

ISSN 0130-8068

# ПОЛЫМЯ

У НУМАРЫ:

**ВЕЧНЫ АГОНЬ ПЕРАМОГІ**  
*Вершы*

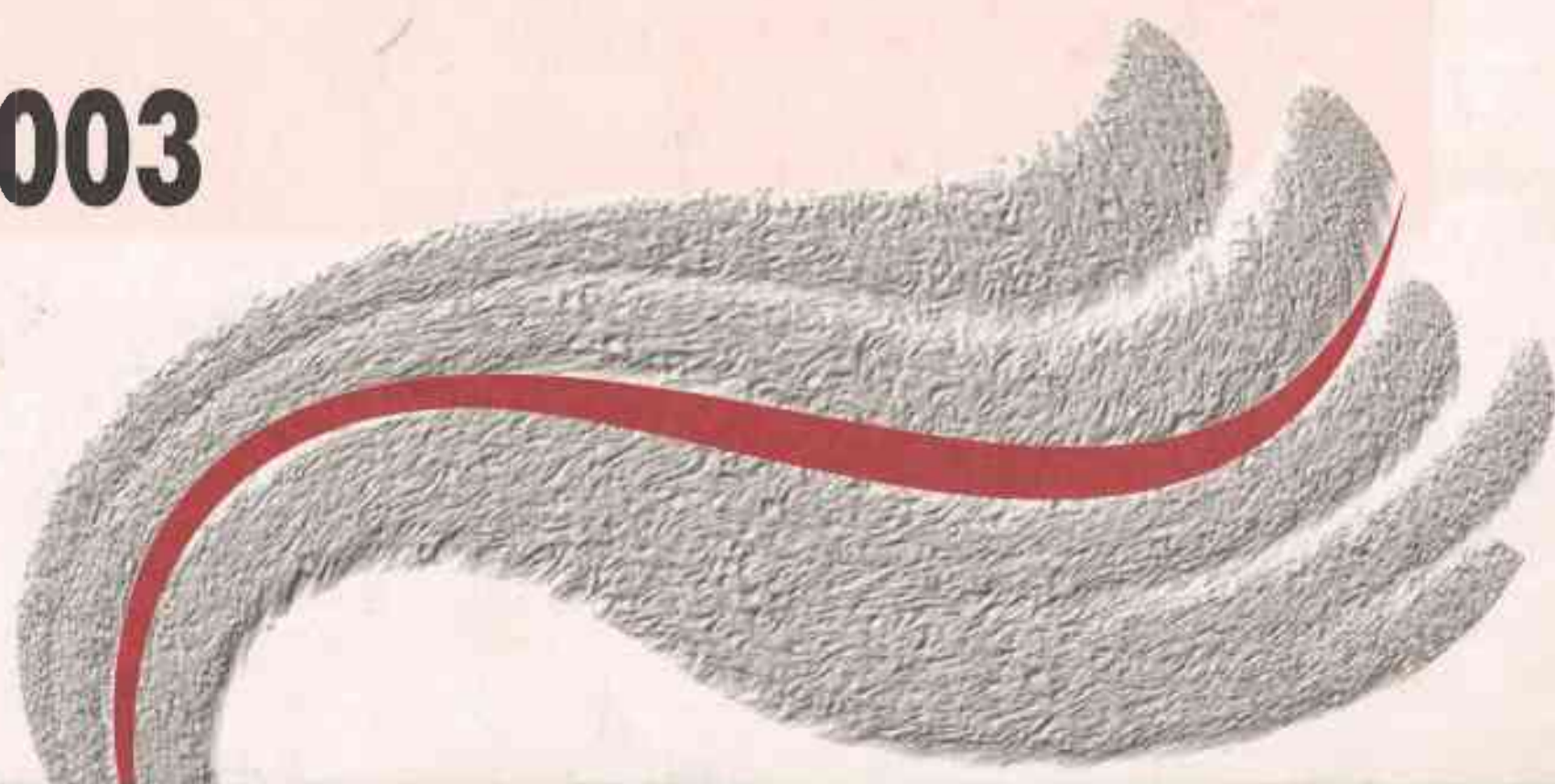
**Алесь Савіцкі**  
**ПІСЬМО Ў РАЙ**  
*Раман*

**Ларыса Кароткая**  
**ГОНАР І БОЛЬ**  
*Нарыс*

**Тамара Нуждзіна**  
**ПАМІЖ ВАЙНОЮ І ДНЯПРОМ**  
Творчасць Аляксея Пысіна

**5**

**2003**



# ПОЛЫМЯ

# 5

ЛІТАРАТУРНА-МАСТАЦКІ  
І ГРАМАДСКА-ПАЛІТЫЧНЫ  
ЧАСОПІС

(883)

ВЫДАЕЦЦА СА СНЕЖНЯ 1922 ГОДА

Бібліятэка культуры  
імя М. Горкага

2003

май

Галоўны рэдактар  
Мікола МЯТЛІЦКІ

Рэдакцыйны савет:

Віктар ПРАЎДЗІН,  
намеснік галоўнага рэдактара

Казімір КАМЕЙША,  
загадчык аддзела прозы

Вадзім СПРЫНЧАН,  
загадчык аддзела паэзіі

Валянціна КОЎТУН,  
загадчык аддзела крытыкі і літаратуразнаўства

Андрэй ФЕДАРЭНКА,  
загадчык аддзела грамадскага жыцця  
і культуры

АДЗЕЛ БІБЛІЯТЭК  
І КУЛЬТУРЫ

РЭДАКЦЫЙНА-ВЫДАВЕЦКАЯ ЎСТАНОВА  
«ЛІТАРАТУРА І МАСТАЦТВА»

Мінск 2003

## З М Е С Т

- 3 Вечны агонь Перамогі. ПІМЕН ПАНЧАНКА. Франтавік. МАКСІМ ТАНК. Пасля вайны. АЛЯКСЕЙ ПЫСІН. \*\*\*Даўнія кантузіі, раненні... Вершы.
- 6 АЛЕСЬ САВІЦКІ. Пісьмо ў Рай. Раман-споведзь.
- 72 ПЯТРО ПРЫХОДЗЬКА. Працяг балады. Блізкі шлях. Чаканне. Жалейка. Паляшучка. Вяртанне душы. Вершы.
- 75 АЛЕСЬ ДЗЯТЛАЎ. Хутар. Аповесць.
- 114 ЮРАСЬ СВІРКА. Каментарый да сямейнага здымка. Балада жарона. Астральная балада. Здавалася зоркай... \*\*\*Букет валошак... Бусліныя арбіты. Ліпа цвіце. Чаромха. Борць. Яблык. \*\*\*Калі я стамлёны... Вершы.
- 119 НІНА РЫБІК. Свае і чужыя. Аповесць.
- 135 ЯЎГЕН КАРШУКОЎ. Над Бугам. Паэма.
- 139 ВАСІЛЬ ГУРСКІ. Артылерысты. Астравок — брат Хатыні. Апавяданні.
- 149 АКСАНА СПРЫНЧАН. Высакоснае развітанне. Вершы. Палымянскі дэбют.
- 153 АЛЕСЬ ДОЛЬСКІ. Два апавяданні.
- 158 ІВАН СМІРНОЎ. Ранастай. Гартаючы кнігу памяці. Мядзведжы кут. Ля вытоку. Пытанне. Хіба што... Вершы. Прадмова і пераклад з рускай У. Паўлава.
- 163 МІКОЛА ІМШАНЕЦКІ. Званы Хатыні. Я іду па зямлі беларускай. На вуліцы Шырокай. Я хачу вярнуцца дамоў. Не верыцца. \*\*\* Мне кажуць... Вершы. Прадмова і пераклад з рускай А. Канапелькі.
- 167 ЛАРЫСА КАРОТКАЯ. Гонар і боль.
- 177 ВАСІЛЬ ШЫНКАРОЎ. Імгненні праз жыццё.
- 184 ВАЛЯНЦІНА ЛОКУН. У абсягах «літаратуры факта».
- 201 ТАМАРА НУЖДЗІНА. Паміж вайною і Дняпром.
- 211 АНЖЭЛІКА МЕЛЬНІКАВА. У дыялогу культур.
- 219 ГАННА ЗАПАРТЫКА. З франтавой кагорты.
- 222 ДЗЯДОЎНІК НА ПАРНАСЕ.

## У АБСЯГАХ «ЛІТАРАТУРЫ ФАКТА»

### АРТЫКУЛ ТРЭЦІ\*

Томас Ман у прадмове да свайго рамана «Чароўная гара» пісаў, што пасля Вердэна пачалося нешта такое, што сутнасна зыначыла свядомасць чалавека і эстэтычную свядомасць. Гэтыя словы пісьменніка можна лічыць прарочымі. Пад імі маглі падпісацца нават і тыя пісьменнікі, якія прыйшлі ў літаратуру праз дваццаць-трыццаць гадоў, змяніўшы толькі геаграфію і ўзмацніўшы эмацыянальнае гучанне. «Пасля Асвенціма паэзія немагчыма», — скажа даследчык сучаснай літаратуры Адарно ў сваёй знакамітай працы «Панарама сучасных ідэй» (1982). Асвенцім раскалоў гісторыю. Ён увасабляў такое жудаснае насілле над асобаю чалавека, што паэзіі, літаратуры ў цэлым прыйшлося перагледзець свае прынцыпы, якія складваліся тысячагоддзямі. Асвенцім не толькі знішчыў паэзію ў ранейшым яе разуменні. Ён яшчэ прымусіў мастацтва задумацца над вялікай каштоўнасцю чалавечага існавання.

Думка аб краху гуманістычнай свядомасці трывала ўвайшла ў абыходжанне ХХ стагоддзя, і пачатак гэтаму быў пакладзены працай О. Шпенглера «Канец Еўропы» («Закат Европы»). Але Шпенглер быў усяго толькі «разумнай малпачкай Ніцшэ» (выраз Томаса Мана). Жорстка пакрытыкаваўшы хрысціянскую этыку, Ніцшэ аб'явіў аб смерці Бога, пасля чаго пасмяяўся з чалавека («Чалавек — назва хваробы»), што, па сутнасці, было выклікам усёй сістэме гуманістычных каштоўнасцей. Узамен любові да бліжняга, узамен дабрыні і міласэрнасці ў цэнтр увагі былі пастаўлены помста і вайна, «шчасце нажа» і «воля да гібелі». Звышчалавек Ніцшэ проціпастаўляўся чалавеку, які скарыўся і страціў веру. Філософ даваў свету новага героя — чалавека, які скінуў свае ланцугі і прагнуў абсалютнага самасцвярджэння. У гэтым абсалютызме праніклівы У. Салаўёў заўважыў і «добры бок», сцвярджаючы, што «Звышчалавек» павінен быць перш за ўсё і асабліва пераможцам смерці». Канцэпцыя чалавека як асобы моцнай і яркай, асобы, якая здольна ўзняцца над існуючымі адносінамі і пераўтварыць свет, — гэта канцэпцыя, дарэчы, пераклікаецца з бальшавіцкай тэорыяй новага чалавека. Прынамсі, новы чалавек, альбо чалавек будучыні, стаўся сакральным вобразам савецкай літаратуры 20 — 30-х гадоў. Малады М. Горкі, рускі пралетарскі пісьменнік, у пэўны час моцна захапіўшыся вучэннем Ніцшэ, ужо ў 1909 годзе

\* Артыкулы першы і другі чытайце: «Полымя». 2002, №№ 1, 2.

напіша артыкул «Разбурэнне асобы». У той жа час, вызваляючыся з-пад уплыву ідэі чалавека-індывідуаліста, пісьменнік сказаў і нешта зусім іншае: «Сама па сабе, па-за сувяззю з калектывам, па-за сферай якой-небудзь шырокай ідэі, што пядноўвае людзей, індывідуальнасць — інертная, кансерватыўная і варожая развіццю жыцця». У сувязі з гэтым нагадаем: катэгорыя калектыўнага была неад'емнай ад сістэмы сацыяльных узаемаадносін у абсягах сацыялістычнай грамадскасці.

Такім чынам, еўрапейская літаратура першай паловы ХХ стагоддзя апынулася перад непазбежным выбарам.

З аднаго боку, рэльефна ўзвышалася творчасць Дж. Джойса, чый «Уліс» успрымаўся як «арэчаўленыя ў слове пакуты гуманізму» (М. Астаф'еў). У гэтым жа кірунку працаваў У. Набокаў, які пастаянна, хоць і двухсэнсоўна, азіраўся на аўтара «Уліса»: там, дзе Джойс бачыў страшную, пакутлівую праблему, Набокаў з самага пачатку ведаў яе вырашэнне. У творчасці пісьменніка літаратура ХХ стагоддзя рашылася на адчайны крок — парвала з гуманізмам. З другога боку, на ўвесь свет заяўляла пра сябе горкаўскае: «Чалавек — гэта гучыць горда». Праўда, быў яшчэ і Л. Талстой, які лічыў чалавека «тварэннем усёмагутнага, найдобрага, усёбачнага бога», а «дабрыню чалавека — у дабрыні іншых істот». Якім жа шляхам ісці? Назад да скампраметаваных, але, магчыма, невычэрпных каштоўнасцей гуманізму, або да «прыгодніцкага пісьма», «пісьма міфалагізаванага», у духу «новага рамана»?

У пошуках адказаў на гэтыя вострыя пытанні позіркі майстроў міжволі спыняліся на Асвенціме. Менавіта гэты страшны сімвал чалавечых пакут, (Асвенцім і ўсё, што ў ім увасобілася), і стаў той трагічнай кропкай адліку новага часу, якая значна паўплывала на агульналітаратурны выбар. Але ў кожнай з нацыянальных літаратур выбар быў — свой. І асабліва гэта датычыць літаратур усходне-еўрапейскіх, якія пасля другой сусветнай вайны пайшлі па сацыялістычнаму шляху развіцця.

Што да літаратур еўрапейскіх, літаратур сацыялістычных краін 40-х — пачатку 50-х гадоў, то ўслед за савецкай літаратурай гэтыя абсягі творчай працы пачалі пранікацца думкай, што другая сусветная вайна стварыла ўмовы для фарміравання новага чалавека, чалавека сацыялістычнага грамадства. «Я разумею, што ў вас не вайна, а рэвалюцыя», — адзначыць адзін з герояў рамана «Раніца» сербскай пісьменніцы Міры Алечковіч. «Гады вайны, панавання фашызму, акупацыі, — адзначыць услед за сербскай пісьменніцай В. Хораў, — былі для еўрапейскіх сацыялістычных краін і гадамі нацыянальнай трагедыі, і часам праяўлення найвысокага гераізму». Канкрэтны гістарычны момант накладваўся на псіхалогію індывіда, у значнай ступені трансфармуючы яе, і працэс гэты быў складаны, балючы, у розных літаратурах працякаючы з улікам нацыянальнага, эстэтычнага і культурнага вопыту. Ці не таму, калі для савецкай літаратуры 40-х гадоў заканамерным быў аспект гераічнасці, дакладней, трагічна-гістарычны, то ў некаторых іншых літаратурах, і найперш у польскай, шмат увагі надавалася сацыяльна-матэрыяльнаму «блуканню па пакутах». Праблема выхавання альбо нават перавыхавання чалавека непасрэдна судакраналася і перакрыжоўвалася з праблемай нацыянальнай свабоды. Рана ці позна павінен быў «перавыхавацца» нават той, хто самааддана процістаяў фашызму. І ў гэтым — адметнасць польскага рамана, што было вынікам пэўных гістарычных прадпасылак. Прынамсі, варта нагадаць, што акупацыя Польшчы была найбольш працяглай — шэсць гадоў. Краіна ператварылася ў самы вялікі крываваы засценак Еўропы, на тэрыторыі якога былі размешчаны каля 1900 лагераў смерці і лагераў для ваеннапалонных, шматлікія турмы, гета і іншыя «прадпрыемствы» ці «фабрыкі» для знішчэння людзей. Па афіцыйных даных, з 1 верасня 1939 года па 8 мая 1945 года немцы «ліквідавалі» больш за шэсць мільёнаў палякаў. Акрамя таго, каля двух з паловай мільёнаў польскіх грамадзян было вывезена на прымусовую працу ў Германію і іншыя еўрапейскія краіны<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Данія ўзяты з артыкула: Пиотровская А. Г. Польская литература «времени бурь» // Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. 1939—1945. М., 1972. С. 103.

Падчас другой сусветнай вайны Польшча страціла 22% насельніцтва, практычна кожны паляк быў пад пагрозай знішчэння, расстрэлу альбо арышту. Што да задач, якія стаялі перад тагачаснай літаратурай, то на першы план выступала праблема асэнсавання трагічных урокаў гісторыі, усяго перажытага нацыяй у «эпоху крэматорыяў». Антыфашысцкі пафас стане галоўнай асаблівасцю польскай літаратуры, якая да таго ж засвойвае і новую для сябе ідэю сацыялістычнай дзяржаўнасці як аснову палітычнага развіцця будучай Польшчы. З гэтага моманту літаратура Польшчы і пачала дыстанцыравацца ад еўрапейскага эстэтычнага вопыту, набліжаючыся да вопыту літаратуры савецкай. З аднаго боку, польская літаратура 40-х гадоў працягвала шматвекавыя класічныя традыцыі Яна Каханойскага, Адама Міцкевіча, Юліуша Славацкага, Юзафа Ігнацыка, Марыі Кнапніцкай, Генрыха Сянкевіча, Стэфана Жэромскага, Станіслава Вышнянскага, а таксама традыцыі міжваеннага дваццацігоддзя (1918—1939). З другога — у польскім літаратурным мегаполісе ствараліся жанравыя структуры, што адпавядалі новаму жыццёваму зместу. Наноў адраділася «літаратура факта» як адмысловая форма «супрацоўніцтва» пісьменніка і гістарычнага факта ў катэгорыях жывой, рэальнай рэчаіснасці. Гэта была форма прамога ўздзеяння мастацкага твора на чытача. А значны эстэтычны рух атрымаў распаўсюджанне ў 20-я гады, па сутнасці, ва ўсіх еўрапейскіх літаратурах, але пачатак яго варта шукаць у літаратуры савецкай. Што да літаратуры беларускай, то такую ролю ў нашым прыгожым пісьменстве адыгрывала аб'яднанне «Маладняк». І хаця «літаратура факта» як мастацкі кірунак запраграмавала ўнутры сябе «бар'ер», які загадзя абмяжоўваў яе творчыя магчымасці (абсалютызацыя дакумента, факта жыцця, абмежаванне або адмаўленне ролі мастацкага вымыслу, фантазіі), тым не менш узятая ёю ідэя «аўтэнтычнасці», дакладнасці твора, «адданасць» канкрэтнаму, рэальнаму жыццю, ідэя фактаграфічнай адпаведнасці, распрацаваныя прыёмы літаратурна-мастацкага засваення дакумента — усё гэта, безумоўна, садзейнічала развіццю мастацка-дакументальнай прозы. Менавіта «літаратура факта» аднавіла жанры нарыса, рэпартажа, замалёўкі, якія свабодна ўвайшлі ў сістэму чыста мастацкіх прыёмаў рамана. Абноўлены і ўзбагачаны новым гістарычным часам і эстэтычнымі здабыткамі жанр «літаратуры факта» ў савецкай літаратуры з новай сілай «успыхнуў» у «лейтэнанцкай прозе» канца 50 — 60-х гадоў (В. Быкаў, Р. Бакланаў, Ю. Бондараў). Асаблівы мастацкі дакументалізм стане найбольш распаўсюджаны і ў польскай літаратуры 40-х гадоў, склаўшы асобны яе кірунак, да якога можна аднесці выдатныя творы Е. Путраменты, З. Унілоўскага, А. Рудніцкага.

Гэта быў выпакутаваны дакумент свайго часу, аднак літаратура першых пасляваенных гадоў, як ні парадаксальна, была пры гэтым выразна суб'ектывавана і натуралістычна-пачуццёвай. Такой жа прыходзіла да шырокага чытача і літаратура беларуская, руская, украінская. З'яўляліся кнігі-дакументы, кнігі-абвінавачванні, кнігі, выпушчаныя часам і людзьмі. Свой «Рэпартаж з пятлёй на шыі» Ю. Фучык стварае падчас зняволення ў фашысцкай турме. І. Шамякін і В. Някрасаў (раманы «Помста» і «У акопах Сталінграда») стварылі свае творы па гарацых слядах падзей. Адразу ж пасля вайны ў Балгарыі былі апублікаваны пісьмы Тадора Паўлава «Промні з апраметнай», напісаныя ў перыяд знаходжання аўтара ў турме. Здзіслаў Страінскі напісаў сваё «Апавяданне» пасля таго, як сам правёў некалькі месяцаў у знакамітым Павеку. Згадваюцца і творы нядаўніх вязняў канцэнтрацыйных лагераў: Севярыны Шмаглеўскай — «Дым над Біркенау» (1945), Міхаіла Русінека — «З барыкады ў даліну голаду» (1945), Густава Марцынека — «Запіскі з-пад шаўкоўніцы» (1945). Паводле сцвярджэння даследчыка А. Пітроўскай, у польскай літаратуры акупацыйнага перыяду «не было прозы, якая б займалася «чыстым мастацтвам». Тэндэнцыя «падтрымкі духу» (выраз Г. Сянкевіча), паводле сцвярджэння даследчыцы, стала адным з адметных кірункаў прозы супраціўлення. І ў сувязі з гэтым варта назваць апавесць Аляксандра Камінскага «Каменне для рэдута» (1943). «Каменне для рэдута», як вялікі твор літаратуры супраціўлення (падпольнае выданне на 200 старонак), вядома, было з'явай рэдкай. Гістарычна-канкрэтны змест твора А. Камінскага заснаваны на

агульнавядомых фактах, звязаных з дыверсійнай дзейнасцю «Шэрых шэрагаў» у Варшаве з вясны 1941 па 1943 гады. Героі аповесці — рэальныя людзі, якіх А. Камінскі ведаў блізка. У плане вобразна-стылёвым твор польскага аўтара ў многім набліжаецца да традыцый «Маладой гвардыі» А. Фадзеева. Рэалізм як праўда жыцця саступае месца прынцыпу ідэалізацыі. Створаны станоўчы ідэал барацьбы супраціўлення амаль ідэальна ўпісваецца ў кантэкст савецкай літаратуры канца 40-х — 50-х гадоў.

Ля вытокаў пасляваеннай польскай прозы стаіць і дакументальная творчасць З. Налкоўскай<sup>1</sup>. Письменніца перажыла акупацыю Варшавы, адлюстравала фашысцкае нашэсце ў запісах, выдадзеных пад назвай «Медальёны» (1945).

«Медальёны» — найбольш яркі прыклад мастацка-дакументальнага ўвасаблення акупацыйнай тэмы ў польскай прозе першых пасляваенных гадоў. Менавіта з «Медальёнаў» — гэтай наватарскай па глыбіні і характары раскрыцця вайнавай тэмы і канцэпцыі чалавека кнігі — і пачалося адлюстраванне «эпохі крэматорыяў». З. Налкоўская абрала формай адлюстравання прызнанні непасрэдных сведкаў злачынстваў, чые апавяданні пазначаны асаблівай стрыманасцю, аб'ектываванасцю, нібыта ў аснову твораў пакладзены старадаўні эпічны прынецп — «без гневу і заўзятасці». У беларускай літаратуры да гэтай жанравай традыцыі пазней звернуцца А. Адамовіч і С. Алексіевіч. Дакументалізм, які А. Адамовіч назваў «звышлітаратурай», максімальна садзейнічаў стварэнню мастацкага вобраза вялікай эмацыянальнай сілы. Дакладнасць і лаканізм азначаных вобразаў-малюнкаў спалучаюцца з філасофскім абагульненнем, роздумам аб маральнай сутнасці чалавека сярэдзіны ХХ стагоддзя.

З. Налкоўская, дарэчы, зыходзіла з пераканання, што чытача ў большай ступені, чым аўтарскі каментар, усхвалююць «голыя», страшныя па сутнасці сваёй факты, знешне бясстрасныя сведчанні ахвяр насілля, ад імя якіх і вядзецца гаворка. Называючы «Медальёны» «сапраўдным трагічным дакументам эпохі», крытык Я. Станюковіч у сваёй прадмове да «Выбранага» пісьменніцы папярэдзіў станоўчыя ацэнкі творчасці З. Налкоўскай польскім даследчыкам літаратуры К. Выкам. «Сціплая па задуме кніга Зофіі Налкоўскай, — пісаў К. Вык у 1947 годзе, стала такім адметным літаратурным фактам, што прымушае крытыка спачатку адысці ад уражання: якая гэта цудоўная кніжка! А ўсяго ж толькі некалькі дзесяткаў старонак прозы, настолькі сціслай, быццам яе дасталі з-пад прэса ўсіх жахаў лагернага жыцця. Гэта, бясспрэчна, самы каштоўны ў мастацкім плане і самы ашаламляльны дакумент, які наша пасляваенная творчасць проціпаставіла жахам вайны» (Налковская З. Избранное. М., 1979. С. 12). Руская даследчыца польскай літаратуры А. Піатроўская назвала «Медальёны» з'яваю «глыбокага філасофскага абагульнення», у якой выразная абвінаваўчая накіраванасць арганічна спалучаецца з сапраўдным гуманізмам літаратуры новага тыпу.

Ад адзіноты і горкіх расчараванняў свайго часу З. Налкоўская шукала выратавання ў сферы чалавечага розуму і яго здабыткаў, адлюстраваных у філасофскіх працах і мастацкай літаратуры. Парадаксальна, але творчасць пісьменніцы пачыналася ў рэчышчы мадэрнісцкай прозы. Звяртаючыся да рэвалюцыйных падзей 1905—1907 гадоў, З. Налкоўская адлюстроўвала не столькі самі падзеі, колькі перажыванні герояў. Першая сусветная вайна, як засведчыла сама пісьменніца, радыкальна змяніла яе светапоглядныя арыенціры: «У сваіх кнігах я думала аб каханні і думала, што кожны мае на яго права. Я пісала таксама аб мастацтве, аб прыгажосці філасофскага мыслення... Усё гэта змянілася, калі пачалася вайна. Свет быў парушаны дарэшты. І я ўбачыла, што азначае — іншы чалавек, што такое — людзі. Ubачыла тое, аб чым дасюль мне было мала вядома, — чалавечыя пакуты...»

<sup>1</sup> Польская пісьменніца З. Налкоўская звязана і з Беларуссю. З 1922 па 1927 год яна жыла ў Гродне. Жыццё «на крэсах» пакінула вялікі след у творчасці пісьменніцы. Ужо ў яе першым палітычным творы міжваеннага перыяду («Раман Тэрэзы Генерт») адлюстроўваецца менавіта гродзенская тэма. Прысутнічае яна і ў адной з апошніх публікацый пісьменніцы «Вузлы жыцця».

Як член Галоўнай камісіі па расследаванні фашысцкіх злачынстваў у Польшчы пісьменніца аперыравала дакладнымі фактамі і лічбамі, што былі ўзяты ёю з дакладных крыніц. Менавіта чалавечыя пакуты — той структурны «цэнтр» «Медальёнаў», той галоўны мастацкі «вобраз», дзякуючы якому пісьменніца засведчыла, што ступень чалавечага болю павялічваецца адпаведна ролі суб'ектыўнага фактара. Нездарма аўтарка падкрэсліла гэта эпіграфам выдання: «Людзі людзям прызначылі гэты лёс». Павернутая да вострай сацыяльна-эстэтычнай праблематыкі кніга З. Налкоўскай моцная найперш у плане ўздзеяння мастацкага тэксту на псіхіку, пачуцці чалавека. Пісьменніца прызнавалася: «Калі мы ў думках паспрабуем сабе ўявіць тую агромністую фабрыку смерці, якая ўвесь час незалежна ад таго, дзе праходзілі ваенныя дзеянні, укаранялася на тэрыторыі Польшчы, то, акрамя жаху, самым моцным з усіх пачуццяў будзе, напэўна, здзіўленне». Дзівяць не толькі маштабы генацыду, дзівіць колькасць ахвяр. У польскіх лагерах смерці «ў сыравіну і тавар» былі ператвораны нават не сотні тысяч, а мільёны чалавечых жыццяў. Попел ад касцей ішоў на ўгнаенне, тлушч — на мыла, скура — на выпрацоўку скураных вырабаў, валасы — на матрацы. Адзін з аповедаў пісьменніцы — пра анатамічны інстытут у Вжэшчы, дзе ўсімі працамі кіруе доктар Шпанер (навала «Прафесар Шпанер»). Сюды завозяць мерцвякоў адусюль: з лагераў Штудгофе, з Кёнігсберга, з Эльблонга, з усяго Памор'я. Калі ж у гданьскай турме пачала дзейнічаць гільяціна, трупаў стала хоць адбаўляй. Анатамічны інстытут, па сутнасці, ператварыўся ў мылаварню, дзе мыла варылі з чалавечага тлушчу.

Пісьменніца ўважліва ставіцца да кожнай дэталі, кожнага адцення, руху ці фарбаў. Усё — значнае, усё — патрэбнае. У выніку ствараецца ўразлівы малюнак вялікай эмацыянальнай сілы, які варта прывесці амаль цалкам: «Спачатку (пераклад на беларускую мову наш. — В.Л.) мы спусціліся ў прасторны напаўзмрочны лёх. Асветленыя промнямі дня, якія падалі праз вокны, мерцвякі ляжалі тут гэтак жа, як і ўчора. Іх голыя светла-крэмавыя маладыя, нібыта высечаныя з мармуру, целы добра захаваліся, хоць шмат месяцаў чакалі той хвіліны, калі нарэшце не будуць больш патрэбныя.

Яны ляжалі ў доўгіх цэментных басейнах, як у саркафагах, з адкрытымі накрыўкамі, шарэнга за шарэнгай, адзін за адным. Рукі нябожчыкаў былі выцягнутыя ўздоўж цела, а не складзеныя на грудзях, як таго патрабуюць пахавальныя правілы. Галовы адрэзаны ад торсаў так роўна, нібыта і на самай справе былі каменныя. У адным з такіх саркафагаў на самым версе, на грудзе мерцвякоў, усё гэтак жа ляжаў згаданы намі раней «марак», без галавы, добра складзены, моцны, як малады гладыятар.

Два чаны ўжо былі даверху запоўнены адрэзанымі ад целаў і пабрытымі нагола галовамі. Яны ляжалі як папала, як насыпаная ў лёх бульба: адзін на баку, нібыта ўладкаваўшыся на падушцы, іншыя тварам уніз, трэція на патыліцы. Жаўтаватыя і гладкія, роўненька адрэзаныя ад шыі, нібыта каменныя, яны таксама былі цудоўна закансерваваныя. /.../ Далей зноў былі басейны з мерцвякамі, а за імі зноў чаны, і ў іх разрэзаныя папалам, пасечаныя на часткі чалавечыя целы, з якіх знялі скуру. Жаночыя трупы ляжалі ў асобным басейне, іх было няшмат. /.../ Разам з калегамі Шпанера з лёху мы накіраваліся ў чырвоны домік і там на засылай топцы ўбачылі вялізны кацёл, які быў напоўнены вязкай калатушай. Адзін з прысутных, які, напэўна, ужо пабываў тут раней, падняў засланку і качаргой выцягнуў з катла вывараны чалавечы торс са знятай скураю, з яго сцякала вадкасць.

У двух іншых катлах нічога не было, але непадалёку, на паліцах зашклёнай шафы, радамі стаялі старанна вывараныя чэрапы і бярцовыя косці. Мы ўбачылі таксама скрынку з акуратнымі стосікамі тонкіх пластоў адзеленай ад тлушчу чалавечай скуры. На паліцы — слоікі з акустыкам, збоку — уманціраваны ў сцяну кацёл і вялікая печ — у ёй палілі косці і іншыя адходы.

І, нарэшце, на высокім стале — кавалкі мыла, белаватага і шурпатага, і некалькі металічных формачак, таксама са слядамі засохлага мыла».

З пункту гледжання высокай літаратуры, чаго ў дадзеным апавяданні больш,



рэалізму ці натуралізму, сказаць цяжка. Аднак найперш гэта жахлівая праўда жыцця, якая стала фактам незвычайнай па жанру літаратуры. Менавіта такой жахлівай праўдай пазней напоўніцца кніга А. Адамовіча, Я. Брыля, У. Калесніка «Я з вогненнай вёскі...» Адгорнем старонку, на якой распавядае адна з гераінь беларускай кнігі, сведка рукатворнага фашысцкага «апакаліпсіса». Паводле яе расказу, фашысты спачатку пабілі і спалілі ў хляве мужчын, потым узяліся за тых, сярод якіх была і распавядальніца: «А нас, шасцярых дзевак і адну жанчыну, якая была ў нас дэпутатам, — павялі ў пустую хату... Ну, мы ідзем туды... Ужо буду я гаварыць усё... Гаварылі, што яны здзекуюцца з дзяўчат. Ну, мы ідзем і пазгіналіся, каб не такімі маладымі здавацца. А той жанчыне, дэпутату, ён паказвае: «Садзіся!» Яна, праўда, не хоча садзіцца. Яна і сюды, і туды, гэтая баба. А ўсе астатнія паўскаквалі: а божа, прашчаюцца са сваімі! А гэтай жанчыне як далі сюды ў затылак, так зразу яна і кончылася. А я ўзяла і ўпала зразу на падлогу.

Адстралялі нас і пайшлі абратна. Другіх прыгналі.

У трэцюю вочарадзь ужо я пачула — сястрычка мая ідзе. Яна ўжо так плача: відна ж ёй — я намерсе яшчэ. Яна прама мне сюды на ногі ўпала... Забілі ўжо ў трэцюю вочарадзь.

Тады я ўжо ляжала, чакала, не ведаю, — чаго... І тут ужо столькі набілі! А потым — раз! — вокны павыбівалі і з кулямёта давай сюды біць... А людзі так ужо стогнуць! А я думаю, што мне рабіць, — ці мне вылазіць? Я думаю, што ўжо ўвесь свет — нідзе на свеце нікога няма. І відна было, што Акцябр гарэў. Дык думалася, што ўжо ўсё...»<sup>1</sup>

Першая сусветная вайна пакінула пасля сябе «згубленае пакаленне». Другая — пакаленне забітых, расстраляных, спаленых. Сімвалічна, што простая вясковая жанчына з беларускага Палесся праз уласны лёс, праз лёс сваіх вяскоўцаў адчула пагрозу і ўсяму свету, і ўсяму чалавецтву. Праз уласны эмпірычны вопыт узнялася да разумення вопыту агульначалавечага. І гэта — найвышэйшая ступень маральнасці, у якой закладзена пачуццё адказнасці за кожнага чалавека, будучыню.

Будучыняй заклапочана і гераіня аповеду «Двойра зялёная» польскай пісьменніцы З. Налкоўскай — яўрэйка з гета, якая была ў Майданакі, застаўшыся пасля ўсіх спазнаных пакутаў зусім скалечанай. Аднак прыслухаемся да яе споведзі: «Я хацела жыць, навошта? Ні мужа, ні сям'і ў мяне не было, адна я была на белым свеце, і ўсё роўна мне хацелася жыць (падкрэслена намі. — В.Л.). Я страціла вока, мёрзла, галадала, але хацела жыць. Навошта? Каб расказаць пра ўсё так, як я вам зараз кажу. Няхай свет ведае аб тым, што яны рабілі.

«Літаратура факта» імкнулася данесці трагічную праўду індывідуальных лёсаў. І праз гэтую, «індывідуальна-трагічную» праўду засцерагчы свет ад наступнай катастрофы. Але ці засцерагла?..

Творчасць С. Алексіевіч — якасна новая ступень «літаратуры факта», дзе гістарычны факт саступае месца трагедыі чалавечага лёсу («Зачараваныя смерцю»), трагедыі пакалення («У вайны — не жаночы твар», «Цынкавыя хлопчыкі», «Чарнобыльская малітва»). У З. Налкоўскай і А. Адамовіча катэгорыя зла была персаніфікаванай. Яе яшчэ можна было персаніфікаваць. «Чарнобыльская малітва» С. Алексіевіч прасякнута асаблівым, «чарнобыльскім» «безнадзейна-трагічным» адчуваннем, перапляценнем розных трагічных матываў. З аднаго боку, гэта — Чарнобыль. «У нас іншага свету ўжо не будзе... Адчуванне трагічнай аселасці на гэтай чарнобыльскай зямлі, зусім іншае светаўспрыманне. З вайны вяртаецца «страчанае» пакаленне... Успомнім Рэмарка. А з Чарнобылем жыве «загубленае» пакаленне. Мы разгубіліся. Нязменнымі засталіся толькі чалавечыя пакуты...» І далей зноў паралель з вайной: «Увесь час параўноўваем з вайной. Але гэта большае... Вайну можна зразумець... А тут?» (Польмя. 1998, № 4. С. 101, 103).

<sup>1</sup> Адамовіч А., Брыль Я., Калеснік У. Я з вогненнай вёскі... Мн., 1983. С. 46.

Сённяя выразна акрэслілася думка пра тое, што «літаратура факта» значна паўплывала на далейшае развіццё мастацкай свядомасці, быццам дакумент новай эпохі істотна замацаваў агульныя пазіцыі рэалістычнай літаратуры, традыцыі «Вайны і міру». І асабліва ў іх процістаянні мадэрнісцкай плыні з яе памкненнем у віртуальны свет. Што датычыць самой «літаратуры факта» як літаратуры чалавечага дакумента, то паступова адбывалася частковая трансфармацыя ў мастацка-дакументальныя жанры. У Балгарыі гэта В. Андрэеў («Яны паміралі бессмяротнымі»), у Польшчы — Е. Путрамент («Паўвека»), у Беларусі — А. Адамовіч («Хатынская аповесць») і інш.

Для першага пасляваеннага дзесяцігоддзя было характэрным развіццё жанру шматпланавага рамана-эпапеі. Такія раманы, як «Памерлыя застаюцца маладымі» А. Зегерс, трылогія М. Пуйманавай «Людзі на раздарожжы», «Гульня з агнём», «Жыццё супраць смерці», Д. Дзімава «Табак», М. Лынькова «Векапомныя дні» і г. д., тыпалагічна збліжаліся з «Ціхім Домам» М. Шолахава і «Блуканнем па пакутах» А. Талстога. Т. Матылёва ўводзіць у абыходжанне тэрмін «раман аб пакутах гісторыі» (Вопросы литературы. 1972, № 5), маючы на ўвазе імкненне раманістаў да адлюстравання вялікіх сацыяльна-псіхалагічных канфліктаў, якімі суправаджалася ўсталяванне новага ладу жыцця, канфліктаў, трагічных па сваёй сутнасці.

У другой палове 40-х — пачатку 50-х гадоў у польскай літаратуры сцвярджаецца жанр панарамнага рамана. Гэта была тая структурная форма, у якой асабліва адчувальнымі былі змены літаратурнага клімату, звязаныя найперш з пераменай у сацыяльным жыцці, палітычнай і грамадскай свядомасці. Можна нават сказаць, што наступаў новы этап у развіцці польскай літаратуры, якая ўступіла ў цесны кантакт з савецкай літаратурай, што развівалася па канонах сацрэалізму. У выніку тэма вайны польскімі аўтарамі пачала асэнсоўвацца найперш з пазіцыі барацьбы і перамогі народна-дэмакратычных сіл, якія ўсведамляліся як сілы з сацыялістычнай арыентацыяй. У творах пераважае сацыяльная праблематыка, дамінуе соцыум. Лёс чалавека, індывідуальны лёс, які, на думку М. Дамброўскай, з'яўляецца «адзіным закончаным прадметам літаратуры і ўсялякага мастацтва», адыходзіць на другі план.

Раманы Е. Путрамента «Верасень» і В. Жукроўскага «Дні паражэння» (1952) пазначаны рысамі мастацкай дакументалістыкі. Пісьменнікі даследавалі прычыны паражэння Польшчы ў верасні 1939 года. Але разам з тым гэта ўжо і творы панарамнай літаратуры — па маштабнасці «геаграфічнай прасторы», па шырыні ахопу ваенных падзей. А яшчэ — гэта раманы дакументальныя і аўтабіяграфічныя. Менавіта на гэтыя важныя «фактары» абазіраецца ў беларускай літаратуры ваенная проза І. Шамякіна, І. Мележа, А. Кулакоўскага, І. Навуменкі. Усе яны прайшлі праз вайну і мелі ўнутраную патрэбу расказаць аб ёй.

В. Жукроўскі ў прадмове да свайго рамана падкрэсліў, што «ўсё ў гэтай кнізе перажыта асабіста». Дарэчы, Э. Хемінгуэй у свой час падкрэсліваў, што пісаць праўду аб вайне можа толькі той, хто сам там пабываў, «бо калі едуць (на вайну. — В.Л.) дванаццаць, а вяртаюцца толькі два, — то праўда, якую яны прывязуць з сабою, будзе сапраўднай праўдай, а не скажонымі чуткамі, якія мы выдаём за гісторыю».

В. Жукроўскі, як і беларусы І. Шамякін, І. Навуменка, В. Быкаў, пачынаў вайну «маладым, улюбёным у сваю зброю артылерыстам». Рамантычным было амаль ці не ўсё даваеннае пакаленне беларусаў і палякаў, рускіх і ўкраінцаў. Як у свой час рамантыкамі было пакаленне Э. Рэмарка і Р. Олдзінгтона, Л. Талстога і М. Гарэцкага. «Напярэдадні другой сусветнай вайны, — напіша праз гады В. Токараў, — у грамадстве з'яўляецца тып чалавека, які становіцца занепакоены працяглым мірам, тып чалавека, які апелюе да будучай вайны і з нецярплівасцю чакае яе»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Человек и война. Война как явление культуры. Сб. статей. М., 2001. С. 401.

Думкамі пра будучую вайну жыла ўся Еўропа. Для пакалення канца 30-х — пачатку 40-х гадоў вайна становіцца ўжо нейкай сакральнай ідэяй. І гэтая ідэя стала дамінаваць у сістэме чалавечых спадзяванняў, уплываць на планаванне іх паводзін.

Пакаленне В. Жукроўскага рамантычнае і драматычнае адначасова. Такім яно і ўвасоблена ў мастацкіх вобразах польскага пісьменніка: Антонія Новасада, Юзіка Міцкевіча і Бронька Бабіцкага — маладых афіцэраў-артылерыстаў. Аўтар глядзіць на свет іх вачыма. Праз іх успрыманне пададзена апісанне баявых пазіцый, акаляючы ландшафт. Польскага пісьменніка цікавіць асоба ў той ступені, у якой яна прадстаўляе пакаленне вайны. Такім чынам, панарамны раман В. Жукроўскага (як разнавіднасць «літаратуры факта») да ўсяго ўвабраў у сябе тэндэнцыі і заходнееўрапейскага рамана «згубленага пакалення», і «рамана-біяграфіі», і псіхалагічнага рамана.

В. Жукроўскі — вялікі майстар суб'ектывавана-аб'ектываванага пейзажу, аб чым сведчаць узоры створанай літаратарам гарманічнай мадэлі прыроднага свету: «Сонца дагарала, рухомае чырвонае зарыва абхапіла неба, дахі будынкаў акрэсліваліся выразней зубчастай лініяй, кроны дрэў, здавалася, былі пакрыты меддзю. Аконнае шкло гарэла чырванню, адбіваючы промні заходзячага сонца, а над старым рэчышчам Наравы ўжо клубіўся туман. З-за ракі даносілася ціхая песня: салдаты вярталіся з казармы». Свет прыроды — гэта свет спрадвечны, субстанцыянальны. Ён рэзка кантрастуе з жыццёвым і сацыяльным светам людзей, які даўно страціў сваё гарманічнае існаванне. Гэта — як у беларуса Кузьмы Чорнага.

Паняцце радзімы ў Бабіцкага асацыіруецца з памяццю аб дзяцінстве, з домам, які ўвасабляецца ў вобразе «маленькага акенца», у «трэску сухіх галінак, якія маці пераломвае аб калена...», у «разрэзаным бохане хлеба, які пахне вотрубамі». Катэгорыя памяці шматаспектная, глыбоказмястоўная. Гэта і «старая школа», і «свірны, што напоўнены снапамі, і незакончаны галубятнік, і чырвоныя ад сушы вішнёвыя дрэўцы». Усё тое, што і складае ў творах пісьменніка абагулены вобраз радзімы.

Герой В. Жукроўскага перабіраў у памяці ўсё раней зробленае і перажытае дзеля таго, каб узяць з сабой толькі тое, што можа яму дапамагчы, усё, з чым яму, «як з жыццём, цяжка будзе развітацца». Бабіцкі-дарослы адчуў сябе вінаватым перад Бабіцкім-хлопчыкам: «Сядзіць ува мне той малы хлопец, што будаваў крэпасць у кутку двара». Менавіта перад ім, гэтым хлопчыкам, Бабіцкі-салдат і павінен трымаць адказ.

Пагарды «гэтага хлопца», у якім увасоблена маленства, баіцца і Антоній Новасад: «Разумею цябе, — прашаптаў Антоній Бабіцкаму, — гэтага хлопца нам падвесці нельга... Не будзем шкадаваць сябе».

Нялёгка было героям-рамантыкам ужывацца ў рэальнае жыццё на вайне, у ролю камандзіраў, браць на сябе адказнасць за жыцці іншых людзей і нават за іх баявы дух. «Вельмі цікавіць мяне гэтая сапраўдная вайна, — прызнаецца Бабіцкі Мулевічу. — Колькі начытаўся аб той, мінулай, што хацеў бы цяпер параўнаць праўду з кніжкамі». Драма гісторыі ўцягвае ў сваю арбіту ўсіх персанажаў рамана. Пачуццё адчаю і безвыходнасці завалодвае героямі В. Жукроўскага адразу пасля першага бою: «Што рабіць? — звяртаецца Свістацкі да Новасада. — Ну, скажыце ж? — шаптаў ён, кусаючы губы. — Што мы яшчэ можам зрабіць, каб пасля не папракаць адзін аднаго?» Але тут жа, услед за адчаем, героя ахоплівае і бязмежная радасць, калі ён бачыць пераможанага ворага. Такую радасць адчувае і ўся батарэя, якая вырашыла страляць усляпую, без наводчыка і нават без загаду. Ужо нават першы залп змяніў настрой батарэі. «Адбылося, — падумаў Новасад... Антоній бачыў прасветленыя твары кананіраў, у іх вачах ён чытаў падзяку сабе і адначасова недаўменнае пытанне: «А хіба нельга было зрабіць гэта раней, пан падхарунжы». Адзін з маладых афіцэраў прызнаецца Антонію: «...на мяне глядзяць салдаты, і мне сорамна за ўсё гэта... Лепей ужо пусціць сабе кулю ў лоб — і кропка...»

Героі В. Жукроўскага, сутыкнуўшыся з жорсткай праўдай першых дзён вай-

ны, з дэзерцірствам «вярхоў», страчвалі адзін міф за другім: міф у моцную Польшчу, міф у добрую падрыхтоўку да вайны, міф у надзейных саюзнікаў. «Міфы рушыліся, як картачныя домікі». Заставаўся апошні міф — Савецкі Саюз і непераможная Чырвоная Армія.

Крытык К. Анкудзінаў у сваім артыкуле «Маніхейскі варыянт» адзначыў, што «супраціўленне — гэта разуменне зла. Той, хто спазнае зло, той і супраціўляецца яму» (Новый мир. 2002, № 5). Персаніфікацыяй зла ў В. Жукроўскага з'яўляюцца не толькі фашысты з іх бессістэмнай, неўтаймаванай прагай забіваць, разбураць, але і здрадніцкі ўрад Польшчы, і кіраўніцтва польскай арміі. У параўнанні з іншымі польскімі пісьменнікамі 40-х гадоў, у В. Жукроўскага найбольш паслядоўна сацыяльна-гістарычная праблематыка праламляецца праз прызму індывідуальнай свядомасці. У лёсе асобнага чалавека адлюстравана гістарычная драма — з элементамі «апрыорнага» аналізу і абагульнення. Самыя рэзкія сюжэтныя пераходы звязаны з праблемай удзелу чалавека ў «стварэнні гісторыі». Лёс герояў пісьменніка пабудаваны ў духу традыцыйнай еўрапейскай літаратуры 20 — 30-х гадоў, у прыватнасці літаратуры «згубленага пакалення», пераклікаецца ён з лёсам герояў беларускай літаратуры 40 — 50-х гадоў. Разам з тым па ступені псіхалагічнага аналізу і вастрыні пастаўленых сацыяльна-маральных праблем кніга В. Жукроўскага набліжаецца да савецкай ваеннай прозы ўжо «другой хвалі», канца 50 — 60-х гадоў: В. Быкаў, Ю. Бондараў, Р. Бакланаў. Раман «Дні паражэння» пераклікаецца і з трылогіяй «Пакаленне» (1958—1961) славацкага пісьменніка В. Міначы.

У другога польскага пісьменніка Е. Путраменты «панарама» вайны іншая і галоўным чынам закранае верхнія эшалоны ўлады і кіраўніцтва арміі, генеральны штаб. У параўнанні з В. Жукроўскім, вайна ў Е. Путраменты выглядае «хаатычна-статычнай»: узводы, палкі, часці хаатычна перамяшчаюцца па геаграфічнай прасторы, што падзелена на часткі. Вайна разарвана на асобныя эпізоды, якія, дапаўняючы адзін аднаго, складваюцца ў абсурдна-трагічны малянак жыцця.

Ежы Путрамент таксама прайшоў выпрабаванне вайной, хоць ягоны вопыт жыцця больш цесна судакранаецца з жыццёвым вопытам савецкіх пісьменнікаў, так як пасля нападу Германіі на Польшчу ў 1939 годзе К. Путрамент эмігрыраваў у Савецкі Саюз. Будучы пісьменнік быў у ліку арганізатараў, а пасля байцом, дакладней, палітработнікам польскай дывізіі імя Тадэвуша Касцюшкі. Дывізія была сфарміравана на тэрыторыі Расіі вясной 1943 года, пасля ўвайшла ў склад 1-га Беларускага фронту. Высокага хударлявага паручніка Ежы Путраменты ў дывізіі ведалі ўсе, бо, да ўсяго, ён быў яшчэ і паэтам, пачынаў свой творчы шлях як паэтрамантык нацыянальна-вызваленчай барацьбы. У прозу Е. Путрамент перанёс свае галоўныя паэтычныя здабыткі — пафас грамадзянскасці і мяккі лірызм пейзажных замалёвак. Відавочна і тое, што пэўны ўплыў таксама зрабілі і традыцыйны мастацкага вопыту савецкіх пісьменнікаў Д. Фурманова («Чапаеў») і А. Фадзеева («Разгром»), творы якіх ён пераклаў на польскую мову.

На вачах Е. Путраменты, які быў сведкам вераснёўскай катастрофы, знікала зямля продкаў, знікаў увесь свет. Глыбока і балюча перажываючы трагедыю свайго народа, які стаў заложнікам здрадлівага, прадажнага ўрада, пісьменнік усвадоміў новую для сябе, як і ўвогуле для польскай літаратуры, батальную праблематыку і па сутнасці прадвызначыў спецыфічнасць яе адлюстравання.

Значна пазней з'явіцца эмацыянальныя кнігі-споведзі іншых ветэранаў Верасня. Але В. Жукроўскі разам з Е. Путраментам зрабілі першую спробу ў выяўленні прычын паражэння. І найперш гэта — амаральнасць, прафесійная непрыдатнасць вышэйшых камандзіраў і ўрадавых чыноўнікаў. Е. Путрамент, па сутнасці, паказаў дзве абсалютна розныя Польшчы — ілжэпатрыятычную і сапраўды народную. І першая цікавіць пісьменніка нават больш: сенатар Патоцкі, брыгадны генерал Фрыдэнберг і г. д. Адзін з гэтага асяродку герояў творца віцэ-міністр Бурда называе палякаў «народам дурняў», якога «як мага мацней трэба трымаць у цуглях». Другі, сенатар Патоцкі, пайшоў яшчэ далей, параўноўваючы

свой народ з лічынкай саламандры, якая становіцца дарослай толькі дзеля таго, каб памерці. «Палякі, — пераконваў сенатар, — гэта дзеці, брудныя, дрэнна выхаваныя, ганарлівыя, крыклівыя, імпульсіўныя, няпамятлівыя і ў той жа час яны /.../ толькі гуляюць — у армію, ва ўрад, у магутную дзяржаву». Гэты герой Е. Путрамент бачыць вакол сябе толькі «бяздумны, жывёльны патрыятызм пры поўнай адсутнасці палітычнага нюху»<sup>1</sup>.

Расстаноўка сацыяльных сіл у кіруючых сферах і ў прылеглых да іх сацыяльных сляях рэпрадуктыўнай бюракратыі задае сэнсавы малюнак галоўным ідэйным канфліктам і структуры характараў. Е. Путрамент стварае сацыяльна-крытычны раман вялікай сілы, выступаючы пры гэтым і як баталіст, і як псіхолаг.

Невыпадкова вядомая руская даследчыца В. Цімафеева назвала «Верасень» Е. Путрамент «вялікім сацыяльным палатном». У параўнанні з беларускімі пісьменнікамі ваенных гадоў, і нават з В. Жукроўскім, Е. Путрамент больш імкнецца да адлюстравання палітычнага жыцця краіны. Тут можна знайсці адгалоскі дзейнасці розных палітычных партый: Польская сацыялістычная партыя, дробнабуржуазная сялянская партыя «Строніцтва людовэ» (людоўцы), рэакцыйная буржуазна-памешчыцкая партыя «Народова дэмакратыя» і г. д. Як адзін з многіх пісьменнікаў, якія выступалі за сакралізацыю «гістарычна прагрэсіўных» намераў бальшавізму, Е. Путрамент сваіх герояў-камуністаў (Вальчак, Крыгер, Кальва) стварыў менавіта ў традыцыях сацрэалістычнай савецкай літаратуры 20 — 30-х гадоў. Раман «Верасень» прасякнуты разбуральнай крытыкай палітыкі санацыі, і ў гэтым яго галоўная адметнасць у параўнанні з творамі Т. Брэзы «Сцены Іерыхона» і З. Налкоўскай «Вузлы жыцця», дзе аўтары крытыкуюць давераснёўскую Польшчу з пазіцыі псіхалагаў-маралістаў.

Е. Путрамент уважліва сочыць за працэсам маральнай дэградацыі дзяржаўных дзеячаў Рэчы Паспалітай: у сістэме аўтарскіх вобразаў яны з'яўляюцца найбольш адмоўнымі. Гэта — маральна дэградаваныя здраднікі, гатовыя на якія заўгодна ўступкі ворагу дзеля ўтрымання службовых пасадак. Але бронемашыны вермахта, паласуючы баявыя рады польскіх войск, трушчылі і іх забяспечаныя жыцці. Э. Хемінгуэй у свой час трапна адзначыў, што на вайне ёсць рэчы, якія горш за вайну: «Баязлівасць — горш, здрадніцтва — горш, эгаізм — горш».

З эпічных пазіцый перададзены вобраз часу — праз супастаўленне мірнага і ваеннага, праз характэрнае дзеянне, рух, гукі і нават фарбы: «Жнівень прыйшоў пагодлівы, як ліпень, і яшчэ больш гарачы. За Наравам і Бэбжай высахлі балоты, торф стаў рассыпчастым і рыхлым.

Зранку, па прахалодзе, падпаскі палілі кастры. Па высахлай траве распаўзаліся прыбыты да зямлі язычкі поल्या. У прыцемках туман быў ужо не белы, а блакітны...

Жнівень спяшаўся. З узбярэжжа імчалі бітком набітыя паязды, а туды ішлі пустыя. Гарам былі напоўнены вясковыя вечары. То тут, то там грывелі ўзрывы, палыхалі пажары — то на складзе з абмундзіраваннем, то ў цэху металургічнага завода... Чэргі ў крамах, таўкатня ў ашчадных касах. Вучэбныя паветраныя трывогі... На вокнах папяровыя крыжы».

Эпікам заставаўся пісьменнік і калі ствараў вобраз вайны. Як з'ява фізічная, вайна паступова ўваходзіць у апавядальную структуру твора. Спачатку ў гуках, праз суб'ектыўнае ўспрыманне герояў. Яна — у незвычайным шуме, які нагадваў «аддалены грукат цягніка або грому». Пасля гук становіўся больш выразным, — «нібыта тысячы цягнікоў ідуць недзе вельмі далёка. Ці, дакладней, нібыта адзін цягнік, але гіганцкі, калёсы ў яго дзесяціметровай вышыні, а вагоны, як чатырохпавярховыя дамы, і іх не менш чым пяцьдзсят». Гул усё мацнеў, ён запаўняў сабою ўсё наваколле. Здавалася, што ўсё, што прасціраецца перад імі, дрыжыць ад грукату. Уся ноч была насычана грукатам. Але гэта толькі першае знаёмства з вайной. Праз дзве гадзіны «лес... зарой ва ўсю шырыню, зарой і ўскіпеў, зарой і

<sup>1</sup> Путрамент Е. Сентябрь. М., 1975. С. 75.

загуў. Лес роў і гуў. Як раней, але яшчэ мацней і бліжэй /.../ І вось ужо ўся прастора перад імі вые і дрыжыць». Неўзабаве гукі вайны дапоўняцца «рухамі» вайны: «...шэрыя пласты зямлі, чорны лес, паміж імі, у гушчыні зарасляў, — рух. Быццам карчы лавінаю рушылі ўперад і ў сваім памкненні страцілі акружнасць, сталі вуглаватымі, нізкімі, прамавугольнымі». І толькі пасля гэтага з'явіўся «суб'ект» вайны, чалавек: «Паказаўся адзін, другі сілуэт — ішлі людзі ў касках, з вінтоўкамі, прыгнуўшыся». Чалавек адчайна супраціўляецца гэтым гукам, не прымае іх, ім апаноўваюць адчай і трывога, а яшчэ страх, але ён насуперак гэтаму страху, пераадольваючы яго, ішоў наперад, назло сабе. Жыццё герояў Е. Путрамента з гэтага часу, як і свет, падзялілася на дзве часткі. На тое, што было да сюль, да гэтага грукату, і тое, незнаёмае, якое пачалося пасярод гэтага гулу, пасярод гэтай начы.

Вайна ў творы прадстаўлена як нешта самадастатковае, яна адпавядае самаму цёмнаму, што існуе ў свеце і чалавеку.

Ноч перад наступленнем вайны распісана літаральна па хвілінах. Усё ў полі зроку аўтара, геаграфічная прастора і псіхалагічны стан людзей. «Дзве гадзіны пяцьдзесят пяць хвілін», «тры пятнаццаць», «тры дваццаць», «тры сорак восем». Адчайны грукат змяняецца на яшчэ больш адчайны спакой. Усё прасякнута пакутлівым чаканнем. Чаканнем хоць якой пэўнасці. І вось нарэшце першая сустрэча з немцамі. Аўтар зноў «пераключаецца» на суб'ект, на ўнутраны стан свайго героя. Аголены рэалізм вайны мяжуе з «псіхалагічным натуралізмам». Змяшаліся людзі і танкі, зямля ўтрамбоўваецца цэламі байцоў. Прайшло толькі паўгадзіны з пачатку вайны, а свет зыначыўся, стаў крывава незваротным. Зямля і людзі нібыта забыліся, што яны — частка вялікага, бясконцага ў часе і прасторы аднаго духоўнага космасу.

Прадстаўлена ў кнізе і індывідуальная свядомасць. З усяго хору галасоў аўтар вылучае голас падпаручніка Маркевіча, які першапачаткова ствараўся ў традыцыях прозы Р. Олдзінгтона, але ў фінале ўсё ж перамагла школа сацрэалізму. Па прычыне сваёй палемічнасці — палітычнай, ідэалагічнай, сацыяльнай — роман Е. Путрамента быў успрыняты неадназначна. Зразумела, што эміграцыя ўспрыняла «Верасень» з раздражненнем. Стаўленне крытыкі «левай» накіраванасці было супрацьлеглым. «Верасень, — пісаў польскі крытык Анджэй Васілеўскі, — чакаў свайго эпіка. Пісьменніка, які, дзівячы нас шматбаковым адлюстраваннем вайны, лёсаў народа, трагедыі арміі, агоніі паланёнай краіны, адкажа на пытанне: як гэта адбылося? Таму з такім захапленнем, бодем, але перш за ўсё з гаючым пачуццём палёгкі мы чытаем «Верасень» Ежы Путрамента». Арнольд Цвейг у часопісе «Кунс унд літаратур» напісаў наступнае: «Мне не хацелася б удавацца ў падрабязны аналіз усіх досыць каларытна і рэльефна абазначаных фігур і сцэн гэтай кніжкі, аднак павінен адзначыць, што сцэну каля вялізнай апэратыўнай карты пагранічнай мяжы Польшчы на захадзе я хацеў бы мець у сваім асабістым творчым актыве. Імя Ежы Путрамента я стаўлю цяпер у адной шарэнзе з імёнамі французскіх, англійскіх і нямецкіх пісьменнікаў, якія з'яўляюцца найлепшымі эпікамі». Е. Путрамент, выступаючы ў 1944 годзе ў Любліне на 1-м з'ездзе польскіх пісьменнікаў, падкрэсліваў актыўную ролю літаратуры ў грамадскім жыцці. Ён быў прыхільнікам класічных форм рэалізму: «Мастак, — адзначаў Е. Путрамент, — абавязаны аднаўляць сродкі адлюстравання, гэта зразумела. Але не шляхам празмернага іх ускладнення. Вельмі ж шмат нам трэба сказаць, каб яшчэ і траціць час на пераймальніцтва. Перш за ўсё трэба пісаць, а не мудрагеліць». Такіх жа прынцыпаў прытрымліваўся і празаік Б. Чэшка, які прызнаваўся: «Я заўсёды быў і застаюся прыхільнікам сціслай формы. Мая пісьменніцкая любоў — гэта Чэхаў, Тургенеў. Некалі я любіў Хемінгуэя і Фолкнера, але не іх вялікія раманы, а апавяданні» (Чешко Б. Избранное. М., 1986. С. 9).

Польскія пісьменнікі канца 40-х — пачатку 50-х гадоў, застаючыся ў палоне «літаратуры факта», стваралі сваю канцэпцыю рэалізму. Пры гэтым яны ўсё больш абаяліся на вопыт і мастацкія здабыткі савецкай літаратуры. Празаікі еўрапейскіх краін сацыялізму ўспрынялі ідэю сацрэалізму і як перспектыву на

будучае, і як удакладненне сваіх уласных творчых намаганняў, у выніку чаго марксісцкая крытыка ў Балгарыі, напрыклад, загаварыла аб «новым рэалізме», а ў Польшчы аб сацрэалістычным тыпе творчасці пісалі як аб «пралетарскім рэалізме», «літаратуры новага гуманізму». Найбольш яркім прадстаўніком «пралетарскага рэалізму» можна лічыць Б. Чэшку, аўтара рамана «Пакаленне» (1951).

Раман Б. Чэшкі таксама можна разглядаць у кантэксце «літаратуры факта», але яго «факт» вайны лабіраваўся прапагандысцкім ідэйным заданнем. Прамыя ідэалагічныя маніфестацыі аўтара, у параўнанні з В. Жукроўскім і Е. Путрамен-там, былі першаснымі ў мастацкай структуры.

Ідэі сацрэалізму былі часткай ідэйнага выхавання Б. Чэшкі. Бацька будучага пісьменніка прытрымліваўся левых перакананняў, быў членам сацыял-дэмакратычнай партыі, удзельнічаў у рэвалюцыі 1905 года, а ў час другой сусветнай вайны загінуў у гітлераўскім канцлагеры Маутхаузена. Камуністычныя перакананні на пачатку XX стагоддзя набіралі сілу, яны лічыліся прагрэсіўнымі па тым часе. Гэта ўжо пасля няўдалых вынікаў іх рэалізацыі стала відавочным, што, кажучы словамі акадэміка Л. Ландау, «ідэя, якая ляжыць у аснове камунізму, — гэта іезуіцкая ідэя» (Літаратура і мастацтва. 16 сакавіка 2001 года. С. 13).

Б. Чэшка яшчэ на пачатку вайны зблізіўся з камуністычным антыфашысцкім падполлем, пасля быў членам Гвардыі Людовай (з 1944 года — Армія Людова), уступіў у Саюз барацьбы маладых. У час Варшаўскага паўстання 1944 года сяржант Багдан Чэшка змагаўся з акупантамі на Волі і ў Старым Мясце ў складзе штурмавога батальёна Арміі Людовай («Чвартакі»). Як і іншыя паўстанцы, Б. Чэшка выбіраўся з акружэння праз каналізацыйныя каналы, перажыў смерць блізкіх, родных і шматлікіх сяброў, перажыў капітуляцыю паўстання. «Калі можна ўвогуле гаварыць аб перажываннях, якія вызначылі мой пісьменніцкі лёс, — скажа пісьменнік, — дык гэта былі гады акупацыі — з іх трагізмам для мяне і для ўсяго народа, з падзеямі, у якіх мне давлялося браць удзел». Раман Б. Чэшкі пабудаваны як ланцуг эпізодаў ваеннага жыцця, а дакладней, эпізодаў забойстваў, помсты, пакаранняў, бясконцай страляніны і г. д.

Мноства персанажаў, якімі перанаселены твор, складаюць калектыўны партрэт пакалення вайны — пакалення рамантыкаў і летуценнікаў. Маладыя людзі марылі аб «шматтысячных атрадах чырвоных партызан... якія б выраслі на гэтай зямлі і баранілі б гэтую зямлю, марылі аб паўголых хлопцах, якія б, абвешаныя зброяй, спявалі песні на ўскраіне лесу ці ў вёсках, куды б ні адзін немец пад страхам смерці не адважыўся высунуць свой нос з загадам аб рэквізіцыі». «Марыць аб прыгожым неабходна, інакш нам крышка», — такі вердыкт вынесе адзін з герояў рамана.

В. Жукроўскі, Е. Путрамент, Б. Чэшка сталі заснавальнікамі новай тыпалагічнай разнавіднасці рамана ў польскай літаратуры 40 — 50-х гадоў. Гэта быў раман факта, падзеі, дакумента, які развіваўся ў кантэксце савецкай панарамнай прозы 40-х — пачатку 50-х гадоў.

У беларускай літаратуры панарамны раман звязваецца найперш з імем М. Лынькова. Аўтар у рамана «Векапомныя дні» (1949—1954) паспяхова сінтэзаваў жанры «літаратуры факта» і панарамнага рамана. Праўда, у параўнанні з польскімі прэзаікамі В. Жукроўскім, Е. Путрамен-там, Б. Чэшкам, яго «мастацкі дакументалізм» выспяваў не на глебе ўласна перажытага: жыццё людзей на акупіраванай тэрыторыі і партызанская барацьба былі якраз той сферай, якую пісьменнік вывучаў галоўным чынам па дакументальных матэрыялах і ўспамінах іншых. Усё гэта, безумоўна, не магло не адбіцца на змястоўным узроўні твора (хоць гісторыя мае прыклад мастацкага вопыту аўтара «Вайны і міру»: Л. Талстой таксама не быў пад Аустэрліцам, не ўдзельнічаў у Барадзінскай бітве...). Галоўная прычына спрошчанасці канцэпцыі вайны была найперш у адсутнасці свабоды палітычнага, эстэтычнага і культурнага жыцця, такой неабходнай для свабоднай творчасці. Канцэптuallyна М. Лынькоў вымушаны быў прытрымлівацца пэўных ідэалагічных канонаў, ісці за старымі, часоў вайны, дагматычнымі ўяўленнямі аб характары партызанскай барацьбы ў Беларусі. У гэтым плане яго польскім калегам тых часоў было значна прасцей.

Р. Бялінскі назваў вайну «эпічнай падзеяй». Аднак эпічнай яна падавалася далёка не ўсімі, бо намаляваць шырокую карціну барацьбы з фашызмам не азначае паказаць яе як з'яву ці падзею эпічную. Цяжкасць літаратурнага развіцця на Беларусі 40-х — пачатку 50-х гадоў была ў тым, што тэндэнцыя да «ўзбуйнення» рамана, да эпічнага асэнсавання гістарычных падзей, з аднаго боку, не знаходзіла яшчэ дасканалы ўвасаблення ў самой жанравай форме, з другога — не падмацоўвалася глыбінёй пісьменніцкага погляду на жыццё і падзеі вайны: гістарычны час не даваў яшчэ такой магчымасці.

У час вайны М. Лынькоў пісаў шмат апавяданняў, змест якіх — тыповае эмацыянальна-публіцыстычнае выяўленне глыбокіх узрушэнняў народа. Па тым часе гэтым жыла амаль ці не ўся савецкая літаратура. То быў «канцэнтраваны патрыятычны заклік» (В. Каваленка) да жорсткай бязлітаснай барацьбы з захопнікамі. Задача літаратуры заключалася ў тым, каб гучным словам паказаць патрыятычны настрой усяго народа.

Грамадства знаходзілася ва ўладзе эйфарыі пасля пераломнай польскай кампаніі. «У тыя дні падзеі пераможнай вайны, — пісаў Л. Кантаровіч, — больш за ўсё на свеце хвалявалі савецкіх людзей, і кожны савецкі камандзір марыў аб польскім фронце» (Контаровіч Л. Пограничники идут вперед. Л., 1940. С. 33). Вераснёўскія падзеі ўзнялі аптымістычныя ўяўленні аб будучай вайне. Нават удзельнікі першай сусветнай вайны, кадравыя афіцэры пачалі пераасэнсоўваць свае ўяўленні аб сучаснай вайне. «Польская кампанія некаторым уяўлялася правобразам будучых вызваленчых войнаў, у час якіх салдаты капіталістычных краін будуць для сваіх генералаў і афіцэраў больш небяспечнымі, чым для байцоў Чырвонай Арміі». Паўсюдна ўладарыла «рамантычнае адчуванне вайны» (А. Токараў).

Вопыт вайны 1812 года, лічыў В. Каваленка, выліўся ў «духоўна-абагульняючую эпапею «Вайна і мір» Л. Талстога, а грамадзянская вайна ў Расіі знайшла сваё адлюстраванне ў «трагічна-эпапейным» рамане М. Шолахава «Ціхі Дон». Падзеі вайны 1941—1944 гадоў на Беларусі таксама чакалі свайго маштабнага мастацкага адлюстравання. «Векапомныя дні» — першая спроба такога адлюстравання. Гэта — «панарамнае люстэрка рэальнай гісторыі сусветнага катэлізму» (Каваленка В. Міхась Лынькоў // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя. У 4-х тамах. Т. 2. Мн., 1999. С. 402).

Твор М. Лынькова — з'ява адметная ў развіцці беларускай прозы. І не толькі таму, што ён быў першым буйным раманам пра вайну 1941—1945 гадоў, але і твораў этапным, выніковым — для першага пасляваеннага перыяду развіцця літаратуры. Такімі ж этапнымі, выніковымі ў польскай літаратуры былі творы В. Жукроўскага, Е. Путраменты, Б. Чэшкі.

Як адзначыў І. Шамякін у сваім інтэрв'ю газеце «Літаратура і мастацтва», «наша беларуская літаратура адлюстравала падзеі вайны, партызанскі рух найпаўней, чым любая іншая літаратура былых саюзных рэспублік» (Літаратура і мастацтва. 5 мая 2000 года. С. 5).

Значна раней на асаблівасці барацьбы беларускіх партызан звяртаў увагу рускі пісьменнік А. Твардоўскі, які пісаў, што гэтая барацьба склала «пачэсныя і павучальныя для нашчадкаў старонкі гісторыі нашага народа». Трэба сказаць, што пераважна праз творы ваеннай тэматыкі (маем на ўвазе аповесці і раманы М. Гарэцкага і К. Чорнага) беларуская літаратура першай паловы ХХ стагоддзя ўпісалася ў еўрапейскі кантэкст. Як слушна адзначыў М. Тычына, «беларускія аповесці і раманы набылі ў яго (К. Чорнага. — В.Л.) творчасці сваю жанравую сталасць... Кузьма Чорны веў нацыянальную прозу да маштабных адкрыццяў, якія былі зроблены пісьменнікамі Заходняй Еўропы. Ён мог быць беларускім Дастаеўскім, Камю, Фолкнерам».

Але ўжо ў канцы 40-х — пачатку 50-х гадоў нацыянальная проза адыходзіць ад традыцый Гарэцкага — Чорнага, яна ўсё больш падпадае пад уплыў сацрэалістычнага метаду адлюстравання. Менавіта тады з'яўляюцца «Глыбокая плынь» І. Шамякіна, «Мінскі напрамак» І. Мележа, «Згуртаванасць» М. Ткачова,



«У агні» І. Гурскага, «Расстаёмся ненадоўга» А. Кулакоўскага. Побач з імі можна паставіць і творы рускіх пісьменнікаў: «Вясна на Одэры» Э. Казакевіча, «Белая бяроза» М. Бубеннага і з ўкраінскай літаратуры трылогію «Сцяганосцы» А. Ганчара. Гэта былі творы-міфы, у якіх угадваюцца мадэлі «сацыяльнай казкі». Традыцыя міфалагізацыі была перанята літаратурамі заходнееўрапейскіх сацыялістычных краін, асабліва польскай.

Задума напісаць раман «Векапомныя дні» ўпершыню ўзнікла ў М. Лынькова яшчэ ў 1942 годзе, а завершаны ён быў толькі ў канцы 1956 года. Такім чынам, пісьменнік аддаў свайму галоўнаму твору амаль 15 год. «Я, — пісаў М. Лынькоў, — меў на ўвазе расказаць чытачу аб тым, як наш беларускі народ, нягледзячы на люты тэрор фашыстаў, не скарыўся ворагу, не стаў перад ім на калені... Я хацеў расказаць аб мужнасці і гераізме народа... Якімі б ні былі рознымі людзі па сваіх звычках і схільнасцях — усіх іх аб'ядноўвала палымная любоў да Радзімы, палаючая нянавіць да ворага, страснае жаданне як мага хутчэй разбіць ворага і вызваліць ад яго родную зямлю».

Перад М. Лыньковым, як і перад польскімі раманістамі 40-х — пачатку 50-х гадоў, стаяла задача: адштурхоўваючыся ад рэальнага факта, стварыць шырокую панараму барацьбы з фашызмам у розных яе праявах — ад знешніх, падзейных да сацыяльна-маральных, духоўных. М. Лынькоў свядома абраў такі жанр рамана, які вымагаў не толькі шырыні ў ахопе падзей, але і заглыблення ў духоўную сутнасць гэтых падзей. Эпічнасць і ёсць менавіта тая станоўчая адзнака, якая набліжае раман М. Лынькова да твораў К. Чорнага 40-х гадоў. Твораў, якія, на думку А. Адамовіча, былі народжаны XX стагоддзем і атрымалі назву «эпапеі-трагедыі».

Эпічным па змесце з'яўляецца зачын рамана. Кожны абзац — нібыта самастойны мастацкі вобраз, а ў сукупнасці яны ствараюць субстанцыяльны малюнак жыцця, метафару гістарычнага часу. «Стары тупаў каля воза. Памацаў шыну на коле — ці не аслабела — і, пануры, заклапочаны, калуцаўся нешта ў хамуціне, усё падцягваў супонь. Густыя бровы і вусы, пацямнеўшыя ад поту і пылу, надавалі яму залішняй суровасці. Але гэтая знешняя суровасць знікала, раставала ў сумным позірку заняпалых, выцвілых воч, у мяккім руху яго рук, якімі атрасаў ён пыл з гарчай конскай грывы. Пыл узняўся клубком. Конь незадаволена фыркнуў і пакруціў галавой, косячы вока на зыркія языкі полымя». Тут выразна праяўляецца коласаўска-чорнаўская традыцыя. Спрадвечнае, нацынальнае, вясковае — усе гэтыя характаралагічныя пачаткі, зліваючыся ў адно цэлае, ствараюць мадэль быцця беларуса.

Услед за гэтым пададзены малюнак канкрэтнага часу: «Уперадзе гарэў мост. Сярэдзіна яго завалілася, і там, дзе трымаліся яшчэ на вадзе падгарэлыя бяргвенні і дошкі, шалёна шумела вада, круціліся клубы жоўтай пены, гойдаліся і хутка знікалі, нырнуўшы пад бяргвенне, рознае ламачча, падмытыя карчы, знесеныя з нізкіх берагоў ахапкі скошанай асакі. Згары падалі гарачыя галавешкі, вялізныя вугалі і з мяккім сіпеннем, пакідаючы над сабою воблачкі дыму і пары, імкліва знікалі ў пеністых водаваротах.

Заходзіла сонца. У бледнай празрыстай пазалоце ззялі вершаліны стромкіх хвой і вячыхстых дубоў. На зацемненай і нерухомай лістоце дрэў трапяталі, пераліваліся водблескі пажару. Мост дагараў /.../ Далёка на захадзе гарэў горад». Малюнак досыць дакладны ў дэталях і разам з тым шматстайны ў колерах і гуках. Рушыцца свет, а перадусім вякамі ўсталяваны лад людзей, жыццё анталогічнае пад пагрозай.

Вайна выгнала людзей з дому, з іх жытла. У гэтым моманце прачытваецца скрытая інтэрпрэтацыя біблейскага сюжэту выгнання Адама і Евы, прабацькоў усіх народаў свету, з Раю. У народнай свядомасці дом, жытло, «родны кут», свая зямелька (няхай сабе яна і набыла статус калгаснай зямлі) — гэта сімвал зямнога Раю. Пра такі Рай марыў герой паэмы Я. Коласа «Новая зямля», а пасля і мележаўскі герой (Васіль Дзяцел з «Палескай хронікі»). І менавіта такі свой, зямны Рай баранілі героі К. Чорнага («У пошуках будучыні») і В. Быкава («Знак бяды»).

Пад пагрозай знішчэння апынуўся зямны Рай герояў М. Лынькова ў яго адначасова і панарамнай, і эпічнай трагедыі «Векапомныя дні». Апісанні «роднага кута», якіх у рамане вялікае мноства, — мастацкая аналогія сялянскай сядзібы-раю. Вайна пазбавіла людзей іх «роднага кута». Цяпер яны бежанцы — «жанчыны, дзеці, падлеткі, трапляліся пажылыя мужчыны. Яны ішлі на ўсход». Ішлі ў невядомасць. Сутыкненне людзей і народаў і перамяшчэнне іх даюць куды больш «матэрыялу» для сапраўднай эпопеі-трагедыі, чым бясконцыя сацыялістычныя эксперыменты XX стагоддзя. Пра гэта гаварыў яшчэ А. Адамовіч, ён, дарэчы, і папярэдзваў, што «ядзерны век і эпопею тыпу «Вайна і мір» робіць ужо немагчымай — у сэнсе яе аптымістычнай ураўнаважанасці». М. Лынькоў яшчэ «ўраўнаважваў».

Жыццё і смерць, вайна і нараджэнне дзіцяці — гэта таксама біблейская мадэль процістаяння добра і зла. Такім чынам, пісьменнік арыгінальна ўводзіць у апавядальную структуру матыў ненатуральнасці стану вайны, ненатуральнасці заўчаснай смерці людзей. Бо ўсё гэта пярэчыць законам прыроды, чалавечым і Боскім законам. У гэтым — найвышэйшы гуманізм аўтара «Векапомных дзён».

Матыў трывогі расце і шырыцца. Ён закранае не толькі сферу чалавека, але і сферу прыроды. У гэтым бачацца адгалоскі пантэістычнага светаўспрымання. «Чуліся галасы начных птушак, лесавыя шолахі, нечыя дзіўныя ўздыхі, нібы ўздыхала зямля (падкрэслена намі. — В.Л.) і ціха-ціха перашэптвалася з маўклівымі дубамі». Людзі таксама жылі прадчуваннем трывогі. Яны «трывожна прыслухоўваліся да старожкай цішыні ночы, са страхам пазіралі на неба. Паўнеба на захадзе палыхала вялізным зарывам. Яно то патухала, то пачынала ярчэць, набіраючыся трапяткой, залацістай чырванню. Водбліскі зарыва мігцелі, пераліваючыся на цёмных вершалінах дрэў».

Ноч палыхала трывогай, нязведанасцю, горкім сумам па страчаным, па загубленым».

А вось першая сустрэча з немцамі. Сцэна трагічная па сутнасці і сатырычная па сваім пафасе. Рэалістычнае апавяданне фалькларызуецца, набывае прыкметы міфалагічных архетыпаў чарадзейнай казкі. Жанчына з сівымі валасамі бароніць дзяўчынку, якую немцы спрабавалі на вачах усяго натоўпу бежанцаў апаганіць, згвалціць. Яна, «нібы арліца, накінулася на бязлітаснага ворага, ратуючы ад яго сваё птушанё». І гэтая бяззбройная і слабая — але моцная духам праз сваю нянавісць — жанчына забіла немца — узброенага і дужага. Так пачыналася рэальнае жыццё на вайне. Жыццё-трагедыя, бо за смерць салдата немцы расстралялі сто мірных жыхароў.

У сцэне з немцамі няма героя індывідуальнага, ён персаніфіцыраваны ў натоўпе, які, як адзіны жывы арганізм, рэагуе на паводзіны немцаў: «Па сэрцах людзей прайшоў калючы халадок і нешта падобнае на дакор сабе, на сорам...», «нібы ўскрык ціхай радасці вырваўся з натоўпу». Людзі паміраюць пакутна і заўчасна, спаўзаючы і зрываючыся з высокай кручы ў вірлівую раку, куды іх, бяззбройных і бязвінных, пагналі нелюдзі ў чалавечым абліччы. Дзіцячы плач, надрыўнае галашэнне жанчын, праклёны, глухія малітвы — усё злілося ў адным «усяленскім» пытанні да неба, да ўсяго свету: «За што гэта ўсё?..» Нават за грахі людскія не павінны разлічвацца дзеці, асабліва нованароджаныя. Пытанне «за што?..» рэфрэнам праходзіць праз усю апавядальную прастору рамана. Як і сцэна з мерцвякамі, якіх было шмат, «мо колькі сотняў», якія павольна плылі па рацэ. «Хто з нас калі забудзе гэта?» Памяць людская — гэта і ёсць той звон, які, пачынаючы з Э. Хемінгуэя, ужо стаміўся званіць...

Як ужо адзначалася, у кнізе адсутнічае індывідуальны герой, тут дзейнічае герой калектыўны, «хор» галасоў народа. Гэтыя галасы аднолькавыя ў сваім жаданні змагацца і перамагаць. Толькі стылёва яны адрозныя. Астася Канапелька, Саўка Чмарудзкая, Ганна і Сымон Базылёвы, Васька Чычын, Майка Светлік, Піліпчык — усе яны лічылі абарону радзімы сваім свяшчэнным абавязкам. «Дырыжыруюць» гэтым «хорам» безумоўна камуністы: бацька Мірон, Васіль Саколіч, Канстанцін Заслонаў, Вадзім Слышэня. Па ідэйнай задуме рамана яны

былі праваднікамі волі партыі і галоўнымі арганізатарамі партызанскага і падпольнага супраціўлення.

У савецкай ваеннай прозе (гэта ў пэўнай ступені датычыць і польскай) 40-х — пачатку 50-х гадоў адным з галоўных у характарыстыцы герояў было паняцце «служэння», «адданасці». Герой павінен быць гатовым да самаадмаўлення, самаахвярнасці ці ахвярнай смерці разам з іншымі. «Для таго, каб выстаяць у бесперапынных войнах з ворагам, — пісаў В. Зіма, — наша дзяржава павінна была патрабаваць ад суайчыннікаў столькі ахвяр, колькі іх было неабходна... Менавіта так закладваліся асновы таго, што пасля назавуць загадкавай славянскай душою». Герой перажывае сваю паяднанасць з іншымі і далучанасць да гістарычнага цэлага найперш у моманты падпарадкавання агульнаму лёсу. Такая ў дадзеным кантэксце і калектывісцкая, заведама пазайндывідуальная, а таму і пазазычная семантыка «сумленнасці». А паколькі ахвярнасць у савецкіх раманах 40-х гадоў абазначала не рысу індывідуальнага характару, а калектыўную, як адданасць традыцыйным заповітам продкаў ці нават ідэалагічным «заповітам», дык і вярнуцца да зямнога раю, да свайго роднага кута — ці гэта была шыршына, ці Галгофа, ці міфічная «калгасная ніва» — герой мог толькі разам са сваім народам.

Пастуліруючы новую гістарычную агульнасць, «савецкі народ», кампартыя мела патрэбу ў такім эпасе, які б паядноўваў розныя нацыі і народы савецкай імперыі не толькі па ідэяна-класавым, але і па кроўнаславянскім прынцыпе. Вялікая Айчынная вайна ўжо нават у сваёй назве — айчынная — замацоўвала выгадную для дзяржавы інтэрпрэтацыю гэтага прынцыпу. Гэта была вайна аднолькава абавязковая для ўсіх — беларусаў, украінцаў, рускіх, татар, узбекаў, для ўсяго народа СССР, бо яны баранілі адну на ўсіх Айчыну. Таталітарны рэжым вымагаў гераічнага эпасу, які б садзейнічаў мабілізацыі масы, прымушаў пакорна несці свой жыццёвы «крыж».

Свой унутраны абавязак калектыўны герой вайны 1941—1945 гадоў бачыў у тым, каб вярнуць страчаны гонар сваёй дзяржавы і яе незалежнасць.

Раманная ідэалогія 40-х — пачатку 50-х гадоў у яе ключавых момантах выглядала наступным чынам. Галоўнай адзінкай існавання тут быў савецкі народ, непасрэдным героем, як правіла, выступаў ён: асобныя дзеючыя персанажы — толькі яго, народа, персаніфікацыя, у тым ліку і персаніфікацыя непрымальных чалавечых памкненняў і якасцей (ворагі, здраднікі).

У «Векапомных днях» эмацыянальная ідэя помсты ворагу цалкам падпарадкоўвае сабе асноўныя прынцыпы адлюстравання. Адсюль гіпертрафіраванае адлюстраванне эпизодаў вайны, нават першых яе дзён. Як прыклад, можна прывесці наступныя эпизоды: невялікі партызанскі атрад у самым пачатку вайны падбівае аж дзесяць нямецкіх танкаў, а сялянка Ганна забівае карніка віламі і г. д. Адсюль і ўніжальна-сатырычныя характарыстыкі ворагаў: «...з адчыненых люкаў (падбітага танка. — В.Л.), як прусы са шчылін, пачалі выскакваць нямецкія танкісты». Нават сама прырода, нібыта пратэстуючы супраць здрадніцтва, уносіць у аблічча здрадніка фізічна непрывабныя рысы: Клопікаў «з рэдкай бародкай, з сухім маршчыністым тварам». Што датычыць станоўчых герояў, то яны нібыта ўвасабляюць у сабе прыродныя сілы, падпітваюцца жыватворнымі сокамі зямлі. Нават старасць, як у Селівона Лагуцькі, не мае над ім улады. Гады прайшлі над ім, як «праходзяць яны над гэтай ракой, над глухім борам, над купчастымі, прысадзістымі дубамі, што спакон веку стаяць на левабярэжнай лугавіне».

У савецкай літаратуры 40-х гадоў быў досыць моцным рамантычны пачатак. Лідэрам была ўкраінская проза на чале з Д. Даўжэнкам: герой яго апавядання «На калючым дроце» Пятро Чабан, нібы прарок, вядзе за сабою іншых людзей, якія не з'яўляюцца пакуль гігантамі духу. Сімвалам магутнага духу ў «Векапомных днях» можна лічыць вобраз бацькі Міная. Ён нагадвае біблейскага Іова — у інтэрпрэтацыі літаратуры сацрэалізму. Мінай свядома адмаўляецца ад сваіх дзяцей дзеля барацьбы. Адданасць партыі пераважае бацькоўскі абавязак. На жаль, у М. Лынькова трагедыя найвялікшага чалавечага болю не атрымала адэкватнага філасофскага адлюстравання. Ды і псіхалагічнага таксама. Увогуле ж, як адзна-

чыў В. Каваленка ў сваім артыкуле пра пісьменніка, задача збліжэння рамантыкі і прозы жыцця, пошукі ідэалу жыцця высакароднага і ў той жа час рэальнага праходзяць праз усю творчасць М. Лынькова, вызначаюць усе яго ідэйна-мастацкія асаблівасці. « Гэты пісьменнік умее быць рамантыкам, умее знайсці герояў-рамантыкаў у жыцці, але ў той жа час бачыць рэальныя праблемы жыцця, не дазваляе рамантычнаму пачуццю лунаць у нежывым, халодным паднябессі, а кіруе яго на зямлю» (Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя. У 4-х тамах. Т. 2. С. 383).

Такім чынам, «літаратура факта» ўнесла значны ўклад у развіццё еўрапейскага рамана. І ў гэтай сувязі беларускі раман, які развіваўся ў кантэксце «літаратуры факта», акрэсліў яе панарамна-эпічны кірунак.

Вопыт беларускага рамана 40-х — пачатку 50-х гадоў, гэтак жа як і вопыт польскага рамана першых пасляваенных гадоў, быў вопытам трагічнай па свайму характару літаратуры. У развіцці еўрапейскай літаратуры гэта была адметная жанравая структура.

