчэ ў першай палове XIX стагоддзя. Гэта была адна з форм вырашэння мастаком свайго стаўлення да жыцця, да адлюстраваных падзей. У прозе Д.Дзімава і М.Пуйманавай суб'ектыўнасць вырашалася ў выглядзе непасрэдных аўтарскіх адступленняў у форме палымянага публіцыстычнага слова. Раман К.Чорнага аб'ектываваны. Але так здаецца толькі на першы погляд. Пісьменнік суб'ектыўны элемент пераносіць у сферу светаўспрымання герояў, захоўваючы яго канструктыўнае значэнне для апавядання ў цэлым.

Беларускі аўтар, развіваючы розныя спосабы адлюстравання жыцця, аддае перавагу прынцыпу “прамога” аўтарскага апавядання з заглыбленнем у складана супярэчлівыя метамарфозы чалавечай душы. Суб’ектыўны элемент прозы К.Чорнага — гэта апавяданне герояў аб сабе, аб падзеях свайго жыцця (Сымон Ракуцька, стары Нявада — аб сваіх вандроўках на чужыне). У “Пошуках будучыні” можна назіраць і суб’ектывавана-аб’ектываваную форму “мы”, у якой спалучаецца аўтарскі голас з голасам героя. У гэтым “мы” гучыць таксама герой калектыўны. Аўтарскі “голос” паведамляе, што ідзе вайна 1914—1919 гадоў. Бацькі ваявалі, і тут жа: “Мы былі ў полі. Тыя гады прымусілі нас змалку дзён прывучацца да плуга і касы, да пілы і сякеры, да гэбля і долата, да молага і кавадла”. Гэтае калектыўнае “прызнанне” адразу ж дапаўняецца аўтарскай канстатацыяй: “...сталася так, што дзесяцігадовыя дзяўчаткі жалі жыта, дванаццацігадовыя хлапчукі аралі як мае быць, а пятнаццацігадовыя самі вялі гаспадарку, кармілі сем’і працай рук сваіх, ведалі дзе, што і як сеяць, умелі зрабіць новы панарад і драбіны і давалі слушныя заўвагі кавалю... Шаснаццацігадовыя хлопцы хадзілі па пілоўцы, а семнаццацігадовыя пачыналі пераймаць цялярства”. У гэтым урыўку назіраецца сплаў аўтарскага апавядання і апавядання ад імя героя. Але ў дадатак да гэтага тут падаецца і сацыяльна-эканамічная характарыстыка вёскі, дасканалае веданне побытавых дэталей. Апавяданне развіваецца як паслядоўнае апісанне форм працоўнай дзейнасці, якая накладвае свой адбітак, а дакладней, фармулюе рытм вясковага жыцця, якое падаецца нібыта праз прызму двух светаўспрыманняў, паралельных, толькі не супярэчлівых, а на розных узроўнях абагульнення. Пазней гэта стане вялікім здабыткам прозы І.Мележа, В.Адамчыка. Канкрэтнае “мы” ў “Пошуках будучыні” паглыбляецца аўтарскім падсумаваннем, абагульненнем, у выніку чаго адлюстраваны малюнак жыцця набывае якасць эпічнага. Такім чынам, уся раманная прастора К.Чорнага прасякнута аб’ектывавана-суб’ектываваным адчуваннем свету. У гэтым складаным сінтэзе галасоў першым гучыць голас пакалення дзяцей вайны, якое дачасна станавілася дарослым. Але гэта ўжо — момант нараджэння трагедыі. Агульнай трагедыі, якая неўзабаве набудзе індывідуальныя рысы. “Унь на самым крайнім палетку ходзіць за плугам чатырнаццацігадовая Волечка Нявадавых. Сам Нявада больш як паўгода не шле пісем з вайны”. Недзе ідзе вайна, нехта ваюе, нехта здаецца ў палон, а тут адбываецца спрадвечная, родавая дзея. Аратыя, а гэта да ўсяго яшчэ зусім дзеці, падлеткі, ідуць за плугам. Катэгорыя зямлі ўздымаецца да катэгорыі філасофскага плана.

Волечка прадстаўляе сабою выразна сялянскі тып нацыянальнай свядомасці. Яна — дзіця самой прыроды. І такая ж цярпліва трывушчая, як сама прырода. Гэта асаблівая катэгорыя людзей. Няшчасці і жыццёвыя драмы загартоўвалі іх характар ад самага нараджэння, яшчэ з дзяцінства. Вось і малая Волечка робіцца трывушчай — праз сваю знітаванасць з зямлёй. “Як самая сталая з усіх жанчын свету” становіцца Волечка, незалежна ад сваёй волі. Такой яе робіць вайна і жыццё.

Неўзабаве да аднаго лёсу далучаецца другі, таксама патрушчаны вайной, — лёс “выгнанца з-пад Вілейкі” Кастуся Лукашэвіча. Хлапчук “год шаснаццаці”, бежанец, пахаваўшы “пры дарозе” маці і сястру, вязе на возе свайго бацьку-нябожчыка. Але сэрца хлапца поўніцца не адчаем і слязьмі, а пачуццём адказнасці: па-людску на могільках пахаваць свайго бацьку. Ён і на палоннага немца глядзіць не столькі як на ворага, а хутчэй як на перашкоду, праз што ён не можа выканаць свой галоўны маральны абавязак.

Сімвалічны вобраз “старой растрэсенай фурманкі”, на якой Кастусь уязджае ў вёску. Гэта — метафара лёсу самога героя і метафара лёсу Волечкі. Таму гэтыя лёсы і сышліся на “вялікім старым шляху паміж усходам і захадам”.

Пачатак рамана “Пошукі будучыні” будзецца ў форме адмысловага рэалістычна-псіхалагічнага эцюда, у цэнтры якога змешчаны драматычны эпизод сустрэчы двух аднолькавых трагічных лёсаў. Адносіны паміж героямі пранізаны асаблівым лірызмам. І ўсё гэта на фоне дэталёвага адлюстравання вясковага побыту. У выніку мастацкі вобраз набывае маштабнасць, ён убірае ў сябе, акрамя асобавых адносін, і адносіны суб’ект-аб’ектыўныя: “Вераснёвая ноч стаяла над зямлёй. Уся яго (Кастуся. — В.Л.) істота напоўнілася натхнёным адчуваннем гэтай зорнай і ціхай ночы... Зорнае неба ўсё таксама распасціралася ў шырокай вышыні”. Уся гэтая касмічная прастора выклікае ў героя не толькі захваленне, але і сум, падштурхоўвае яго да глыбокай і важнай высновы. Зусім як у князя Балконскага, калі той ляжаў паранены пад небам Аўстэрліцкім. Балконскі адкрыў для сябе бясконцую ў часе касмічную прастору — як працяг прасторы зямной, абмежаванай часам. І ён, Балконскі, частка гэтай усюдыснай прасторы. У Кастуся зорнае неба таксама асацыіруецца з вечнасцю. Але ён — зямны, ён частка зямлі. Космас выклікае ў яго душы пачуццё непрыкаянасці: “...Скора дзень. Трэба зноў ехаць. Куды? Чаго? Павошта?... Адзін клопатны, з утрапеннем і нябытам дзень адышоў у вечнасць, а гэты новы ідзе на яго месца”. І трэба — жыць.

Пачуццё суму, што закрнула сферу суб'ектыўную, выходзіць за межы чалавечых адносін, становіцца катэгорыяй універсальнай, закрнае і сферу прыродную. “Ясны сум восені, здавалася, плыве з ветрам, і ўсё вісіць, як доўгачаканая ласкавасць”. Голас, настрой прыроды зліваецца са спавядальным настроем героя, яго станам душы. Ад гэтага гарманічнага адзінства душа Кастуся паступова аслабняецца ад зямнога, ці, дакладней, сацыяльнага ўціску: “Душа яго ўціхамірвалася дарогай, павольнай яздой, восенню і цішынёй”. Прырода прымірае героя са светам. Душа яго, яшчэ пакутуючы і ад ростані з родным кутам, неўзабаве прыме і гэтую новую дарогу, і гэтую, спачатку чужую для яго, шыпшыну з абсыпаным лісцем, але такую асірацелую, як і ён сам. Неўзабаве ўсё гэта стане “вельмі падобна на той родны кут, з якога ён з блізкімі сваімі і роднымі выехаў”. Той кут, дзе нарадзіўся герой, перастаў быць яму родным “домам”, сям’ёй, бо перарваліся там яго карані, гвалтоўна перарваліся: “Як жа ён вернецца туды, калі ўжо бацькі няма? А калі і вернецца, то цяпер гэта ўжо не тое будзе”.

К. Чорны ўжо на самым пачатку рамана стварае два вобразныя цэнтры, якія пазначаны матывам страчанага маленства. Гэтыя цэнтры павольна, але няспынна набліжаюцца адзін да аднаго, каб зліцца ў адзін вялікі цэнтр трагічнага пакалення. Волечка неўзабаве адчула пачуццё роднасці з Кастусём. Яны разам будуць супрацьстаяць свету, “які для іх абоіх быў цяпер бязлітасным”.

Услед за вялікім Л.Талстым К. Чорны, спасцігаючы асобнага чалавека, імкнуўся ўбачыць за яго лёсам паўнату звышасабістага чалавечага вопыту.

К. Чорны адмаўляў свет рамантычных мараў, пачуцці яго герояў былі падпарадкаваны жыццёваму рэалізму, можна нават сказаць, прагматызму. Здароваму прагматызму сялянскага жыцця. “Душа яго (Кастуся. — В.Л.) чула і вочы бачылі, што стаіць хараство зорнай ночы і восень позняя пагодная, але аднак жа цяпер ужо сталасць заклапочанага чалавека панавала над усім у яго душы, і гэта было яго шчасце, бо ён не аддаваўся голым пачуццям, а паўнаце жыцця, якое яно ёсць”.

Аднак — паўната жыцця без пачуццяў? Ці магчыма гэта? Ці сапраўднае гэта шчасце? Такія пытанні чытаюцца ў падтэксце твора.

У “Пошуках будучыні” сфера нацыянальнага жыцця адлюстравана як працэс аб’ектыўны, яно развіваецца нібыта па-за воляй і жаданнем асобных людзей. Задача апошніх — прыняць законы жыцця як свае асабістыя і падпарадкавацца ім. У гэтым быў яго, чалавека, паратунак. Яго прадвызначэнне. Уключаны ў сферу ад-



носін “зямля-космас” чалавек, як з’ява духоўная, быў адзінкай гэтага цэлага і падпарадкоўваўся яго законам. “Яна (Волечка. — В.Л.) жыла як жылося. Так жа было і з ім (Кастусём. — В.Л.)”.

Папярэдняя проза К. Чорнага арыентавалася яшчэ і на сацыяльна-тыпалагічныя абагульненні, якія былі часткаю шырокай эпічнай карціны рэчаіснасці. У творах на тэму вайны яго цікавілі пераважна нацыянальна-тыпалагічныя абагульненні. У аснову мастацкага вобраза пакладзена ідэя нацыянальнага духу.

На фоне сусветнай класічнай літаратуры становяцца асабліва прыкметнымі зрухі, якія закранулі структуру рамана беларускага пісьменніка. Шырокія прасторавыя і гістарычныя панарамы ў стылі Бальзака скараціліся ў К. Чорнага да гранічна малой, геаграфічна замкнёнай апавядальнай велічыні: Вялікага і Малога скрыжавання — нешта накшталт пустэльных ф’ёрдаў у Гамсуна, ці фолкнераўскай покнапатофы, або Літоўскага хутарка ў М. Гарэцкага. І пазнейшае: мележаўскіх Куранёў ці быкаўскай Галгофы. Раман К. Чорнага відавочна страчвае “матэрыяльную” вагу: сюжэт аслабляецца за кошт адлюстравання ўнутранага жыцця чалавека і вынікаючага з гэтага нацыянальнага духу. Вядома, што “дыялектыка душы” адкрыта задоўга да Пруста, да Томаса Мана, да Фолкнера. Аднак і К. Чорны ўнёс у гэты працэс сваю долю. Глыбока пранікаючы ў розныя сферы свядомасці беларуса — індывідуальную і нацыянальную, — пісьменнік пашырыў межы ўнутранага свету асобы так, што яна, асоба, ператварылася ў адзіную крыніцу ведаў аб аб’ектыўна існуючай рэчаіснасці.

Асаблівасці эпика-рэалістычнай тыпалогіі прозы К. Чорнага цесна звязваюцца з нацыянальным крытэрыем у асвятленні з’яў жыцця. У гэтым найбольшая асаблівасць рамана беларускага пісьменніка ў параўнанні з творамі М. Пуйманавай і Д. Дзімава. Апошнія галоўным “рухавіком” гістарычнага працэсу прадстаўлялі сілы сацыяльныя, класавыя. К. Чорны ж высока ставіў гістарычную ролю народа ў якасці стваральніка і захавальніка нацыянальных духоўных якасцяў. Уплыў сацыяльнага ў яго другасны, негалоўны.

Дынаміка жанру рамана ў М. Пуйманавай і Д. Дзімава развівалася па шляху пашырэння яго эстэтычных магчымасцяў, ішла па шляху мадыфікацыі раманнай апавядальнай структуры або праз змешванне рэалістычна-дакументальнага і рамантычнага пісьма (М. Пуйманава), або праз зліццё, сінтэз сацыяльна-побытавага і экзістэнцыяльнага пісьма (Д. Дзімаў).

Працэс зліцця ведаў літаратуры ў якасна новае цэлае відавочна паскорыў працэс “дыфузіі” жанру рамана ў балгарскай і чэшскай

літаратуры: эпізацыя лірыкі, лірызацыя прозы, дыялагічнасць раманаў і г.д. Гэты працэс “жанравага сімбіёзу” паспрыяў сцвердзіцца раману, свабоднаму ад ранейшых кананічных абмежаванняў. На думку балгарскага даследчыка Т.Жэчава, “вопыт гэтага літаратурнага працэсу — у пераасэнсаванні пісьменнікамі папярэдніх традыцый, у самой іх пазіцыі, так сказаць, зададзенай палемічнасці” (Цыт. па кн.: Современный роман: Опыт исследования. М., 1990. С.89). Т.Жэчаў меў на ўвазе балгарскі раман 70-х гадоў. Што датычыць рамана 40—50-х гадоў, калі ішло яго станаўленне, тут назіраецца працэс больш складаны, больш супярэчлівы. Страчваючы ранейшыя кананічныя абмежаванні, літаратура падпала пад дыктат сацрэалізму. А гэта таксама жорсткія нарматывы, праўда, не столькі з боку формастваральнага ці жанравага, колькі змястоўнага, ідэйна-вобразнага. Адбываецца складаны працэс падпарадкавання літаратур еўрапейскіх краін, якія пайшлі па сацыялістычным шляху развіцця, канонам літаратуры сацрэалізму. Пачаўся працэс “занявольвання” мыслення — мастацкага, літаратурнага, сацыяльнага, грамадскага. Гэтае палажэнне добра ілюструе гісторыя з раманам Д.Дзімава “Табак”. Адразу пасля выхаду твора ў свет большая частка крытыкаў угледзела ў рамане антырэалістычныя ўплывы. Аўтара асудзілі за тое, што ён шмат увагі надаў апісанню жыцця прадстаўнікоў буржуазіі і недастаткова прадставіў новых людзей — рэвалюцыянераў, пралетарыяў. За пісьменніка заступілася галоўная газета балгарскіх камуністаў “Работническо дело”, дзе быў надрукаваны рэдакцыйны артыкул, у якім раман Д.Дзімава характарызаваўся як “радасная перамога аўтара ў балгарскай літаратуры”. Разам з тым Д.Дзімаву рэкамендавалася ліквідаваць недахопы ў рамане, дадаткова высветліць вобразы камуністаў, больш поўна паказаць барацьбу рабочага класа. На працягу 1952 і 1953 гадоў пісьменнік “дапрацоўвае” раман і напрыканцы 1953 года выйшла другая рэдакцыя рамана “Табак”, якая нарэшце задаволіла сваім зместам афіцыйныя ўлады.

Тэндэнцыі развіцця балгарскай і чэшскай літаратур, якіх больш чым на паўстагоддзе паяднаў агульны народны лёс, былі аднолькавымі па сваёй ідэйна-змястоўнай сутнасці.

“Ваенны” чэшскі раман, як разнавіднасць гістарычнага, меў сваю традыцыю, якую чэшскі вучоны Б.Дакоўпіл звязваў з раманам вальтэрскаўскага тыпу, гзн. “чыста” гістарычнага рамана, і з раманам, у якім быў выкарыстаны прыём “мадэрнізацыі гісторыі, так званы “гістарызуючы раман” з элементамі рамантызацыі мастацкага вобраза. І.Грабек такі раман называў яшчэ “раманам з гісторыі”.

Творы М.Пуйманавай “Людзі на раздарожжы”, “Гульня з агнём”, “Жыццё супраць смерці” — таксама “раманы з гісторыі”. Моцная дакументальная аснова нярэдка падаецца праз рамантызаваную свядомасць. Даследчык чэшскай літаратуры С.Бэлза ў падыходзе пісьменніцы да антыфашысцкай барацьбы бачыў “фучыкаўскі падыход”, дзе мастацкасць і дакументалізм зліліся ў адно цэлае”.

Творы пісьменніцы — панарамныя, яны ўключаюць у сябе сцэны прыватнага, правінцыйнага і сталічнага жыцця. Перыпетыі дзеючых асоб трылогіі ўпісваюцца ў рэальныя падзеі гісторыі. І такіх падзей у творы нямала. Гэта і мюнхенская змова, і лейпцыгскі працэс над Георгіем Дзімітравым, і нацысцкі тэрор пасля замаху на жыццё Гейдрыхы, і трагедыя Лідзіцы, і жах фашысцкіх канцлагераў, і дзеянні падпольшчыкаў, партызан, і баявыя аперацыі частак Чэхаславацкага корпуса, і Пражскае паўстанне, і г.д. Як адзначыў С.Бэлза, М.Пуйманова “імкнулася паказаць узаемасувязь біяграфій асабістых з “біяграфіяй стагоддзя”. У выніку чаго ёй “удалася стварыць манументальную панараму барацьбы “жыцця супраць смерці” (Бэлза С.И. Уроки войны и восстания. // Вторая мировая война в литературах зарубежных стран. М., 1985. С.71). Але пры гэтым трэба адзначыць, што бурлівыя і глыбока супярэчлівыя працэсы жыцця 20—40-х гадоў М.Пуйманова разглядае як сукупнасць складаных з’яў, драматызм якіх абумоўлены сацыяльнай недасканаласцю. Момант барацьбы, сацыяльная дэтэрмінаванасць і з’яўляюцца вызначальнымі фактарамі ў працэсе фармавання характараў, учынкаў і памкненняў людзей.

Зусім іншы “генезіс” назіраецца ў структуры вобразаў К.Чорнага. Вясковы свет, як адна са спрадвечных форм быцця, уяўляўся пісьменніку як духоўнае адзінства. Гарманічнае па сваёй прыроднай сутнасці. Парушэнне гэтай гармоніі сіламі сацыяльнага зла вядзе да ўнутранай драмы асобы. Пісьменнік лічыў, што “чалавек меў радасць ад усяго таго, што рабіў кожны дзень. Так гартавалася і яго дужасць”. У гэтым праяўляецца аўтэнтычнасць характару чорнаўскага героя.

Звяртаючыся да адлюстравання падзей вайны як значнай гістарычнай з’явы, К.Чорны высвятляў яшчэ і тое, як вайна ўздзейнічала ў плане псіхалагічным і духоўным на асобу чалавека, а не наадварот, як гэта назіралася ў М.Пуйманавай.

М.Пуйманаву вайна цікавіць як з’ява сацыяльна-палітычная і ідэалагічная. Адсюль і характарыстыка герояў — яна ідзе не столькі з боку агульначалавечага або нацыянальнага, як у К.Чорнага, а з боку сацыяльна-маральнага.

Працяг будзе.