В.І. Локун

Васіль Быкаў у кантэксце сусветнай літаратуры

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ КОНТРОЛЬНОГО СРОКА

Колич. пред. выдач.	
13.12.06	190219
14.04.19	22.02.21

В.І. Локун

ВАСІЛЬ БЫКАЎ
У КАНТЭКСЦЕ СУСВЕТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Мінск
УП «Тэхнапрынт»
2005

УДК 882.6.09
ББК 83.3(4Беи)
Л73

Рэцэнзент — старшы навуковы супрацоўнік Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы НАН Беларусі, канд. філал. навук Л.Я. ГАРАНІН

Локун, В.І.
Васіль Быкаў у кантэксце сусветнай літаратуры: манаграфія / В.І. Локун. — Мн.: Тэхнапрынт, 2005. — 228 стр.

ISBN 985-464-825-7

У манаграфіі выяўляюцца генетычныя карані прозы В. Быкава. Творчасць беларускага пісьменніка даследуецца ў шырокім еўрапейскім кантэксце, разглядываецца ў параўнанні і супастаўленні з літаратурай «згубленнага пакалення» — Э. Хэмінгуэй, Э. Рэмарк, Р. Олдзінгтон, У. Фолкнер і інш. Разам з гэтым выяўляюцца тыпалагічныя сувязі твораў В. Быкава з экзістэнцыяльнай літаратурай — Ф. Дастаеўскі, А. Камю, Ж.-П. Сатр і інш.

Кніга разлічана на спецыялістаў у навуковай, педагагічнай і культуралагічнай сферы, студэнтаў, настаўнікаў гімназій, ліцэяў, колледжаў.

УДК 882.6.09
ББК 83.3(4Беи)

ISBN 985-464-825-7

Аўтар выказвае шчырую падзяку ўсім,
хто садзейнічаў з'яўленню ў свет гэтай кніжкі, —
старшыня Пінскага аддзялення ГА "БАЭ і ПП" Т.А. Хвагіна (арганізатар выдання),
дырэктар Пінскага філіяла ААА ААБ «Беларусбанк» І.А. Шаланкі,
дырэктар РУЭСП «Днепра-Бугскі водны шлях» І.М. Кіявец (Пінск),
дырэктар выдавецтва «Рыфтур» С.М. Плыткевіч (Мінск),
дырэктар выдавецтва «Тэхнапрынт» А.П. Аношка (Мінск),
старшыня ГА "БАЭ і ПП" М.А. Чырскі (Мінск),
дырэктар агенства «Аранжавы дэльфін» У.М. Жылюк,
П.А. Ляхновіч і С.І. Мацукевіч (Пінск)

ДА ПРАБЛЕМЫ ТРАДЫЦЫІ І НАВАТАРСТВА

Кожны вялікі мастак слова прыносіць у літаратуру свае адметныя тэмы, стварае новыя ідэйныя і эстэтычныя каштоўнасці. Шляхі творчага самавызначэння пісьменнікаў, як правіла, шматстайныя і разам з тым досыць індывідуальныя. Вядома, што кожны пісьменнік творыць у кантэксце сваёй эпохі. Сувязь з сучаснасцю, рэалізм сучаснага жыцця — гэта аснова ўсякага творчага працэсу. Але ў сферы мастацкай творчасці існуюць і іншыя сувязі — унутрылітаратурныя, існуе эстэтычны вопыт папярэдняй літаратуры, з якім кожны сапраўдны пісьменнік не можа не лічыцца. Гэты вопыт непасрэдна, а часцей апасродкавана, але абавязкова, нават незалежна ад волі мастака, уплывае на яго творчасць.

Супастаўляючы творы аднаго і таго ж пісьменніка на розных этапах яго творчага шляху або аўтараў-сучаснікаў, мастакоў розных гістарычных перыядаў, прыходзіш да думкі аб складанай узаемазалежнасці індывідуальных стыляў пісьменнікаў-сучаснікаў і пэўнай залежнасці пісьменнікаў адной эпохі ад сваіх папярэднікаў. Акрамя таго, існуе яшчэ залежнасць пісьменнікаў ад эстэтычных школ і суполак. У арганічным гістарычным развіцці літаратуры ўсё счапляецца і звязваецца адно з другім. Можна нават сказаць, што ў гісторыі літаратуры таксама дзей-

нічае закон прыцягнення і адштурхоўвання. Без аналізу ўсіх гэтых адносін немагчыма высветліць асаблівасці творчага шляху пісьменніка, а таксама вызначыць і тое агульнае, што робіць яго прадстаўніком літаратуры пэўнай эпохі.

Вырашэнне праблемы традыцый і наватарства, параўнальна-гістарычны і тыпалагічны аналіз дазваляе спасцігнуць новыя заканамернасці літаратурнага працэсу ў цэлым, і разам з тым зразумець заканамернасці развіцця мастацкага вопыту асобнага пісьменніка. У гэтым плане даследчык М. Пруткоў, напрыклад, вылучае наступныя тыпы сувязей. Простыя, элементарныя, відавочныя — гэта ўплывы, вучнёўства, пераймальніцтва, водгукі або перапевы ці пераклічкі матываў, тэм, сюжэтаў і вобразаў. І сувязі больш складаныя, генетычныя — апасродкаваныя, прыхаваныя, якія не заўсёды ўсведамляюцца самім пісьменнікам[1]. Найбольш цікавымі з іх з'яўляюцца сувязі генетычныя, бо яны ўцягваюць у сваю арбіту цэлыя эстэтычныя школы, літаратурныя накірункі. М. Храпчанка таксама вылучае ў першую чаргу сувязі гістарычна-генетычныя. Даследчык лічыў, што «без спасціжэння жыццёвых, сацыяльных вытокаў літаратурнай творчасці» немагчыма глыбока зразумець ні асобных мастацкіх твораў, ні пісьменніка, ні літаратурнага працэсу ў цэлым. Разглядаючы сувязі мастакоў, іх творчасць у цесным кантакце з жыццём пэўнай эпохі, гісторыка-генетычнае даследаванне, працягвае далей М. Храпчанка, «адлюстроўвае рух літаратуры, змену адных літаратурных з'яў іншымі, іх узаемадзеянне і ўнутраныя супярэчнасці, ідэйную, эстэтычную барацьбу і гістарычную пераемнасць літаратурнага развіцця»[2].

У літаратурным развіцці кожнай эстэтычнай школы або накірунка пастаянна адбываюцца працэсы асіміляцыі, дэфармацыі і трансфармацыі творчых прынцыпаў, якія былі напра-

цаваны мастакамі папярэдніх перыядаў. У свой час В. Бялінскі пісаў аб генезісе школы М. Гогаля. У артыкуле аб А. Пушкіне ён адзначаў, што «Яўгеній Анегін» і «Гора ад розуму» былі школай, з якой выйшлі і М. Лермантаў і М. Гогаль. Без гэтых твораў М. Гогаль «не адчуў бы сябе гатовым да адлюстравання рускай рэчаіснасці, напоўненай такой глыбінёй і ісцінай»[3]. В. Бялінскі, з аднаго боку, бачыў пэўнае адзінства мастацкіх прынцыпаў А. Пушкіна, М. Лермантава і М. Гогаля, а з другога — іх цесную сувязь з наступнай рускай літаратурай, з той рэалістычнай школай, што склалася ў 40-я гады XIX стагоддзя. Сувязь гэтая генетычная, і праяўляецца яна не проста, не ў чыстым выглядзе. Прынцыпы, распрацаваныя А. Грыбаедавым і дапоўненыя А. Пушкіным і М. Гогалем, у творчасці іх пераемнікаў асімілявaліся, трансфармаваліся талентам і вопытам саміх творцаў у новую эстэтычную дадзенасць.

Нельга не заўважыць генетычныя сувязі паміж вопытам крытычнага рэалізму В. Дуніна-Марцінкевіча і Ф. Багушэвіча. Будзіцелі нацыянальнага адраджэння, з «сялянскім» стаўленнем да жыцця, яны прадвызначылі нацыянальны феномен Я. Коласа і Я. Купалы, якія ў сваю чаргу па роду і тыпу сваёй творчасці сцвердзілі сваю, новую школу ў развіцці нацыянальнай літаратуры. Разам з празаікамі-рэалістамі М. Гарэцкім і К. Чорным. Арыгінальныя коласаўска-купалаўская (паэзія) і гарэцка-чорнаўская (проза) школы мелі тыя асаблівасці мастацкага адлюстравання жыцця, якія і надалей засталіся надзвычай важнымі ў развіцці беларускай літаратуры. Яны сталі здабыткам ужо агульнага працэсу, страцілі прыкметы індывідуальнага стылю і набылі якасці тыпалагічна вызначальных прынцыпаў. Індывідуальна канкрэтныя ідэйна-мастацкія адкрыцці пазначаных пісьменнікаў трансфармаваліся ў нешта

больш агульнае. І для іх сучаснікаў і для наступных пакаленняў яны сталі тым жыццядайным пачаткам, які ў значнай ступені паўплываў на змест і структуру іх твораў.

Але разам з тым у некаторых выпадках можна праводзіць і больш лакальныя паралелі, калі, напрыклад, ставіць на мэце вырашэнне нейкай пэўнай тэмы ў рамках адной эстэтычнай школы, сачыць за тыпалагічнымі лініямі яе адлюстравання.

Генетычная сувязь літаратур — катэгорыя шырокага плану. Гэта не толькі агульны рэалістычна-крытычны падыход у адлюстраванні рэчаіснасці, гэта сувязі тыпалагічнага плана, яны могуць праяўляцца на розных «узроўнях»: у высноватворных прынцыпах адлюстравання і інтэрпрэтацыі рэчаіснасці, у праблемна-тэматычным змесце, у стылі і ў жанрах, у агульнай структуры твораў, у эстэтычнай пазіцыі пісьменнікаў і ў разуменні імі задач літаратуры. Трэба толькі памятаць пры гэтым, што літаратурна-генетычныя сувязі існуюць не як нешта незалежнае, а з улікам іншых, больш лакальных відаў сувязі (напрыклад, тыпалогія вобразнай структуры або тыпалогія вобразаў).

Працэс вучобы, працэс пераймання — гэта неад'емнае і для мастака, і для літаратуры ўвогуле. Д. Ліхачоў на гэты конт выказаўся досыць выразна: «Не толькі кожная літаратура, але і кожная культура «несамастойная». Сапраўдныя вартасці культуры развіваюцца толькі ў судакрананні з іншымі культурамі, вырастаюць на багатай культурнай глебе і ўлічваюць вопыт суседзяў. Ці можа развівацца зерне ў шклянцы дыстыляванай вады? Можа, толькі пакуль не скончыцца ўласная сіла зерня, пасля расліна загіне, і вельмі хутка. Адсюль выснова: «чым больш «несамастойная» ўсялякая культура, тым яна больш самастойная»[4]. Аб неабходнасці найцеснай сувязі дзвюх нацыянальных культур гаворыць ужо ў постсавецкі час рускі

пісьменнік. Ф. Іскандэр: «Каб выспеў вялікі нацыянальны пісьменнік, неабходна, каб ён прайшоў міжнацыянальнае перакрыжаванае апыленне... папярэдняй умовай паглыбленага нацыянальнага самапазнання з'яўляецца веданне чужога, прывіванне чужога».[5]

Тэхніка прозы, эстэтычнае бачанне свету В. Быкава ствараласяна аснове плённага мастацкага сінтэзу нацыянальнай эстэтычнай спадчыны, літаратурна-мастацкай культуры рускіх, а таксама замежных пісьменнікаў. Жуль Верн, Вальтэр Скот, Майн Рыд, Джэк Лондан — гэтых аўтараў будучы пісьменнік таксама чытаў у дзяцінстве. Менавіта гэтыя майстры, па ўласнаму прызнанню В. Быкава, фармавалі яго як пісьменніка, як асобу. Яны запалілі ў яго душы «агеньчык надзеі і паклікалі да іншага і светлага». [6] Рамантызаваны свет гэтых кніжак служыў ахоўнай абалонкай пісьменніку, быў яго духоўным прытулкам у рэальным жыцці.

Меў пісьменнік і свой нацыянальны вопыт — найбольш блізкі для яго па стылю вопыт развіцця рэалістычнай літаратуры.

Беларуская літаратура пачынаючы з XX стагоддзя была прасякнута пафасам барацьбы за сацыяльную роўнасць чалавека і нацыянальнае адраджэнне. На мяжы паміж рамантычным перыядам яе развіцця і сцвярджэннем крытычнага рэалізму стаіць свабодалюбівая лірыка М. Багдановіча, Я. Купалы, Я. Коласа. Пазначана яна, як і наогул беларуская літаратура на пачатку XX стагоддзя, таксама рысамі дэкадансу і мадэрнізму. Але кожны з беларускіх мастакоў імкнуўся спасцігнуць найперш нацыянальную сутнасць жыцця, выражаў глыбокія народныя памкненні да нацыянальнай незалежнасці, ідэі вызваленчай барацьбы, адлюстроўваў глыбокія супярэчнасці паміж інстытутам дзяржавы і народам. Тэма свабоды, індывідуальнай і народнай, заставалася цэнтральнай і для маладой беларускай прозы. Апо-

весці М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» і «Камароўская хроніка» пракладвалі шлях дзвюм «лініям» у беларускім рэалізме: у цэнтры першай стаяла індывідуальная свядомасць, яе ўзаемаадносіны з грамадствам, у другой — народная свядомасць, лёс народа, яго мінулае і сучаснасць. Апошняя «лінія», адначасова з М. Гарэцкім, досыць паспяхова распрацоўвалася і К. Чорным у серыі яго раманаў, пачынаючы з «Зямлі», «Лявона Бушмара», і асабліва ў пазнейшых ваенных творах. Абодва пісьменнікі, незаўважна для сябе, карысталіся рэалістычным падыходам у адлюстраванні народнага жыцця, трагічнага па сваёй сутнасці. Аднаўляючы жыццё ў форме самога жыцця, яны ў першую чаргу намагаліся выявіць схаваную духоўную сілу і маральную чысціню простага чалавека. Праца на зямлі, сувязь з зямлёй, прыродай наогул і ёсць тая жыватворная сіла, якой мацаваўся ён спрадвечна. Праўда, К. Чорны, як і аўтар «Камароўскай хронікі», у дадатак да гэтага знаходзіў яшчэ адну крыніцу мацавання чалавека, больш лакальную — гэта яго сям'я, яго дзеці і тое канкрэтнае месца, дзе ён нарадзіўся і вырас. Калі гэтыя канкрэтныя ці асабістыя сувязі парушаліся, то, як правіла, выспявала трагедыя. Пісьменнікі-гуманісты з уласцівай ім мастакоўскай смеласцю паказвалі незайздросны стан беларускага сялянства і глыбока яму спачувалі. Аўтары тварылі з глыбокім усведамленнем неабходнасці сацыяльных перамен у грамадскім жыцці народа. Творчасць М. Гарэцкага цалкам прасякнута пафасам барацьбы, ідэяй нацыянальнага адраджэння. К. Чорны 30-х гадоў ужо быў пазбаўлены магчымасці адкрыта заклікаць народ да барацьбы за нацыянальную свабоду, а ваенны час дыктаваў іншыя задачы — барацьбу з фашызмам.

М. Гарэцкі і К. Чорны былі стваральнікамі нацыянальнай рэалістычнай прозы, аналітычна-рэалістычнага яе накірунку

(М. Гарэцкі) і рэалістычна-псіхалагічнага (К. Чорны). Калі першы стаяў ля вытокаў адраджэнскай літаратуры пачатку XX стагоддзя, быў будзіцелем нацыянальнай свядомасці беларусаў, то другі як бы замыкаў ужо гэты перыяд: 30-я гады з іх крывавым сталінскім тэрорам спынілі адраджэнскі нацыянальны рух у Беларусі.

Творчасць К. Чорнага В. Быкаў ставіў досыць высока. «Значэнне К. Чорнага выходзіць далёка за межы адной толькі нацыянальнай культуры, — пісаў у свой час пісьменнік. — Як і кожны сапраўдны мастак, ён не змяшчаецца ні ў рамках сваёй культуры, ні ў сферы свайго часу. Раманы К. Чорнага чытаюць многія народы свету, знаходзячы ў іх сучасныя сваім думкам мыслі, пазнаючы ў далёкім сваё, цераз асобнае і чужое спасцігаючы вялікае і агульнае. У яго лепшых рэчах выяўляецца духоўная роднасць з ідэямі такіх гігантаў думкі, як Л. Талстой і Ф. Дастаеўскі».[7]

Менавіта ўвабраўшы ў сябе эстэтычныя каштоўнасці, створаныя папярэднікамі, абапіраючыся на іх, В. Быкаў стаў вялікім мастаком. Зразумела, што гаворка ідзе аб уплыве апасродкаваным, калі духоўны і мастацкі вопыт пісьменніка ўзбагачаўся вопытам сусветнай літаратуры праз вопыт нацыянальнага мастацтва. Калі з «Вайной і мірам» Л. Талстога В. Быкаў прайшоў праз сваю вайну, то з уздзеяннем, напрыклад, М. Гарэцкага справы складваюцца інакш. Імя стваральніка нацыянальнай прозы савецкімі ідэолагамі працяглы час замоўчвалася, значэнне яго творчасці прыніжалася, творы выдаваліся з цяжкасцю або зусім не выдаваліся (маем на ўвазе «Віленскія камунары»). Праўда, кніга М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне» была вядома савецкаму чытачу. І гэтай кнігай М. Гарэцкі прадвызначыў агульны шлях развіцця беларускай прозы, крытычна-рэалістычны «аб'ектывавана-дакументаль-

ны» накірунак яе развіцця. Менавіта той накірунак, які пасля быў плённа выкарыстаны В. Быкавым.

Да гэтага трэба дадаць, што ўплыў класічнай літаратуры не быў аднолькавым у розныя перыяды творчасці В. Быкава. Напрыклад, яго творы да 70-х гадоў, да «Сотнікава», стаяць бліжэй да вопыту Л. Талстога (псіхалагізм характараў) і М. Гарэцкага (асаблівы, паглыблены псіхалагізм вайны, што мяжуе з дакументальным апавяданнем). Перыяд творчасці 70-х гадоў, «Сотнікаў», «Дажыць да світання», «Абеліск», ужо больш судакранаецца з мастацкім вопытам адлюстравання рэчаіснасці Ф. Дастаеўскага. Аповесць «Знак бяды», этапны твор В. Быкава, пазначаны новымі якасцямі эпічнасці і народнасці, а гэта, як вядома, вызначальныя моманты эстэтычнай сістэмы таго ж Л. Талстога і беларускага класіка К. Чорнага. Што датычыць постсавецкага перыяду, то тут раскрыліся новыя магчымасці таленту празаіка — назіраецца як бы новы зварот да эстэтыкі Ф. Дастаеўскага, новае бачанне свету, з пераарыентацыяй на сусветныя здабыткі ідэі гуманізацыі свету і чалавека ў ім.

Гэта досыць прыблізны, спрошчаны падыход у вырашэнні праблемы традыцый і наватарства быкаўскай прозы. Ён у самым агульным выглядзе дазваляе акрэсліць схему ўплываў на творчасць В. Быкава.

Гаворачы пра сувязі «вертыкальныя», нельга не закрануць і сувязі «гарызантальныя», ці, дакладней, узаемасувязі індывідуальнага вопыту В. Быкава з мастацкім вопытам яго сучаснікаў. Пісьменнік, прызнаў, што ў яго «пісьменніцкім лёсе немалую ролю адыграла тая акалічнасць, што я пісаў і пры поўным узаемаразуменні з маімі рускімі равеснікамі, аўтарамі таленавітых кніг пра вайну, сярод якіх у першую чаргу хочацца назваць Юрыя Бондарава і Рыгора Бакланава. Я многім таксама абавя-

заны Алесю Адамовічу, выдатнаму беларускаму празаіку і самаму ўдумліваму з маіх крытыкаў»[8].

«Лейтэнанцкая проза» — гэта проза адраджэнская, рэалістычна жыццёвая, аналітычная па форме і гуманістычная па зместу. Праўда, трэба ўсё ж прызнаць, што гуманізм савецкай літаратуры канца 50-х — 60-х гадоў адрозніваўся ад гуманізму агульначалавечых, сусветных стандартаў. Ад гуманізму А. Камю і Ж.-П. Сартра, Э. Хэмінгуэя і Э. М. Рэмарка і пэўным чынам ад гуманізму Л. Талстога і Ф. Дастаеўскага. Ад эстэтыкі М. Гарэцкага і К. Чорнага. Адрозніваўся найперш тым, што быў абстрагаваны ад прымата «індывідуальна-этычнага» пачатку, ідэі «бога і індывідуальнага сумлення» (тэрміналогія М. Бахціна), характэрных для творчасці пісьменнікаў-экзістэнцыялістаў і маральна-філасофскіх пошукаў Ф. Дастаеўскага і М. Гарэцкага. «Лейтэнанцкая проза» і В. Быкаў савецкіх часоў арыентаваліся найперш на «сацыяльна-этычную» свядомасць чалавека. Іх герой нёс на сабе выразны адбітак сацыяльнасці. Гэты ж сацыяльны пачатак у значнай ступені вызначаў і катэгорыю патрыятызму. Савецкі патрыятызм абараняў перш за ўсё ідэю Савецкай улады, без заглыблення ў яго складаную агульнанародную прыроду. Проза В. Быкава намагалася прарвацца за межы дзяржаўнага патрыятызму.

В. Быкаў — пісьменнік індывідуальнага мастацкага бачання, ён імкнуўся раскрыць трагічны сэнс сваёй эпохі, трагічную сутнасць чалавека савецкага часу. Яго проза была скіравана супраць тых твораў, якія «ствараліся па метаду кабінетнага сачыніцельства, без дадатковых ведаў і разумення гісторыі і прыроды вайны, на аснове літаратурных (чытай: газетных) крыніц, таропкіх гутарак з удзельнікамі партызанскага руху, той або іншай бітвы і г. д.»[9]. Пісьменнік сцвярджаў новую вайну і новага героя, таго героя, якога бачылі самі пісьменнікі-франтавікі «Каб

напісаць пра адчуванні чалавека ў баі, у атацы, трэба самому іх зведаць»[10] , — канстатаваў празаік. В. Быкаў увёў у нацыянальную літаратуру салдата-працаўніка, і «не бяда, што ён, гэты радавы, прынёс з вайны толькі якіх два-тры медалі, што баяўся пры страшнай бамбёжцы, што недзе азіраўся назад, стукаў зубамі і заікаўся ў часе танкавай нямецкай атакі, што цела яго, падпарадкуючыся інстынкту, імнулася назад, у тыл, да бяспекі, а ён з намаганнем, але ўсё ж стрымаў сябе ў цесным акопчыку, сціскаючы ў руках цяжкую РПГ»[11]. Да ўсяго герой В. Быкава вызначаўся глыбінёй характару. У дамінанту гэтага характару пісьменнік унёс напружанасць маральнага пошуку, маральнага выбару. Прозу В. Быкава вызначаў найвысокі ўзровень маральнага пачуцця, духоўнасці наогул, што выразна праяўляецца ў абмалёўцы герояў, іх гатоўнасці ахвяраваць сабою ў імя вышэйшых мэт. Маральна-духоўны крытэрый уваходзіць у вобразны змест лепшых твораў пісьменніка, пры гэтым ён можа праяўляцца і ў якасці дыдактычнага імператыву або ў выглядзе лагічных катэгорый («Сотнікаў», «Дажыць да світання»), але найчасцей як пэўны погляд на жыццё чалавека і грамадства («Жураўліны крык», «Трэцяя ракета», асабліва «Знак бяды», «Аблава», «Сцюжа»). Думкі аб высокім прадвызначэнні чалавека, ідэі служэння Радзіме, іншым людзям аўтар зрабіў зыходным момантам у ацэнцы герояў. Але ўсё гэта выражаецца не ў маралізатарскіх сентэнцыях (хоць творчасць 70-х гадоў часткова і вызначаецца менавіта гэтым), а ў праўдзівым адлюстраванні духоўнага развіцця герояў.

Такім чынам, В. Быкаў прыступіў да летапісу Айчыннай вайны, маючы свой, адметны, эмпірычны вопыт, а таксама вопыт нацыянальнай, рускай і сусветнай літаратур. Як і яго папярэднікі М. Гарэцкі і К. Чорны, сучаснікі Я. Брыль, І. Навуменка і іншыя,

ён ваяваў, ужо ўзбагачаны вопытам Л. Талстога. І пісаў, таксама ўзбагачаны гэтым вопытам. Л. Талстой за плацдармам Тушына, па сведчанні В. Быкава, бачыў «усю ваюючую Расію, плацдарм усенароднай героікі, мужнасці, стойкасці»[12]. «Вышыні» быкаўскіх герояў сімвалізавалі іх родную Бацькаўшчыну. Яны перадусім былі «выказнікамі» беларускага духу, беларускага менталітэту як аднаго з феноменаў агульначалавечай культуры.

Мэта працы — выявіць літаратурна-генетычныя сувязі творчасці В. Быкава ў межах беларускай і найбольш блізкай да яе, паяднанай з ёю, рускай літаратуры. Выявіць тыпалагічныя сувязі прозы В. Быкава і літаратуры «згубленага пакалення», а таксама літаратуры экзістэнцыяльнай. Раскрыць пераемнасць традыцый і ўплываў пісьменнікаў, блізкіх па тэматыцы, якія тварылі ў межах розных эстэтычных школ. Зрабіць супастаўляльны аналіз творчасці розных па часе і геаграфіі пісьменнікаў, каб выявіць ролю кожнага ў развіцці сусветнай «ваеннай» літаратуры.

1. Гл.: Прутков Н. И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. — Л., 1974. — С. 4, 6.

2. Храпченко М. Б. Пути историко-литературных исследований // Храпченко М. Б. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 4. — М., 1982. — С. 385.

3. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — Т. 7. — М. , 1955. — С. 442.

4. Лихачев Д. Чем «несамостоятельна» любая культура, тем она самостоятельнее // Вопросы литературы. — 1986. — № 12. — С. 149.

5. Літаратура і мастацтва. 19 красавіка 1996 года. — С. 15.

6. Быкаў В. Праўдай адзінай. — Мн., 1984. — С. 3.

7. Таксама. — Мн., 1984. — С. 154.

8. Таксама. — Мн., 1984. — С. 81.

9. Таксама. — Мн., 1984. — С. 7.

10. Таксама. — Мн., 1984. — С. 8.

11. Таксама. — Мн., 1984. — С. 14.

12. Таксама. — Мн., 1984. — С. 10.

В. БЫКАЎ І «ЗГУБЛЕНАЕ ПАКАЛЕННЕ».
Канцэпцыя вайны і чалавека

Структурныя змены пісьменніцкага «я», падкрэсленая самарэалізацыя «я» героя — характэрныя ўласцівасці авангардысцкай літаратуры, якую найбольш выразна прадстаўляюць Дж. Джойс, У. Фолкнер, Т. Ман, Г. Маркес. Але гэта характарныя ўласцівасці і прозы Ф. Дастаеўскага, беларусаў М. Гарэцкага, А. Адамовіча, В. Казько. Гэтыя змены можна знайсці ў паэтыцы і мастацкім стылі «згубленага пакалення», проза якіх знаходзіцца на памежжы класічнага рэалізму і авангарду. З аднаго боку, адчужанасць, разрыў паміж асобай і светам, грамадствам і дзяржавай, неўладкаванасць унутранага «я» чалавека, а з другога — вострае адчуванне сваёй гуманістычнай місіі, адной з праяў якой з'яўляецца імкненне асэнсаваць вопыт вайны з пункту гледжання яго чалавечага зместу, імкненне ўнікнуць у духоўны сэнс гэтай падзеі, асаблівасці яе духоўных і маральных наступстваў. Свет чалавечай суб'ектыўнасці, які так імпанаваў авангардыстам і экзістэнцыялістам, быў дамінуючым і ў эстэтыцы літаратараў «згубленага пакалення».

Першая сусветная вайна спарадзіла цэлую літаратуру адметнага творчага накірунку, які, з аднаго боку, суіснаваў у цесным узаемадзеянні з новай літаратурай, філасофіяй і эстэты-

кай авангарду, з другога — абапіраўся на бязлітасны рэалізм «Вайны і міру». У гэтым і ёсць асаблівасць літаратуры «згубленага пакалення», якая, у сваю чаргу паклала адбітак на ўсю далейшую «шматколерную» антымілітарысцкую літаратуру, шмат у чым вызначыўшы яе развіццё.

Аднак у параўнанні з сусветнай савецкая літаратура 20—30-х гадоў мела сваю спецыфіку. Яна была занята найперш адлюстраваннем Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 года і адышла ад тэм і праблем, якімі заходнееўрапейская літаратура жыла дзесяцігоддзі, — пачынаючы ад А. Барбюса, услед за якім ішлі Э.М. Рэмарк, Р. Олдзінгтон, Э. Хэмінгуэй, Дос Пасос, У. Фолкнер і іншыя. Добрым выключэннем тут з'яўляюцца раман М. Шолахава «Ціхі Дон» і дакументальна-мастацкія запіскі М. Гарэцкага «На імперыялістычнай вайне». Кніжка М. Гарэцкага ўзнікла ў беларускай літаратуры як першы мастацкі летапіс вайны. Але, надрукаваная ў 1926 годзе, яна з цяжкасцю прабівалася да літаратурнай і чытацкай аўдыторыі, а таму і не змагла адыграць адэкватнай ролі ў развіцці беларускай літаратуры ў параўнанні з літаратурай «згубленага пакалення» і яе ўплывам на еўрапейскую літаратуру.

Да вопыту «згубленага пакалення» нацыянальная літаратура звярнулася пазней, ужо ў 50-я гады. Менавіта тады сталі папулярнымі раманы Э.М. Рэмарка і Э. Хэмінгуэя. Яны адкрывалі савецкаму чытачу новую праўду аб вайне. Нечаканую. Жахлівую. Да таго ж у літаратуру ўлілася новая хваля савецкіх пісьменнікаў, якія прайшлі праз вайну, мелі свой асабісты ваенны вопыт. Быў і мастацкі ўзор, свой, айчынны, які незвычайна ім імпанаваў, — аповесць В. Някрасава «У акопах Сталінграда». Яна з'явілася ў друку яшчэ ў 1946 годзе і была першым рэалістычным водгукам на падзеі Вялікай Айчыннай вайны.

В. Быкаў у далёкія 60-я пісаў, што «шмат у чым В. Някрасаў апярэдзіў свой час», «сам з'яўляючыся ў найвысокай ступені з'явай духоўнасці, ён і выказаў тое, што павінен быў выказаць у літаратуры»[1]. У творчасці В. Някрасава асабліва важным для В. Быкава было тое, што «Віктар Някрасаў (магчыма, першы ў нашай літаратуры) паказаў справядлівасць, слушнасць і высокую сутнасць індывідуальнасці на вайне, значэнне асобы, — калі не ў процівагу, дык хоць бы поруч з праватой і сутнасцю класа, калектыву, грамадства»[2]. В. Някрасаў у развіцці савецкай ваеннай прозы адыграў такую ж ролю, што і француз А. Барбюс у развіцці літаратуры «згубленага пакалення». Абодва, і А. Барбюс, і В. Някрасаў, непасрэдныя ўдзельнікі вайны — кожны сваёй вайны, — жылі непасрэднымі ўражаннямі і даверялі асабістаму вопыту. Гэты іх вопыт быў аплачаны імі ўласнай крывёю. І ў гэтым абсалютным даверы да ўласна перажытага была свая палемічнасць. Уласна перажытае не зусім адпавядала агульнапрынятай эстэтычнай норме, існуючай традыцыі. Кансерватыўная свядомасць, што французская, што савецкая (з савецкай было, вядома, нашмат складаней), хацела прыгожай казкі, рамантыкі вайны, а тут — выразная, падкрэслена акопная праўда, кроў, смерць, не заўсёды прыгожая...

Вайна А. Барбюса — талстоўская вайна, толькі ўжо без пафасу гераізму. Без веры ў жыццё. Пра А. Барбюса добра сказаў Э. Хэмінгуэй: «Адзіная талковая кніжка аб мінулай вайне — «Агонь» — належыць Анры Барбюсу. Ён першы паказаў нам, хлапчукам, якія адправіліся на фронт пасля школы і каледжа, што можна выказаць свой пратэст супраць гіганцкай бязглуздай бойні...»[3]

Творы А. Барбюса і В. Някрасава, няхай афіцыйна і не прынятыя сваім часам у сілу сваёй незвычайнасці, сталі этапнымі для развіцця літаратуры, адпаведна еўрапейскай і савецкай.

Незвычайная была для свайго часу і «лейтэнанцкая проза», аўтары якой таксама імкнуліся паказаць бязлітасную праўду вайны — талстоўскую праўду: В. Быкаў («Жураўліны крык», «Трэцяя ракета»), Р. Бакланаў («Пядзя зямлі»), Ю. Бондараў («Батальёны просяць агню», «Апошнія залпы»), пазнейшыя творы А. Астаф'ева, В. Кандрацьева, К. Вараб'ёва, раман В. Гросмана «Жыццё і лёс», творы беларускіх празаікаў Я. Брыля, І. Навуменкі, І. Шамякіна, А. Адамовіча, Б. Сачанкі, В. Казько. А. Адамовіч адзначыць: «Вайну не ўдалося выйграць малой крывёю. Вялікай, калі не крыві, дык барацьбы, нерваў каштавала і праўдзівая літаратура пра вайну»[4].

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

Новае стаўленне да вайны было адразу заўважана тагачаснай крытыкай і ўспрымалася па-рознаму. У аголенай акопнай праўдзе крытыкі бачылі «запознены рэмаркізм», буржуазны метад, які, лічылі яны, неўласцівы для савецкай літаратуры. Існавалі два ўзроўні «рэмаркізму»: рэмаркізм у адлюстраванні аб'ектыўнага вобраза вайны і рэмаркізм у адлюстраванні яе духоўнай прасторы. Першы ўзровень — гэта якраз тое, што паядноўвае літаратуру «згубленага пакалення» і літаратуру «лейтэнанцкую» — антываенную і антысталінскую адначасова. Другі ўзровень іх разводзіць у розныя бакі, таму што, як слушна адзначыла Л. Корань, «ступень несвабоды быкаўскага чалавека ёсць якасна, непараўнальна (можна сказаць, эпахальна)

іншая, чым у герояў заходнееўрапейскіх баталістаў»[5]. Агульным ва ўсіх гэтых пісьменнікаў быў падыход да адлюстравання вайны — «акопны», які не ўсім падабаўся. Не прымала афіцыйная савецкая літаратура праўды «асобных сітуацый», «эмпірычных назіранняў», дэталяў акопных, «мікрапраўды», — адмаўляючы ў гэтым не толькі В. Быкаву, але і Р. Бакланаву, Ю. Бондараву, К. Вараб'ёву, Ю. Ганчарову, В. Гросману. Г. Броўман, крытыкуючы аповесць В. Быкава «Праклятая вышыня», пісаў, што «яму хацелася знайсці ў мастацкай прозе... **сінтэтычныя мастацкія абагульненні**, якія б выходзілі, магчыма, за межы ўзводнай траншэі ці акопа адзіночнага байца...»[6]. Здаецца, што менавіта гэтую палеміку прадбачыў Э.М. Рэмарк, калі пісаў у рамане «На заходнім фронце без змен» сцэну вяртання галоўнага героя Пауля дамоў. На адным з застолляў з вуснаў нейкага «дырэктара» павучальна і катэгарычна прагучала: «Усё гэта так ...але вы глядзіце на сітуацыю з пункту гледжання асобнага салдата, а тут уся справа ў маштабах. Вы бачыце толькі ваш асобны ўчастак, і таму няма агульнай перспектывы»[7]. Проціпастаўляючы эмпірычныя назіранні і «вялікую праўду» аб вайне, крытыкі тым самым адмаўлялі пісьменнікам у іх праве на адлюстраванне асабістага вопыту. Аўтар, «які карыстаецца толькі асабістым вопытам франтавіка і не ўлічвае ўсіх фактараў, — пісаў А. Макараў, — заўсёды рызыкуе тым, што ў яго адлюстраванні наша вызваленчая вайна будзе падобнай на ўсялякую вайну...»[8] Выходзіць, што агульная канцэпцыя толькі канкрэтызуе вайну. Тут крытыкі, здаецца, начыста забыліся, што менавіта асабісты ўнікальны вопыт 27-гадовага артылерыйскага паручніка Л. Талстога дазволіў яму стварыць знакамітыя «Севастопальскія апавяданні». Меў рацыю І. Дзядкоў, калі сцвярджаў, што, «гаворачы аб дэталях, агульных для ўсіх войнаў, можна было б

успомніць і аб тым, што гэтыя «агульныя дэталі» ў сапраўдных мастацкіх творах ніколі не «выцясняць» «канкрэтна-гістарычны змест вайны», таму што пры ўсёй іх «агульнасці» яны самі па сабе гістарычна-канкрэтныя, гістарычна-змястоўныя»[9]. Гэта з аднаго боку. З другога — асабісты «акопны» і «траншэйны» вопыт быў заўсёды часцінкай вопыту народа, вопыту народнай вайны. І ўсё гэта азначае, што асабісты вопыт кожнага пісьменніка не толькі гістарычна-канкрэтны, але і нацыянальна-канкрэтны. А. Адамовіч наогул лічыў, што «менавіта ступенню адкрытасці самавыражэння і адлюстравання свету ў сабе (небывалай, часам невыноснай) праяўляецца адна з таямніц уздзеяння вялікага таленту Л. Талстога на літаратуру ўсяго свету»[10]. Такім чынам, даследчык уласны ваенны вопыт пісьменніка ўзводзіць у ранг асноватворнага метаду адлюстравання вайны. У гэтым сэнсе ўся рэалістычная літаратура аб вайне, і папярэдняя — Ф. Стэндаль, М. Лермантаў, — і наступная — А. Барбюс, Э. М. Рэмарк, Р. Олдзінгтон, Э. Хэмінгуэй, а таксама М. Гарэцкі, К. Чорны, Я. Брыль, В. Быкаў, А. Адамовіч, В. Казько, Ю. Бондараў, Р. Бакланаў, В. Кандрацьеў, В. Астаф'еў, В. Гросман, — калі прытрымліваецца логікі А. Адамовіча, глядзела на вайну менавіта талстоўскімі вачыма, яго «меркай» канкрэтнай праўды і адкрытасці.

Усе гэтыя дыскусіі, вельмі характэрныя для свайго часу, не ўлічвалі галоўнага — непазбежнага фактара суб'ектывацыі вайны, фактара духоўнага, які, дарэчы, мог быць рэалізаваны толькі праз уласнае аўтарскае адчуванне вайны. М. Тычына на гэты конт выказаўся досыць катэгарычна: «Гістарычнае асэнсаванне самай крывавай з усіх войнаў адбывалася вельмі павольна. Ад містычных глыбінь жыцця... увагу пісьменнікаў адцягвалі шматлікія фактары: пафас гераізму, прасякнутасць гордасцю, патры-

ятызм, загорнуты ў інтэрнацыяналізм. Не хапала малога, простых і зразумелых усім чалавечых пачуццяў: болю, сораму, ганьбы, віны, пакаяння... Між тым вайна не бывае выражэннем толькі класавых ці імперскіх інтарэсаў, імкнення да ўлады, патаемных геапалітычных планаў. Як з'ява фізічная вайна прасціраецца ў гісторыю, выяўляючы ўсё выразней свой глыбокі метафізічны сэнс. Гаворка ідзе аб духоўных пачатках, аб светаўспрыманні, аб антрапалагічных, тэалагічных уяўленнях, аб праекце свету і чалавека, якім ён паўстае, скажам, у Бібліі»[11]. Але гэта — патрабаванне-максімум, патрабаванне-абсалют.

Пісьменнікам-атэістам (а еўрапейская антымілітарысцкая літаратура, ды і «лейтэнанцкая» таксама, былі атэістычнымі па зместу) цяжка было арыентавацца на запаведзь «не забі», у яе быў свой узор, свая Біблія — «Вайна і мір», з яе вялікай **праўдай** аб чалавеку на вайне. І гэтая праўда ўмяшчала ў сабе і такія ёмістыя паняцці, як патрыятызм і свабода, і такія простыя, зразумелыя для ўсіх, як боль, сорам, ганьба, віна, пакаянне.

З думкай аб чалавеку, а праз яго і аб усім чалавецтве, услед за Л. Талстым, тварылі і паслядоўнікі яго прозы, у тым ліку пісьменнікі «згубленага пакалення» і новае пакаленне савецкай ваеннай літаратуры — «лейтэнанцкая проза». Кожны ў меру свайго таленту і сацыяльных магчымасцяў. Амаль лексічна паўтарае Л. Талстога Э. Хэмінгуэй, вызначаючы ролю і прадвызначэнне пісьменніка: «Задача пісьменніка застаецца нязменнай. Сам ён мяняецца, але задача яго застаецца той жа. Яна заўсёды ў тым, каб пісаць праўдзіва і, зразумеўшы, у чым праўда, выказаць яе так, каб яна ўвайшла ў свядомасць чытача часткай яго ўласнага вопыту»[12]. Э. Хэмінгуэй паўтарае Л. Талстога і ў сцверджанні, што ўласны ваенны вопыт абавязковы аўтарам ваеннай прозы. Толькі той, хто сам перажыў вайну, можа асмеліцца пісаць аб ёй.

В. Быкаў таксама быў перакананы, што, «каб напісаць пра адчуванні чалавека ў баі, у атацы, трэба самому іх зведаць»[13], пісьменнік лічыў, што няўдача спасцігае менавіта тых аўтараў, «якія не мелі, у сілу іх абмежаванага ўдзелу ў баявых дзеяннях, ведаў і ўражанняў, неабходных для напісання добрага твора»[14].

Празаік перакананы, што сапраўдная літаратура з'явілася толькі тады, калі «вярнуліся з вайны яе радавыя ўдзельнікі. Гэта былі людзі, якія многа пабачылі і многа перажылі. Версіфікатарства і літаратурныя рэмінісцэнцыі ўжо не маглі іх спакусіць... У іх з'явіліся кнігі, якія ўнеслі нешта новае ў адлюстраванне вайны, паказалі яе ў іншых фарбах і вобразах»[15]. Вось таму В. Быкаў заўсёды вылучаў у класічнай спадчыне гэтае: «усе праўдзівыя, гуманістычныя традыцыі — перш за ўсё вопыт Л. Талстога»[16]. Нават «форма не мае самастойнага, вырашальнага значэння — было б сумленна, праўдзіва, па-мастацку»[17].

Адсюль можна зрабіць выснову, што і «акопная праўда», і «рэмаркізм» з іх у прынцыпе агульным падыходам да адлюстравання «вобраза» вайны, «поля бою» маюць агульную рэалістычную аснову, «генетычна» яны зыходзяць з аднаго вытока — «Севастопальскіх апавяданняў» і «Вайны і міру» Л. Талстога. Як слушна сказаў А. Адамовіч, «гэта быў хутчэй новы, на новым вітку, выхад да агульнага вытока (агульнага і для Рэмарка, і для Хэмінгуэя, і для Сіманава, Бакланава, Багамолава, Граніна, Бондарава, Брыля, Быкава) — да Талстога»[18]. Менавіта гэтая талстоўская мера праўдзівасці і маральнасці, лічыць А. Адамовіч, «ужо не раз і не два за апошняе стагоддзе служыла для шматлікіх літаратур і пісьменнікаў выратавальнай мерай — для тых, хто адрываўся ад рэальнасці, або, наадварот, апускаўся ў яе бруд «ніжэй чалавечага ўзроўню»[19]. І гэта сапраўды было так: У. Маякоўскі, знакаміты пралетарскі пісьменнік, меў на ўвазе

Л. Талстога, калі пісаў, што «можна не пісаць аб вайне, але трэба пісаць вайною», «і той не мастак, хто на бліскучым яблыку, што пакладзены для нацюрморта, не бачыць павешаных у Калішы»[20]. Ратавалася Л. Талстым і А. Зегерс, яна прызнавалася: «У цяжкі, часам небяспечны для мяне час... я адчувала глыбокую патрэбу ў класічнай прозе, асабліва ў такой гаючай, як проза Л. Тастога»[21].

Творы пісьменнікаў «згубленага пакалення» і «лейтэнанцкая проза» былі блізкімі не толькі выбарам зыходнага матэрыялу, але і выбарам героя. Малодшыя камандзіры і салдаты былі пастаўлены ў цэнтр новага мастацкага свету. Гэта быў іх свет, іх жыццё, іх вайна. Зразумела, што і раней у кніжках аб вайне заўсёды дзейнічалі і салдаты, і малодшыя афіцэры, але такой засяроджанасці на іх «акопным» існаванні, на іх унутраным «я», на іх паводзінах у абставінах найвысокага трагічнага напалу — не было. Празаікі былі апалагетамі Асобы. Яны былі занятыя — кожны па-свойму — напружаным духоўным пошукам. Адпаведна сваім эстэтычным і літаратурным традыцыям. І насуперак гэтым традыцыям, у барацьбе з імі.

«Лейтэнанцкая проза» развівалася ў кантэксце савецкай літаратуры, у якой існавала свая «замкнёная» эстэтычная школа і свая літаратурная традыцыя. Быў свой стэрэатып эстэтычнага мыслення. І, нарэшце, была свая нацыянальная тыпалагічная прастора. І ўсё гэта далёка не спрыяла прагрэсіўнаму росту ваеннай прозы, як і росту літаратуры беларускай наогул. Існавала магутная эпігонская плынь, афіцыёзная літаратура, якія сур'ёзна перашкаджалі адраджэнскім працэсам канца 50-х—60-х гадоў. Асаблівым бар'ерам была, няхай і аслабелая ўжо, тэорыя бесканфліктнасці, якая рабіла праблематычнай і само адлюстраванне **праўды** вайны. Пісьменнікаў вымушалі пісаць зусім не тое, што ім хацелася, прымушалі арыентавацца

на мастацкія ўзоры, выключна афіцыйныя, далёкія ад рэалізму жыцця. І тое, што беларуская нацыянальная літаратура не знікла зусім у эпігонскім «віры», «прарвалася» за межы мастацкай аднастайнасці і бездапаможнасці, таннай рамантызацыі, — у гэтым выключная заваёва найперш ваеннай прозы.

Праўда, ужо ў постсавецкія часы пачаўся працэс інтэнсіўнага пераасэнсавання самога паняцця «Вялікая Айчынная вайна 1941—1945 гг.». На пачатку 90-х гадоў адбылася шырокая дыскусія па гэтым пытанні на старонках беларускіх выданняў. Ваенная тэма — фундаментальная для беларускай літаратуры — зрабілася дыскусійнай. Узніклі заканамерныя пытанні: наколькі Айчыннай была вайна для Беларусі? Якую палітыку праводзіў Сталін у адносінах да беларускага народа і чым адрознівалася яна ад палітыкі Гітлера? Пытанні ставіліся розныя, і версіі адказаў таксама былі розныя. Напэўна, толькі час расставіць усе кропкі над «і». Адно толькі ўжо не выклікае ніякага пярэчання — палітыка празмернай жорсткасці ўладаў у адносінах да салдат вайны. «Адзінае, чаго дасягнула ваеннае (у тым ліку і партыйнае) кіраўніцтва, — адзначаў В. Быкаў у адным са сваіх выступленняў на пачатку 90-х гадоў, — дык гэта безагляднай патрабавальнасці, якая нярэдка даходзіла да жорсткасці. Менавіта яна, гэтая жорсткасць, з'явілася адной з галоўных прычын нашых небывалых у гісторыі страт, калі жыццё салдата каштавала менш за цынкавую скрынку вінтовачных патронаў, калі толькі гібель (не мела значэння, байца ці злучэння) магла стаць важкай прычынай невыканання загаду, які далёка не заўсёды падмацоўваўся хоць бы элементарнай мэтазгоднасцю. І гінулі. Мільёны людзей, дзесяткі і сотні часцей і злучэнняў. Некаторыя з камандзіраў пачыналі заведама безнадзейную аперацыю з відавочна пагібельным яе зыходам. Але альтэрнатывы не было»[22].

Савецкая ваенная проза канца 50-х, 60-х, 70-х і пачатку 80-х гадоў была адбіткам свайго супярэчлівага часу. Яна была не да канца свабоднай ад кансерватызму грамадскай свядомасці, была несвабоднай, і аб'ектыўна і суб'ектыўна, ад старых догмаў. Бо сама выхоўвалася на гэтых узаконеных дзяржавай эстэтычных догмах, на ілжэпатрыятызме. В. Быкаў з горыччу прызнаецца, што ён усведамляў сталінізм «адначасова і паралельна са спасціжэннем жыцця ўвогуле»[23].

На літаратурным Захадзе традыцыя складвалася зусім інакш. Яна нараджалася ў процістаянні дзвюх эстэтычна-гуманістычных школ, у кантэксце імкліва народжанай авангардысцкай літаратуры. Адсюль і філасофія адлюстравання жыцця адметная — пазапартыйная. Адсюль і заглыбленасць у праблему чалавека як часткі сусвету, адсюль і імкненне прарвацца скрозь «класавасць» да чалавека, якому было прызначана «боскае», а не ідэйна-сталінскае прадвызначэнне.

Тэрмін «згубленае пакаленне» з'явіўся ў адным з эпіграфаў да ранніх выданняў рамана Э. Хэмінгуэя «І ўзыходзіць сонца». Праўда, ён не з'яўляецца новатворам самога пісьменніка, і пазней, дарэчы, быў аўтарам зняты. Найбольш выразнымі прадстаўнікамі школы «згубленага пакалення» звычайна лічацца Э.М. Рэмарк, Э. Хэмінгуэй, Р. Олдзінгтон, Дос Пасос, Ф. Фіцджэральд, а таксама У. Фолкнер на пачатку свайго творчага шляху. Усе гэтыя аўтары прайшлі праз вопыт вайны (выключэннем з'яўляецца У. Фолкнер, які так і не трапіў на фронт). Што датычыць Э. Хэмінгуэя і Р. Олдзінгтона, дык яны трапілі туды добраахвотнікамі. Як асобы з абвостраным пачуццём грамадзянскага абавязку, яны былі перапоўнены жаданнем спазнаць лёс простых людзей на вайне. Мара, зразумела, рамантычная, нават наіўная. Але такі быў час, такое было вы-

хаванне. Р. Олдзінгтон з радавога салдата даслужыўся да камандзіра роты сувязі і дамоў на радзіму вярнуўся ўжо пакалечаным. Былыя франтавікі, усе яны жылі «вобразамі вайны», яе «грубымі ісцінамі» (Р. Олдзінгтон).

Такімі ісцінамі жылі пазней і беларусы В. Быкаў, Я. Брыль, І. Шамякін, І. Навуменка, А. Кулакоўскі, А. Адамовіч і іншыя. Праўда, для апошніх «вобраз вайны» як грандыёзны хаос сусветнага разбурэння быў асветлены гаючым па тым часе агнём «вобраза» перамогі. У прозе канца 50-х — пачатку 80-х гадоў яны так пераважна і засталіся вялікімі аптымістамі. Але разам з тым яны прадстаўлялі сабою і «забітае пакаленне». Тое пакаленне, што было народжана ў 20-я гады і забіта ў 1941—1945 гады. Аб гэтым сказаў сам В. Быкаў: «Я належу да забітага пакалення»[24]. Гэта пацвярджае і статыстыка: толькі тры чалавекі са ста засталіся жывымі пасля вайны 1941—1945 гадоў з пакалення В. Быкава. Але ці толькі забітым у фізічным сэнсе было пакаленне «лейтэнантаў»? А ў плане духоўным: якімі засталіся пасля вайны тыя, што выжылі і, акрамя як ваяваць, нічога іншага ў жыцці не ўмелі? Або тыя, што адразу пасля вайны трапілі у сталінскі ГУЛАГ? Звяртаючыся пазней да тэмы свайго пакалення, В. Быкаў зробіць удакладненне: «Маё пакаленне — гэта пакаленне няшчасных людзей. Яно не мела шчасця ў мінулым і, напэўна, не будзе яго мець у бліжэйшай будучыні. Гэта пакаленне вартых жалю людзей. Людзей, якія абдзелены Богам і ў значнай ступені — самімі сабою»[25]. У аповесці «У акопах Сталінграда» В. Някрасава ёсць сцэна, калі жанчына, мужа якой забілі немцы яшчэ ў Першую сусветную, частуе маладых салдацікаў і прыгаворвае: «Ешце, ешце... Няшчаснае пакаленне, няшчаснае пакаленне...»[26]

Такім чынам — «забітае», «няшчаснае» пакаленне. А яшчэ — «ашуканае». В. Каваленка адзначыць на гэты конт, што з цягам

часу многія з удзельнікаў вайны «забыліся пра галоўнае: іх сябры і таварышы, што палеглі ў брацкія магілы на неабсяжных прасторах жудасна-крывавай вайны, гонячы захопніка з роднай зямлі, разам з тым марылі і верылі, што пасля перамогі адбудуцца плённа-стваральныя рэформы і вялікага маштабу перамены. Сталінскі рэжым падмануў гэтыя мары і гэтую веру салдат, пакінуўшы ўсё амаль так, як і было»[27]. Як абманутым, дарэчы, засталося і «згубленае пакаленне».

Але ўсе гэтыя мастацкія адкрыцці — прэрагатыва постсавецкай «перабудовачнай» літаратуры: А. Адамовіч «Венера, або як я быў прыгонным» (напісана ў 1988—1991 гг. , упершыню надрукавана ў 1992 годзе), А. Асіпенка «Клетка для берасцянкі» (1993). Новае вырашэнне атрымала і тэма партызанскага руху: В. Адамчык «Голас крыві брата твайго» (1991), Б. Сачанка «Пад сузор'ем сярпа і молата» (1993), А. Асіпенка «Выканаўца» (1994).

Вядома, што для пісьменнікаў-франтавікоў патрэбен быў час, каб ісціна і праўда вайны ўсё ж неяк выспелі, адстаяліся, перш чым увасобіцца ў мастацкія вобразы. Былі спробы і адразу выказаць сябе: згадваюцца аповесці І. Шамякіна «Помста», ранія апавяданні І. Мележа, таго ж В. Быкава. Як была спроба ў В. Някрасава, А. Барбюса (згаданыя раней аповесць «У акопах Сталінграда» і раман «Агонь»). Р. Олдзінгтон паспрабаваў свае душэўныя пакуты, вынесеныя з вайны, перадаць у зборніку вершаў «Вобразы вайны». Зборнік выйшаў яшчэ у 1919 годзе.

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

Р. Олдзінгтон назваў сваю кніжку «надмагільным плачам, слабенькай спробай стварыць помнік пакаленню, якое шмат на што спадзявалася, сумленна змагалася і глыбока пакутавала»[28]. Кніга гэтая была наватарская не толькі па зместу, па ступені глыбіні і аголенасці трагічнай праўды аб вайне, але і па форме. Р. Олдзінгтон у пісьме да Алкота Глувера (1929) назваў свой твор «джазавым раманам» [1, 28]. Гэтым самым ён адкрыта падкрэсліваў жанравую далучанасць, «судакранальнасць» свайго твора да новай літаратуры. Ды і сама аголенасць праўды, «фізіялогія» вайны магла рэалізавацца ў пэўнай ступені дзякуючы атмасферы раскаванасці авангардысцкай літаратуры. Рускі даследчык М. Урноў адзначыць яшчэ і ўплыў Томаса Гардзі — «Джуд Непрыкметны» (унутраны запал, вострая крытыка — гэта Гардзі). Называе М. Урноў у гэтай сувязі і традыцыі сямейнай хронікі Сэмюэла Батлера. Творы гэтых пісьменнікаў, сведчыць крытык, «збліжае з'едлівая крытыка віктарыянскай сям'і, сямейнага і школьнага выхавання, тон дасціпнай, вострай іроніі»[29].

Р. Олдзінгтон адчуваў сябе глыбока абавязаным перад усімі, хто загінуў там, на полі бою. Як адчуваў сябе абавязаным франтавік Васіль Быкаў. Але вось і розніца: апавядальнік «Смерці героя» перакананы, што, акрамя яго, ні адна жывая душа не ўспомніць героя вайны Джорджа Уінтэрборна, «можа толькі я адзін і любіў Джорджа бескарысна, дзеля яго самога» [1, 56]. Але ён піша пра Джорджа не толькі дзеля Джорджа, а і дзеля сябе: яму неабходна аблегчыць сваю душу, вызваліцца ад жахлівых перажыванняў, якія труцілі яго сэрца і свядомасць. Ён хоча пазбавіцца ад сваёй віны — і за смерць Джорджа, і за смерць астатніх, за вайну наогул. Аўтар адчувае сваю асабістую адказнасць і асабістую віну за ўсіх забітых на вайне, за ўсіх яе ахвяр. Да такой жа адказнасці і віны ён заклікае кожнага чала-

века паасобку. А гэта ўжо зусім побач з Ф. Дастаеўскім. Зусім побач з А. Адамовічам, які таксама адмаўляў вінавайцаў абстрактных, як і віну абстрактную. В. Каваленка так каментаваў рух гуманістычнай думкі А. Адамовіча, спасылаючыся на матэрыялы «Запісных кніжак» апошняга: «Але віна таксама не абстрактная. Яе ступень вызначаецца (павінна вызначацца) усімі фактарамі, якія ўздейнічаюць на чалавека. Гэта і чалавечна і справядліва. У гэтым накірунку рухаецца думка Алеся Адамовіча, як ва ўсёй яго творчасці, так і ў «Запісных кніжках». Ён пагаджаецца з перакананнем Ф. Дастаеўскага: «Усе перад усімі вінаватыя... І калі ўжо віну бачыць, дык і сваю... « Вось больш чым патаемнае прызнанне: «Не ад гэтага я ішоў у «Карніках», але да гэтага прыйшоў. І да гэтага». І далей: «Думаецца, што гэта — калі яшчэ не стала ідэяй стагоддзя — дык будзе станавіцца»[30].

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

Р. Олдзінгтон адмаўляе традыцыйныя, фармальныя знакі ўшанавання — магільныя пліты, вянкі і г. д. Да гэтага пазней, напрыканцы стагоддзя, прыйдзе і В. Быкаў. Ветэран вайны Яўген Матусевіч («Мальбара», 1998) застанецца незадаволеным афіцыйна-дзяржаўным ушанаваннем памяці салдат, што загінулі на вайне. «Гэта на захадзе помнікі, кожнаму асобны. А

ў нас хто тады помнікі ставіў? Адзін на ўсіх! Пасля вайны паставілі бетоннага пастуха ў накідцы — вунь і цяпер ля сельсавета стаіць. Ну і словы — вечная памяць і так далей».[31] Але не такой памяці прагне стары салдат, не «бетоннага пастуха», не «слоў» — душы чалавечай ён хоча, паразумення, адказнасці людской. І за тое, што ўжо сталася з яго пакаленнем, і за тое, што можа ўчыніцца з пакаленнямі наступнымі. Адказнасці за свет.

Р. Олдзінгтон лічыў, што віна павінна быць унутры кожнага з нас, маральная, духоўная. Яна павінна закранаць наша агульнае сумленне, «увесь свет вінаваты ў крывавым злачынстве, увесь свет нясе на сабе праклящце, нібы Арэст, і звар'яцеў, і сам імкнецца да пагібелі, нібы Зуменір» [1, 55]. Катэгорыя віны ў Р. Олдзінгтона складаная, гэта віна не толькі за тых, хто загінуў, але і за тых, хто забіваў: «...Мы павінны змірыцца з мільёнамі смярцей, павінны скупіць іх» і разам з гэтым павінны «скупіць сваю віну, павінны пазбавіцца ад праклящця, якое ляжыць на тых, хто праліў кроў» [1, 155]. Больш таго, катэгорыя віны — двумерная па часе. Гэты цяжкі крыж на сваім сумленні нясуць не толькі яны, удзельнікі і сведкі вайны, але і той, «хто ідзе за намі» [1, 56]. Усе атруціліся віною, і ўсе — кожны ад сваёй — павінны ад яе збавіцца. «Смерць героя» — гэта і ёсць пачатак збаўлення ад віны — асабіста аўтарскай і агульнай, усечалавечай.

Катэгорыя віны як філасофская катэгорыя найбольш уласцівая Р. Олдзінгтону. У Э. Хэмінгуэя і Э.М. Рэмарка канца 20-х гадоў яна не атрымала такога гучання. Гэта да іх прыйдзе пазней, асабліва да Э.М. Рэмарка, аўтара «Час жыць і час памірацъ». Але ж А. Барбюс апярэдзіў і Р. Олдзінгтона. У яго рамане «Агонь» матыў віны народа досыць выразны. Народ — асноўны «матэрыял вайны», «народы — нішто, а яны павінны стаць усім»[32]. Гэтая «магутная сіла... пакуль не служыць даб-

рыні», яна — «зямны натоўп», які «марыць пад небам... са-гнуўшыся пад ярмом нейкай думкі» [312]. А. Барбюс перакладвае віну за ўсю кроў вайны на народ, які пасіўна глядзіць на ўсе яе жахі, не ўсвядоміўшы да канца сваёй моцы і гістарычнай ролі.

Катэгорыя віны ў А. Барбюса найперш катэгорыя сацыяльна-маральная. Матыў віны народа з'явіцца і ў В. Быкава 90-х гадоў: аповесць «Сцюжа» (1993), апавяданне «Народныя мсціўцы» (1997) і асабліва публіцыстыка пісьменніка. В. Быкаў з болем адзначыць, што беларускі народ ніколі не быў мэтай у сваёй дзяржаве, ён быў сродкам для ажыццяўлення розных планаў, часта бязглуздых. Ён быў «матэрыялам» (нават лексічна В. Быкаў супадае з А. Барбюсам), з якога ляпілі розныя фігуркі. Але чаму народ такі незласлівы да сваіх крыўдзіцеляў? Такім пытаннем поўніцца герой «Сцюжы» Азевіч. «Што гэта — сялянскае, жаночае? Ці нацыянальнае? Адкуль яно ўзялося, дабро ці не».[33] Катэгорыя віны народа ў В. Быкава перамяшчаецца ў сферу «свядомасную», духоўную.

Пісьменнік-публіцыст лічыць беларусаў нацыяй «нерэалізаваных магчымасцяў, затарможаных грамадскіх рэфлексаў, нацыяй тугадумаў», **але** «мы не заўсёды былі такімі. У гістарычным маштабе часу мы нядаўна такімі сталі. Мы былі інакшыя» [6, 539]. І справа тут ва ўзроўні нацыянальнай самасвядомасці, у яе рухаючай сіле, «якая ў нас недаравальна буксуе і не рухае грамадства» [6, 541].

Э.М. Рэмарк у эпіграфе да рамана «На заходнім фронце без змен» адзначыць, што яго кніга «не з'яўляецца ні абвінавачваннем (як у Р. Олдзінгтона. — ***В.Л.***), ні споведдзю (Э. Хэмінгуэй. — ***В.Л.***). Гэта толькі спроба расказаць аб пакаленні, якое згубіла вайна, аб тых, хто стаў яе ахвярай, нават калі выратаваўся ад снарадаў»[34]. Маральныя наступствы вайны цікавілі

пісьменніка не менш, чым разбурэнні фізічныя. Ён лічыў сваё пакаленне духоўна зломленым, згубленым для будучыні. Гэта галоўнае адрозненне прозы «згубленага пакалення» ад усёй папярэдняй і наступнай ваеннай прозы. Ні В. Някрасаў, ні пісьменнікі «лейтэнанцкай прозы» так не лічылі. Яны па тым часе не маглі прадбачыць усіх выпрабаванняў, якія чакалі ўчарашніх франтавікоў. Ды і наогул савецкая літаратура з яе жыццясцвярджальным пафасам не магла ім гэтага дазволіць.

Матыў духоўнай зломленасці з'явіцца ў ваеннай прозе В. Быкава сярэдзіны 90-х гадоў. Лейтэнант Барэйка («Пакахай мяне, салдацік») прайшоў амаль праз усю вайну рамантыкам і аптымістам, цвёрда веручы ў сваю выключную ролю вызваліцеля. Сустрэча з Франяй, а пасля і яе жахлівая, гвалтоўная смерць свядомасна зыначылі героя. Сталася найвялікая несправядлівасць у свеце. Ён, які меў усе падставы на смерць, застаўся жывы, а Франю забілі. У Барэйкі знікла адчуванне прасторы і часу. «Брыў, бы сляпы, не адчуваючы ні вуліцы, ні людзей, ні перамогі. Здаецца, я выпаў з часу і перастаў адчуваць сябе. Мяне ашукалі. Людзі ці лёс. Ці вайна. А можа, перамога, якую цяпер без мяне святкавалі на той лугавіне»[35]. Нарэшце герой В. Быкава зразумеў трагічную для сябе ісціну, што вайна — не самае страшнае ў жыцці. «На вайне табе нічога не зробяць, апроч як заб'юць ці параняць. Тое і другое надта ўжо проста, амаль прымітыўна. Здаецца, аднак, толькі пасля вайны з твайго жыцця могуць зрабіць пекла. Калі не захочацца і жыць».[36] Да такіх трагічных вынікаў прыходзіць герой В. Быкава.

Проза Р. Олдзінгтона — новае слова ў англійскай ваеннай прозе, якая да гэтага развівалася па законах іншай эстэтыкі — рамантызаванай. Літаратура «згубленага пакалення» не ўспрымала рамантыкі вайны, як пазней адмовіцца ад рамантызацыі

вайны і «лейтэнанцкая проза». К. Сіманаў успамінаў: «У першы дзень на фронце ў 1941 годзе я нечакана раз і назаўсёды разлюбіў некаторыя вершы Кіплінга... кіплінгаўская ваенная рамантыка, усё тое, што, акрамя сутнасці вершаў, вабіла мяне ў юнацтве, нечакана перастала мець нейкую сувязь з той вайной, якую я бачыў, і з усім тым, што я перажыў. Усё гэта ў 41-м годзе здалося далёкім, маленькім і змушана напружаным, нібы бас хлопчыка, які пачаў ламацца».[37]

Але страта рамантыкі не ўсімі ўспрымалася станоўча. Стваральнік пралетарскай літаратуры М. Горкі, напрыклад, у лісце да К. Федзіна ў 1932 годзе выкажацца досыць сурова ў адносінах да аўтара «Смерці героя»: «Ці чыталі вы кніжку Рычарда Олдзінгтона «Смерць героя»? Досыць грубая, злая і адчайная кніжка, вось ужо нельга было чакаць, што англічане дажывуць да такой літаратуры!»[38] Але сам Р. Олдзінгтон сваю кніжку ні злой, ні адчайнай не лічыў, наадварот, нібыта прадбачачы папрок у свой адрас, пісаў: «Я апісваў у сваёй кнізе толькі тое, што назіраў у жыцці, гаварыў толькі тое, што безумоўна лічыў праўдай, і ў мяне не было аніякага намеру пацешыць чыю-небудзь нячыстую фантазію. Для гэтага мая тэма занадта трагічная».[39]

Катэгорыя трагічнага — гэта асноўнае, што паядноўвае эстэтыкі «згубленага пакалення» і «лейтэнанцкай прозы». Э. Хэмінгуэй, у параўнанні з Р. Олдзінгтонам, значна пашырыць сферу трагічнага. У 1948 годзе ён напіша прадмову да чарговага выдання рамана «Бывай, зброя» (фактар гістарычнага часу тут і адыграў вырашальную ролю, Другая сусветная вайна яшчэ больш абвастрыла ўнутраную драму пісьменніка), дзе адзначыць, што яго «не засмучае, што кніга атрымліваецца трагічнай, таму што я лічу, што жыццё — гэта наогул трагедыя, вынік якой прадвырашаны»[40]. Гэта — песімістычны вынік філа-

софскіх пошукаў Э. Хэмінгуэя, і ён найбольш аддаляе яго ад В. Быкава і іншых савецкіх аўтараў з іх палымянай верай у жыццё. Аддаляе і ад Э.М. Рэмарка, які абмяжоўваўся найперш трагедыяй вайны, бачачы ў ёй галоўную разбуральную сілу, галоўны «выток» трагічнасці жыцця наступнага.

Э.М. Рэмарк анатаміруе вобраз вайны, скрупулёзна даследуючы пры гэтым — па частках, па этапах, у розных накірунках — і працэс духоўных ператварэнняў героя, працэс дэрамантызацыі чалавека на вайне. Апошняе ўласціва, дарэчы, усёй еўрапейскай ваеннай прозе XX стагоддзя, пачынаючы з А. Барбюса і М. Гарэцкага. І ваеннай прозе В. Быкава асабліва, хоць у плане моўна-стылёвым элементы рамантызаванасці яшчэ можна сустрэць у пачатковай творчасці пісьменніка. Напрыклад, зварот Лазняка да зямлі: «Зямля мая родная, людзі мае, — дайце вы мне... сілу! Мне яна так трэба!» [1, 223]. Незвычайнай сілы дэгераізацыі і дэрамантызацыі савецкая ваенная проза дасягне пазней у творах «дакументальна-мастацкіх» — «Я з вогненнай вёскі...» А. Адамовіча, Я. Брыля, У. Калесніка, шэрагу твораў С. Алексіевіч («У вайны не жаночы твар», «Цынкавыя хлопчыкі»). У гэтых творах відавочна традыцыя «згубленага пакалення», традыцыя М. Гарэцкага — толькі ўжо абноўленая новымі талентамі, новым гістарычным часам, новымі эстэтычнымі задачамі.

Э.М. Рэмарк пры адлюстраванні вобраза вайны застаецца найбольшым «натуралістам», найбольш уедлівым патолагаанатамам у параўнанні з іншымі аўтарамі ваеннай прозы. Хоць знешне ён і намагаецца схавацца за маску аб'ектыўнасці, проза яго досыць суб'ектыўная. Суб'ектыўнасць гэтая — у публіцыстычным пафасе. Аўтарскі голас рэдка прарываецца ў «чыстым» выглядзе на паверхню: «Трэба было правесці каля гэтага ложка ўсіх, хто жыве на белым свеце і сказаць: гэта Франц Кэ-

мерых, яму дзевятнаццаць з паловай год, ён не хоча паміраць. Не дайце яму памерці» [22]. У межах аб'ектываванага пісьма імкнуўся заставацца і В. Быкаў канца 50-х—70-х гадоў.

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

Я-герой у Э.М. Рэмарка і ў А. Барбюса — асоба слаба індывідуалізаваная, гэты вобраз успрымаецца як вобраз байца наогул, прадстаўніка пэўнага ваеннага пакалення. Аўтары досыць часта выкарыстоўваюць займеннік «мы» замест асабовага «я»: «мы зналі», «мы зразумелі», «у нас было» і г. д.

Але нават у «Смерці героя», дзе асоба я-апавядальніка значна больш індывідуалізаваная, псіхалагічна заглыбленая,

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

Літаратура «згубленага пакалення» імкнулася даследаваць у першую чаргу калектыўную свядомасць, маральнае пачуццё пакалення маладых людзей на пачатку XX стагоддзя, агульны дух гісторыі. Адсюль і змены ў жанравай прасторы твораў А. Барбюса, Э.М. Рэмарка. Знікла паняцце асобы ў класічным яе разуменні. Гэта сцвярджала і літаратура авангарду. «Смерць героя» таксама аб гэтым сведчыць: «Ці не вар'яцтва ўяўляць, як быццам бы ты, асобны чалавек, нешта азначаеш і нечага варты» [1, 269]. М. Гарэцкі, Р. Олдзінгтон і асабліва Э. Хэмінгуэй з пэўнымі намаганнямі, але захавалі паняцце асобы. На паняцці індывідуальнай свядомасці, ўслед за М. Гарэцкім і В. Някрасавым, цалкам пабудавана эстэтыка В. Быкава, увогуле «лейтэнанцкая проза». В. Быкаў не раз падкрэсліваў, што яго цікавіць у першую чаргу «не сама вайна, не яе побыт і не тэхналогія бою, хоць усё гэта для мастацтва таксама важна і цікава, але галоўным чынам **унутраны свет чалавека, магчымасці яго духу»**[41] (падкрэслена мною. — ***В.Л.***). Пад гэтымі словамі В. Быкава можна ўпэўнена ставіць і подпіс Э. Хэмінгуэя, хоць магчымасці духу чалавека цікавілі яго ў іншай сістэме маральных каардынат.

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

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

Трагедыя герояў Э. М. Рэмарка пачалася з таго, што яны дазволілі кантарэкам, агітатарам-фанатам, сябе ашукаць, угаварыць. Як было пазней ашукана ўжо Гітлерам яшчэ адно пакаленне сумленных немцаў. Як было ашукана Сталіным пакаленне савецкай моладзі. Іх таксама рыхтавалі да вайны, паспяхова яе рамантызуючы. «Кожны год дзе-небудзь на свеце ішла вайна, дзяржавы, што не ваявалі, з усяе сілы рыхтаваліся да таго, і гады нашай сталасці былі кароценькім перапынкам паміж дзвюма войнамі, у які кавалася зброя, фарміравалася ўсялюдная злосць, рыхтавалася навуковае абгрунтаванне будучай бойні і раслі салдаты будучых рот, батальёнаў, палкоў. Мы адчувалі гэта, але ўсё ж цешылі сябе думкай, што ўсё як-небудзь

абыдзецца, што кіраўнічая мудрасць, пакты, праўда нашае мірнае справы не дапусціць вайны. Ды нам у дзяцінстве яна і не здавалася чымсь ненатуральным — наадварот, самымі ўлюбёнымі нашымі цацкамі была зброя, самыя цікавыя кніжкі былі пра вайну. Яна была прываблівай нам, гэтая вайна, і вабіла яна нас да таго часу, пакуль была выдумкай, а не рэальнасцю» [1, 175]. Гэта — Лазняк з «Трэцяй ракеты», яго адкрыццё, яго нарэшце спасцігнутая ісціна вайны. Але, у дужках заўважым, што гэта і публіцыстычны голас самога аўтара, яго ісціна вайны, адносную глыбіню якой ён мог зразумець у хрушчоўскія 60-я гады.

Герой Э.М. Рэмарка даваеннае жыццё ў свае дзевятнаццаць год успрымаў станоўча, як і герой «лейтэнанцкай прозы». Працэс яго адчужанасці пачаўся ўжо непасрэдна на вайне. У героя ж аповесці «Пакахай мяне, салдацік» — напрыканцы вайны, дакладней, у першы дзень міру. Э.М. Рэмарк пачаў даследаваць гэту праблему з пэўнай «часава-прасторавай» мяжы. Менавіта вайна парушыла ўнутраную гармонію чалавека. Вайна і людзі прывялі да ўнутранай трагедыі лейтэнанта Барэйку, простага беларускага хлопца Зміцера Барэйку. Што датычыць ранейшых герояў В. Быкава — Іван Цярэшка, Мароз, Ляўчук, Зоська Нарэйка і нават Сотнікаў і лейтэнант Іваноўскі, — то яны з усіх сіл намагаюцца захаваць уласную ўнутраную гармонію і ва ўмовах вайны. Герой Р. Олдзінгтона і Э. Хэмінгуэя ўнутраную гармонію страціў яшчэ да вайны.

Пауль Боймер не падрыхтаваны да вайны, як Хомка ў М. Гарэцкага, Глечык у В. Быкава. Ён, узрушаны і ашаломлены ўбачаным, страчвае адчуванне рэальнасці. Ён жыве «сёння», і вось тут, зараз — у палоне паўсюднай смерці і крыві. У палоне дэталяў смерці — узбуйненых, падкрэслена «непрыгожых», неэстэтычных. І тут Э.М. Рэмарк амаль дакладна ідзе за А. Барбюсам. Бой-

мер прызнаецца, што «першы артылерыйскі абстрэл раскрыў перад намі нашу памылку, і пад гэтым агнём рухнула тое светаўспрыманне, якое яны (кантарэкі. — ***В.Л.***) нам прывівалі» [13].

В. Кардзін падкрэсліць, што «падзенне куміраў-Кантарэкаў — духоўны крах пакалення. Больш няма ні аўтарытэтаў, ні ідэалаў»[42]. «...Яны ўсё яшчэ пісалі артыкулы і выступалі з прамовамі, а мы ўжо бачылі лазарэты тых, хто там паміраў, яны ўсё яшчэ пераконвалі, што няма нічога вышэй за служэнне дзяржаве, а мы ўжо ведалі, што страх мацней за смерць...» [13]. Героі Э. М. Рэмарка па-ранейшаму любілі ра-дзіму, па-ранейшаму, без усякіх ваганняў, ішлі ў атаку, але яны былі ўжо іншымі, яны зразумелі для сябе галоўнае — сваю трагічную наканаванасць у гэтай вайне. Дзяржава іх падманула, ёй патрэбны былі ўсяго толькі робаты, людзі-аўтаматы. Яны і ператвараліся ў «тупыя, што не ведаюць стомы, аўтаматы» [70] з адным уменнем: «бегаць і забіваць» [70]. З усведамлення гэтай ролі і пачалася іх унутраная драма. Тая драма, што была страшнейшай па сваёй выніковай сутнасці за смерць фізічную. Яны страцілі свабоду і правы яе калі-небудзь набыць, страцілі сваё «я», непаўторнае, індывідуальнае, стаўшы «гарматным мясам», чалавекам-зверам. «Мы ператварыліся ў небяспечных звяроў. Мы не змагаемся, мы ратуем сябе ад знішчэння. Мы шпурляем нашы гранаты не ў людзей, — якая нам зараз справа да таго, людзі ці не людзі гэтыя істоты з чалавечымі рукамі ў касках?.. Мы ўжо не бездапаможныя ахвяры, якія чакаюць свайго лёсу... Цяпер мы можам разбураць і забіваць, каб выратавацца самім, каб выратавацца і адпомсціць за сябе» [69]. Такі вынік маральнай трансфармацыі героя Э. М. Рэмарка. З аднаго боку, вайна, як заўважыў раней А. Барбюс у «Агні», «ператварае» лю-дзей у «тупыя ахвяры», з другога — «у подлых катаў» [237].

Такой духоўнай трансфармацыі ўпарта працівіцца герой В. Быкава. Іван Цярэшка, трапіўшы ў палон да немцаў, «каб як-небудзь выжыць, не даць знішчыць сябе» [1, 329], вымушаны быў прыняць і нечалавечыя законы існавання: «знішчаць да сябе падобных, чаго не робяць нават драпежнікі ў дачыненні да істот аднаго віду», бо «знішчаючы іншых, ты першы вытруціш у самім сабе здольнасць да радасцей, твая душа ад тваіх жа злачынстваў абрасце чорнай поўсцю варожасці...» [2, 330]. Герой В. Быкава здолеў супрацьстаяць маралі вайны, ён перамог звера ў сабе праз свой высокі «дух».

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

Асоба Азевіча цалкам драматычная, супярэчліва драматычная. «Ці ён калі ленаваўся, шкадаваў сябе, ці рабіў што не так. Ён гатовы быў вылузнуцца са шкуры, каб зрабіць усё выдатна, як тое патрабавалася ад бальшавіка» [6, 95]. «Чаму ж так склаўся яго лёс? Неўразумела пытаецца сам у сябе Азевіч. Думкі

пра жыццё не давалі яму радасці, «адны расчараванні і боль» [6, 115].

У творы добра прасочваюцца сацыяльныя карані «азвярэння», калі ад чалавека амаль нічога ўжо не залежала, бо «жыў ён па чужым сумленні, па чужых звычаях, чужых законах» [6, 95]. А. Адамовіч адзначаў, што «ў бюракратычнай машыне закладзена гэта — абсалютнае расчалавечванне»[43]. Зло, народжанае сацыяльнымі ўмовамі і «ўзбуйненае», шматразова павялічанае вайной, заставалася непераможным. Пазней В. Адамчык у рамане «Голас крыві брата твайго» (1990) таксама засведчыць, што «...няма ўжо нічога святога ў чалавечай душы. Нейкі злы д'ябал, раздзіраючы душу і пад'юшчваючы, змушае чалавека чыніць і тварыць усё злое і грэшнае. Помсціць за сваю крыўду невінаватым. Піць і гвалціць, каб знайсці сабе ўцеху і наталіць сваю прагнасць. Катаваць, калечыць, каб ўжо нават з гэтага мець сабе слодыч, страшную, звярыную слодыч»[44]. Такі вынік маральнай дэградацыі чалавека, яго духоўнай страчанасці.

Праблема расчалавечвання была востра пастаўлена ў літаратуры пісьменнікаў-эмігрантаў. Аўтар рамана «Змагарныя дарогі» (1960) К. Акула пагаджаецца, што вайна — гэта заўсёды зло. З абодвух бакоў зло. Галоўнаму герою Сымону Спарышу (а гэта ў многім аўтабіяграфічны герой) «у галаве не месцілася, што цывілізаваны чалавек можа перайсці ўсе межы дзікасці й быць рухавіком такога ўсеагульнага гвалту — купацца ў крыві, засцілаць касцьмі нявінных мільёнаў прасторы свету й пры гэтым яшчэ спяваць гімны й оды вялікім і малым катам»[45]. Што ж прычынілася з прыродай чалавека? Гэта адно з галоўных пытанняў у рамане К. Акулы. (В. Быкаў пазней таксама звернецца да гэтай тэмы: «Што гэта робіцца?.. Што робіцца? Перасталі і баяцца!» [6, 113] — усклікае герой аповесці «Сцюжа»

Азевіч). К. Акула заклікаў чалавека жыць па законах боскіх, законах Творцы. Бо чалавек «пакліканы не для забойства, а для сужыцця з іншымі ў любові. Бог стварыў яго, даў розум, каб дасканаліўся й наследаваў Творцу. Да забойства пхае яго прагавітасць, ненасытнасць. Раз распачаўшы гвалт над іншымі, не ведае межаў. Калі, такім чынам, параўноўваць чалавека са зверам, то параўнанне выпала б не на карысць апошняга. Больш таго: калі б звер меў розум і ведаў, што ягоным імем празываюць чалавека-забойцу, то, пэўна ж, моцна пакрыўдзіўся б. Было б гэта для яго ці не найбольшай знявагай»[46].

Шукае і не знаходзіць боскай праўды нацыянальная проза і на пачатку 90-х гадоў. «Дзе ж тая вялікая боская праўда на свеце? Няўжо няма? — пытаецца герой В. Адамчыка. — Але ж свет — гэта вечнасць, бясконцасць і неспазнанасць. Нехта ж будзе жыць. Хіба ж можна вынішчыць жыццё? Можна рашыць, знявечыць сябе, забіць суседа і брата, але нельга змяніць большае — павярнуць вясну на зіму. Усё роўна для некага будзе распускацца дрэва, і будзе свяціць ласкавае сонца,і вернецца гора і шчасце, і ўсё пачнецца з пачатку... Але ў тым новым свеце не будзе нас, як няма і тых, хто жыў, радаваўся і пакутаваў перад намі».[47]

Так беларуская літаратура ад праблемы азвярэння, ад праблемы вайны і дзяржавы перайшла да больш агульнай праблемы бездухоўнасці свету. Зло як з'ява сацыяльная і маральная, як прадумова бездухоўнасці настолькі прасякла свет, што, як заўважыў К. Акула, «чалавеку добраму, які трымаецца Божых прыказанняў, няма на зямлі месца. Ён заўсёды будзе крыўджаны й эксплуатаваны, таптаны й біты іншымі»[48]. Але ці наспеў час для праекта жыцця і чалавека па тым найвышэйшым законе Творцы? Літаратура XX стагоддзя на гэтае пытане адказвае адмоўна.

Духоўная страчанасць для Э.М. Рэмарка страшнейшая за саму смерць. Фізічна героі «На заходнім фронце без змен» яшчэ існавалі, а духоўна яны былі ўжо памерлымі. Рухнуў той свет, у якім яны жылі ўсё сваё, няхай і кароткае, жыццё.

Праблема духоўнай страчанасці яшчэ больш востра пастаўлена ў рамане Р. Олдзінгтона «Смерць героя». Разбураўся цэлы свет, а Джордан Уінтэрборн яшчэ на нешта спадзяваўся. Хацеў спадзявацца. Ён, як і Пауль Боймер, быў асобай жыццясцвярджальнай. Не, ён не быў ідэалістам і не імкнуўся выпраўляць увесь род чалавечы. Ён хацеў зусім няшмат — выратавацца самому. Сярод усеагульнага духоўнага збяднення ён верыў у каханне. Але гэта была ілюзія. Чарговая ілюзія. «Над ім і яго равеснікамі ўладарыў лёс» [1, 242], які быў прадвызначаны не Богам, а дзяржавай. Узнаўляецца тыпова «рэмаркаўская» сітуацыя. Дзяржава вуснамі чыноўніка з брытанскага штаба («кантарэкізм» у маштабе міжнацыянальным) жорстка, але па сутнасці пра-вільна вызначыць ролю пакалення Джордана на зямлі: «Вы — ваеннае пакаленне. Вы нарадзіліся дзеля таго, каб ваяваць у гэтай вайне, яе неабходна выйграць — і вы яе выйграеце, гэта мы цвёрда вырашылі. Што датычыць кожнага з вас паасобку — не мае ніякага значэння, будзеце вы забіты ці не. Верагодней, што вас заб'юць, — ва ўсякім выпадку, большасць. Раю загадзя з гэтым змірыцца» [1, 242]. Да такой прызначаннай дзяржавай ролі герой Р. Олдзінгтона, як і герой Э.М. Рэмарка, не быў падрыхтаваны. Душа яго пратэставала, абуралася, а розум пацвярджаў: «раз усе «мы» цвёрда вырашылі, што яны будуць забіты, пярэчыць адважыцца толькі мярзотнік» [1, 243]. Сэрца героя яшчэ адчайна хапалася за Фані і Элізабет, а дзяржава рыхтавала яму смерць. Яшчэ лунаў у паветры ідэалізаваны героем воблік жанчыны, а сам ён «быў ужо проста бе-

заблічнай адзінкай, машынай для забойства, кавалкам гарматнага мяса» [1, 243]. Увесь астатні род людскі заставаўся ў іншым жыцці, у іншым псіхалагічным «вымярэнні», людзі не ведалі таго, што ведаў Джордж. Яны пахавалі яго душу, у той час як душа яго была яшчэ жывой і адчайна прасіла дапамогі.

Аўтар «Смерці героя» Р. Олдзінгтон дзяліў жыццё чалавека па формуле: «да вайны, вайна і пасляваенныя гады» [1, 215]. Э.М. Рэмарк, ды і Э. Хэмінгуэй 20-х гадоў, ад гэтай формулы пакінулі толькі сярэднюю частку. У іх мастацкай свядомасці ніякія «да» і «пасля» не мелі істотнага значэння. Вопыт вайны, як вопыт унікальны ў сілу сваёй алагічнасці і ненатуральнасці, выключае ўсякае папярэдняе існаванне. Вайна — гэта стан чалавецтва, які бязлітасна перакрэслівае ўсю яго мінулую гісторыю і ўладарна прасціраецца ўперад. І таксама ў якасці разбуральнай сілы. Герой рамана Э.М. Рэмарка «Тры таварышы» Робі Лакаліп, які выжыў і знешне нядрэнна ўладкаваўся ў мірным жыцці, адзначыць: «Жылося мне нядрэнна, я меў працу, быў моцны, трывушчы... але ўсё ж лепш было не задумвацца занадта. Асабліва, калі застаешся адзін. І вечарамі. Адразу ж паўставала мінулае і ўтароплівала памерлыя вочы»[49].

Вайна, яе трагічны вопыт істотна змяняюць жыццё чалавека, адбіваюцца на фарміраванні яго актыўнай жыццёвай пазіцыі. Вайна становіцца ўжо часткай чалавека, асновай яго светаўспрымання.

Трагізм існавання чалавека, узрушанага вайной і яе наступствамі, — гэта тэма закраналася ў 60—70-я гады і савецкай літаратурай. У прыватнасці, В. Быкавым. Пякельнай памяццю паўстае яна ў Васілевіча («Мёртвым не баліць») — паўстае як частка яго «я»: «У востра-свяжуткіх вобразах стае даўняе і навек незабыўнае. Тое, што, як падмурак, лягло ў мой лёс і ляжыць

там гіганцкім Баальбекскім каменем. Я ўжо ведаю, яго не пазбудзешся, яго не зальеш гарэлкай. Не забудзеш у вясёлым разгуле. Яно заўсёды ў сэрцы. Бо яно — гэта я» [4, 295]. Герой «Воўчай зграі» (1975) Ляўчук таксама «жыў успамінамі» [3, 263], жыў пакутамі вайны ўсе трыццаць пасляваенных год, «ён не мог забыцца пра іх, калі б і хацеў нават» [3, 232]. Ляўчук «памятаў... усё так, нібы яно здарылася ўчора... Многа гадоў ён перадумваў, успамінаў, пераасэнсоўваў гэта мінулае, кожны раз ставячыся да яго па-новаму. Нешта з перажытага выклікала ў ім ціхі сорам за свае, можа, не зусім здатныя на цяперашні розум учынкі, нешта здзіўляла, а нешта было яго гонарам, зместам яго сціплай вайсковай годнасці. Усё разам яно і складала ягоную чалавечую сутнасць, з якой ён і дажываў свой век» [3, 163].

В. Астаф'еў у апавяданні «Ці ясным днём» (1967) пісаў, што «ў целе старога салдата вайна жыла непазбыўна. Ён заўсёды чуў яе ў сабе»[50]. А пазней у «Одзе рускаму агароду» (1972) пісьменнік правядзе выразную рысу паміж даваеннай эпохай, вайной і пасляваенным часам. Герой не можа пазбавіцца ад сваіх успамінаў. Ява і сон, рэчаіснасць і неўтаймаваная свядомасць, успаміны ствараюць вобраз памяці вайны: «І ўсё не змаўкае ўва мне вайна, скалынаючы стомленую душу: барвовы свет прабіваецца скрозь нямую таўшчыню часу і, сплюшчаная, скамянелая, але не страціўшая паху гару і крыві, клубіцца яна ўва мне... і ў сне пакутую я, хаваюся некуды ад выбухаў і агню, і нечакана з жахам пачынаю разумець, што гэта ўжо не тая вайна, што ад цяперашніх выбухаў не схавацца, не ўкрыцца...

Колькі разоў я гінуў у гэтым жыцці і ў пакутлівых снах. І ўсё ж уваскрасаў і ўваскрасаў, здзіўлены і ўзрадаваны»[51].

Толькі ці ўсе «ўваскрасалі»? Ад набрынялай памяці вайны не змог «уваскрэснуць» Колька Лецечка («Суд у Слабадзе»

В. Казько (1978)). Без памяці вайны — жыў, а з памяццю — не змог. Проза такога кшталту (згадваецца і раман І. Шамякіна «Вазьму твой боль» (1978), і «Алімпіяда» І. Пташнікава (1984)) пазначана сапраўдным трагізмам, яна поўніцца адлюстраваннем «непапраўнай трагедыі». І гэта было натуральна для літаратуры аб вайне, натуральна для народа, які найбольш страціў у Другой сусветнай вайне. Ні беларускі народ, ні нацыянальная літаратура не маглі, не мелі такога права, каб забыцца пра нядаўнія пакуты, нядаўнія смерці і кроў. Праз гэтыя смерці і кроў не мелі яны права і на рамантызацыю памяці вайны.

А. Адамовіч перасцярагаў пісьменнікаў ад ненатуральнай рамантызацыі памяці вайны: «Часам атрымліваецца: ненавідзячы вайну, пачынаеш нечакана празмерна любіць і песціць сваю памяць пра яе — «лейтэнанцкую», «партызанскую», — і вось ўжо ружовай хлуснёй патыхае ад твора... Што казаць, у нас ёсць падставы ганарыцца... але гэты гонар не павінен перашкаджаць нашай нянавісці да вайны, што прыносіць незлічоныя ахвяры і неймаверныя пакуты, рэкі крыві і слёз... Гэты гонар не павінен афарбоўваць суровы і гераічны вопыт у ружовыя, ідылічныя ноты і настальгічную хлусню»[52]. Крытык ужо ў тыя далёкія 70-я здолеў убачыць у гэтай «настальгічнай хлусні» досыць небяспечныя для будучыні наступствы, пагрозу новай вайны. Пазней у сваіх «Запісных кніжках» ён адзначыць: «Падступае сітуацыя, калі нашы рамантызатары ваеннай памяці стануць і ўжо становяцца мілітарыстамі, небяспечнымі ў наш век. І калі Бондараў (разам са Стаднюком) патрабуюць адрадзіць імя Сталіна на Волзе... гэта ўжо яго голас, новага мілітарызму, учарашніх пісьменнікаў антываеннага пафасу»[53].

Канец стагоддзя ўнёс свае карэктывы ў катэгорыю памяці. У выніку агульнадэградацыйных працэсаў, на фоне іх, у трагіч-

на-рэмаркаўскае вырашэнне памяці вайны ўносяцца новыя акцэнты болю. Галоўны герой апавядання В. Быкава «Мальбара» (1998) ветэран вайны Яўген Іванавіч Матусеня ўжо «не любіў успамінаць пра вайну. Яму не цікава, надаела»[54] ўспамінаць пра яе, не цікава таму, што знікла цікавасць да вайны ў новага пакалення. Яно перастала жыць трагедыяй бацькоў і патрабавала казкі, рамантыкі. Вайна ж для Матусені была трагедыяй, якую ён успрымаў па-народнаму стрымана, як справу цяжкую, але пераадольную. І ў гэтым — яго сіла ўнутраная. Велічнасць духоўная. Матусеня ў партызаны пайшоў «за брата Ягора», пайшоў «добраахвотна, але абязацельна. Як на заём»[55]. Ваяваў, як і жыў, сумленна, шчыра. І жыў раней, як усе, перамогай. А цяпер вось не ведае, засумняваўся, хто каго перамог. Яны — немцаў? А «можа, гэта ён (немец. — *В.Л.*) нас перамог...»[56]. Надарвалася сувязь пакаленняў, змянілася сістэма маральных і духоўных каардынат. Вось у чым трагедыя былых герояў вайны — у духоўным «непаразуменні» са светам сённяшнім.

Праблемы вайны і міру, жыцця і смерці — гэта тое агульнае, чым жыла літаратура «згубленага пакалення» і «лейтэнанцкая проза». Надзвычай востра яны былі ўзняты Р. Олдзінгтонам. «Няўжо ў свеце існуюць толькі адчай і смерць? Няўжо і жыццё, і прыгажосць, і каханне, і надзея, і шчасце — усё марна, усё не мае сэнсу?» [1, 273]. Заглыбляючыся ў філасофію жыцця, аўтар разам са сваім героем імкнецца знайсці хоць нейкі сэнс з'яўлення чалавека на зямлі. І — не знаходзіць. Няўжо толькі — каб памерці? «Але, божа літасцівы, няўжо ж гэта — усё?» [1, 271]. Гэта і ёсць той духоўны тупік, куды трапіў чалавек на пачатку XX стагоддзя. Р. Олдзінгтон усведамляў бесперспектыўнасць бунту чалавека, але душа яго пратэставала. Духоўныя пошукі і пакуты Джорджа Уінтэрборна — гэта пошукі і

пакуты самога пісьменніка, яго ўнутраная трагедыя. Але гэта трагедыя часу, трагедыя стагоддзя, якое страціла надзею на духоўнае адраджэнне. «...Безнадзейна. Ёсць толькі два выйсці: пакінуць усё на вырашэнне лёсу — і хай будзе, што будзе. Або ісці на фронт і няхай цябе заб'юць» [1, 272].

Джордж Уінтэрборн расчараваўся ў людзях, але «ў душы яго, насуперак усяму, жыла надзея. Яму хацелася жыць, таму што падсвядома ён заўсёды верыў: жыццё прыгожае» [1, 276]. Пачварствы свету на вайне паўсталі перад ім у найстрашнейшай сваёй аголенасці і трагічнай супярэчнасці. Ужо тут, у арміі, героем заваладала пачуццё абыякавасці і безнадзейнасці. Ён стаў «шматком паперы, які... апускаецца ў бездань» [1, 276]. З жахам бачыў Уінтэрборн, як «чахне яго розум», «ён адчуў, што розум яго пакрыху прытупляецца» [1, 299].

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

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

Трэба адзначыць, што інфантыльнасць інтэлігенцыі — гэта не фантазія Р. Олдзінгтона. І гэта з'ява не толькі вузка англійскага паходжання. Гэтая хвароба ў час Першай сусветнай вайны набыла сусветныя маштабы. Аб гэтым пісаў Ф.-С. Фіцджаральд у рамане «Па гэты бок рая». Духоўная стомленасць галоўнага героя адбываецца не пад Вердэнам, як гэтага трэба было чакаць, а ў атмасферы амерыканскага «джазавага веку». Трапіўшы на фронт, Эмеры Блейн раздумвае аб чым заўгодна: аб філасофіі, паэзіі, рэлігіі, — толькі не аб тым, што адбываецца вакол яго. Ды і самой драмы вайны няма, ёсць толькі напамінак аб ёй. У рамантызаваным ключы пададзена і вайна ў рамане Т. Вульфа «Зірні на дом свой, Анёл». Амерыканскі інтэлігент Юджын Гант успрымае канаючую Еўропу выключна ў свеце ўзвышана-рамантызаванага ідэалу. Менавіта такой вайной жыла інтэлігенцыя на пачатку XX стагоддзя.

Проза 20-х гадоў, у першую чаргу творы Э.М. Рэмарка, Э. Хэмінгуэя, і асабліва Р. Олдзінгтона, упарта несла свету сваю непрыгожую, але рэальную праўду аб вайне. Як несла яе свету «лейтэнанцкая проза» канца 50—60-х гадоў у супрацьстаянні з літаратурай кан'юнктурнай. Толькі працэс дэградацыі грамадскай свядомасці 20-х гадоў зайшоў так далёка, што смерць «трыста тысяч чалавек» успрымалася «як быццам бы гаворка ішла аб каровах і пенсах ці радысцы» [1, 363]. Як набат, гучаць на ўвесь свет словы Джорджа Уінтэрборна: «Дывізія разбіта! Вы разумееце, што гэта азначае? — скалынаецца ён ад унутранай роспачы. — Вы павінны спыніць гэта, зараз жа, неадкладна спыніць! Дывізія разбіта» [1, 363].

Кніжкі Р. Олдзінгтона, Э. М. Рэмарка па сваім пафасе непрымання вайны былі публіцыстычнымі. Яны прасякнутыя абвостраным пачуццём гневу, абурэння, праклёнамі вайне. Да

гэтай традыцыі звярталіся аўтары «лейтэнанцкай прозы». Усе гэтыя моманты можна знайсці ў В. Быкава. Вайну пра-клінаюць усе: старшына Карпенка («Жураўліны крык»), Жаўтых і Лазняк («Трэцяя ракета»), Сцепаніда і Пятрок Багацька («Знак бяды»). «...Мы праклялі яе (вайну. — ***В.Л.***) — кожную вольную або нявольную, усчатую і навязаную, — і няхай яна будзе праклята навек!» «Няхай яна будзе тройчы і сотні разоў праклятая, гэта вайна» [1, 175], — скажа Лазняк. За ўсім гэтым стаіць гуманістычная заклапочанасць самога аўтара, яго боль за чалавека. Няхай сабе гэты боль і ўвасоблены ў інтанацыях рэквіема, катарсічных інтанацыях.

Рэалістычная проза XIX стагоддзя, ды і пазнейшая, напрыклад, еўрапейцаў Т. Мана і экзістэнцыялістаў А. Камю і Ж.-П. Сартра, або М. Горкага, аўтара «Кліма Самгіна», ды і беларусаў М. Гарэцкага і асабліва К. Чорнага — гэта напружаная думка, дыялог, дыспут, сутыкненне поглядаў. Проза «згубленага пакалення», асабліва Э.М. Рэмарка і А. Барбюса, — гэта перш за ўсё напружанне пачуцця.

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

Культ пачуцця назіраецца і ў Р. Олдзінгтона, і часткова ў Дос Пасоса (трылогія «ЗША»), але ў іх пачуцці ўскладняюцца яшчэ і пульсуючай думкай. Р. Олдзінгтона ў значнай ступені цікавяць не толькі вынікі вайны — маральныя і духоўныя, — але і яе прычыны. Ён намагаецца разабрацца ў страшнай катастрофе і дайсці да яе каранёў. У Э. Хэмінгуэя напружанае па-

чуццё старанна перанесена ў падтэкст. І моцна «пульсуе» ўжо там, разам з аўтарскай думкай. Яны схаваны за пластыкай жыцця на вайне.

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

Стыль апавядання ў пісьменнікаў «згубленага пакалення» — гранічна натуралістычны. «На бруднай, вялікай пустцы, што зарасла спаленай травой, у шарэнзе ляжалі мерцвякі... Мы ціха падыходзілі да іх. Яны прыціскаліся адзін да аднаго: кожны знерухомеў у той позе, у якой яго застала смерць. У некаторых твар пакрыўся цвіллю, скура нібыта заржавела, пажаўцела, пайшла чорнымі плямамі. У многіх твар стаў зусім чорны, губы параспухалі: раздзьмутыя, нібыта пухіры, галовы негрыцян. Але ж тут ляжаць не негры. Паміж двух трупаў тырчыць нечая адсечаная кісць рукі з клубком адарваных жыл. Іншыя —

страціўшыя форму глыбы; сярод іх — параскіданыя нейкія прадметы або абрубкі касцей. Далей ляжыць труп...» [139]. Гэта — у А. Барбюса. А вось Э.М. Рэмарк, калі апісвае артылерыйскі шквал, які амаль зарывае салдат у зямлю: «...у некаторых трупаў успучваюцца жываты, яны раздуваюцца як паветраныя шары. Гэтыя жываты свішчуць, бурчаць і ўздымаюцца, у іх бродзяць газы» [76]. А пасля хімічных атак «адзін з бліндажоў застаецца поўны трупаў з пасінелымі тварамі і чорнымі губамі» [79]. А вось вынікі бамбардзіроўкі, калі «мы губляем адзінаццаць чалавек за адзін дзень... двух літаральна разнесла на шматкі... Іх можна было саскрэбсці лыжкай са сцяны акопа і пахаваць у кацялку. Трэцяму адарвала ногі разам з ніжняй часткай тулава. Верхні абрубак стаіць, прыціснуўшыся да сцяны траншэі, твар у забітага лімонна-жоўтага колеру, а ў барадзе яшчэ тлее цыгарэта, дабраўшыся да губ, вугалёк з шыпеннем загасае» [77—78]. Натуралістычныя малюнкі смерці, яе дэталі, прысутнічаюць і ў савецкай ваеннай прозе, але гэта ўжо не проста факт, не проста дэталь, а факт і дэталь асацыятыўная, яны — ілюстрацыя да думкі. Яны не самамэтныя.

Вось сцэна з аповесці «У акопах Сталінграда» В. Някрасава: «Я памятаю аднаго забітага байца. Ён ляжаў на спіне, раскінуўшы рукі. Да губы яго прыліп акурак. Маленькі, ён яшчэ курыўся. І гэта было страшней за ўсё, што я бачыў да і пасля на вайне. Страшней за разбураныя гарады, распоратыя жываты, адарваныя рукі і ногі. Раскінутыя рукі і акурак на губе. Хвіліну назад было жыццё, думкі, жаданні. Зараз — смерць...»[57] Тут і адчай, і глыбокая агіда да вайны, і разгубленасць, і страх. В. Быкаў больш стрыманы ў дэталях смерці, як і ў сваіх пачуццях, затое падтэкст у яго паглыбляецца. Лазняк «абыякавым да ўсяго позіркам» аглядвае тых, хто зусім нядаўна быў яго тавары-

шамі: «Нерухомыя, глухія, сляпыя да ўсяго на свеце людзі, змярцвелыя, закіданыя зямлёй твары. . . А чырвоная доўгая стрэлачка на Жаўтыховым гадзінніку ўсё рупна бяжыць і бяжыць па чорным цыферблаце. Гэтая яе жывучасць бянтэжыць мяне — з нейкім забабонным страхам я б'ю па ёй біклагай — шкло рассыпаецца і стрэлка спыняецца на лічбе 11. Ну што далей?» [1, 220] Стрэлачка, што «рупна бяжыць і бяжыць» і ёсць сімвал несупыннасці жыцця, яго незнішчальнасці.

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

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

* * *

Проза Э. Хэмінгуэя — асобны накірунак літаратуры «згубленага пакалення». Драму свету пісьменнік бачыў найперш у страце рамантыкі жыцця, у страце індывідуальнага «я», у ніваліроўцы — праз вайну! — гэтага «я» да ступені «ніхто».

Працягваючы рэалістычныя традыцыі класічнай літаратуры Захаду і Расіі (М. Гогаль, І. Тургенеў, А. Чэхаў і асабліва Л. Талстой і Ф. Дастаеўскі), Э. Хамінгуэй з першых крокаў ў

літаратуры ішоў сваім шляхам, спавядаў сваю веру. Як адзначыў амерыканскі крытык Максуэл Гайсмар, «эвалюцыя Хэмінгуэя апярэджвае новую літаратуру 30-х гадоў — пераход ад ларднераўскага тупіка да новай веры: як бы супярэчліва, памылкова... аднабакова ні была ўвасоблена гэтая вера, ёй наканавана было стаць падмуркам асноўнай літаратурнай традыцыі ў Амерыцы... Але шлях Хэмінгуэя не толькі тыповы. Яго творчасць не ўмяшчаецца ў рамкі нашых літаратурных традыцый. У ім ёсць нешта магічнае, незапазычаная глыбіня, пранікліваe разуменне разам з відавочнай абмежаванасцю, якая часам даводзіць да адчаю»[58].

Э. Хэмінгуэй трапіў на фронт адразу пасля школы. На італа-аўстрыйскім фронце ён быў цяжка паранены. Разуменне пісьменнікам сапраўднай сутнасці вайны яшчэ больш паглыбілася, калі ён у якасці карэспандэнта ўдзельнічаў на пачатку 20-х гадоў у вайне грэка-турэцкай. Э. Хэмінгуэй сам прызнаваўся, што спасцігнуў вайну «па-сапраўднаму... калі ўбачыў бітву ў Малой Азіі»[59]. Зыходзячы з гэтага ваеннага вопыту, а таксама з тых задач, якія ён ставіў тады перад сабою («Усё сваё жыццё пісаць так праўдзіва, як змагу»[60]), і напісаў Э. Хэмінгуэй сваю першую «ваенную» кніжку — зборнік апавяданняў «У наш час» (1925). Усё тут прасякнута пакутай — уся «анатомія» вайны, уся яе сутнасць, уся структура новага свету: «Шасцярых міністраў расстралялі а палове сёмай раніцы ля сцяны шпіталя. На падворку стаялі мужчыны... Адзін з міністраў хварэў на тыф. Два салдаты вынеслі яго проста пад дождж. Яны спрабавалі прыставіць яго да сцяны, але ён споўз у лужыну. Астатнія пяць нерухома стаялі ля сцяны. Нарэшце афіцэр сказаў салдатам, што падымаць яго не трэба. Калі далі першы залп, ён ся-дзеў у вадзе, апусціўшы галаву на калені»[61]. Гэта першы мастацкі вопыт пісьменніка.

Вайна Э. Хэмінгуэя — гэта **яго** вайна, а не А. Барбюса, А. Цвейга, Э.М. Рэмарка, Г.-Дж. Уэлса, Ж. Рамэна. У апісанні **сваёй** вайны амерыкански пісьменнік акцэнт робіць не на неразумныя паводзіны, не на дзеянне, якое вяло б да таго, каб прадухіліць падобнае, і нават не на маральнае намаганне расквітацца з гэтым некалі, — тут хутчэй змірэнне з гэтым жахам, непазбежнасць яго прыняцця. І людзі, і жывёла, і нават ваенныя эпізоды нібыта замерлі, як у кадры, у якога не будзе працягу. Пісьменнік фіксуе тут нават не саму смерць, а бясконцы па часе працэс паміранння. Таму і пакуты акаляючага свету, і пакуты самога аўтара, які ўзіраецца ў яго, цягнуцца бясконца.

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

Такім жа «адным малюнкам», бясконцым па часе, падаецца вайна і ў В. Быкава. Мастацкія сістэмы абодвух пісьменнікаў збліжае матыў руху, дарогі — «Бывай, зброя!», асабліва другая палова рамана, і «Альпійская балада», «Мёртвым не баліць», «Сотнікаў», «Дажыць да світання», «Воўчая зграя», «Пайсці і не вярнуцца», «Аблава», «Сцюжа». Эмацыянальна стрыманы ў падачы «фарбаў» бою і яго вынікаў, Э. Хэмінгуэй перадае вайну праз адчуванне. Адзін з персанажаў рамана святар скажа лейтэнанту Генры: «...Нават паранены, вы не бачыце яе (вайну. — ***В.Л.***), я перакананы ў гэтым. Я сам не бачу яе, але я яе крыху адчуваю»[62]. Нават смерць пададзена праз адчуванне: «...Нешта блісну-

ла, нібыта насцеж расчынілі лётку домны, і гул, спачатку белы, пасля ўсё больш чырванейшы, чырванейшы ў імклівай віхуры. Я паспрабаваў удыхнуць, але дыхання не было, і я адчуў, што ўвесь вырваўся з самога сябе і лячу, і лячу, і лячу, падхоплены гэтым віхорам. Я выляцеў хутка, увесь як быў, і я верыў, што я памерлы, і што дарэмна думаць, быццам паміраеш. Пасля я паплыў у паветры, але замест таго каб прасоўвацца ўперад, слізгаў назад. Я ўздыхнуў і зразумеў, што вярнуўся ў сябе» [2, 51]. Але часам і Э. Хэмінгуэю стрыманасць здраджвае, сіла ўздзеянняў жахаў вайны настолькі моцная, што Хэмінгуэй-удзельнік вайны пераважвае Хэмінгуэя-мастака. І тут гучыць зусім ужо рэмаркаўскае: «Гэта быў Пасіні, і калі я дакрануўся да яго, ён ускрыкнуў. Ён ляжаў нагамі да мяне, і ў кароткіх успышках святла мне было бачна, што абедзве нагі ў яго раздробленыя вышэй каленяў. Адну адарвала зусім, а другая вісела на сухажыллі і лахманах штаноў, і абрубак курчыўся і торгаўся, нібыта сам па сабе. Ён закусіў сваю руку і стагнаў... Пасля ён заціх, кусаючы сваю руку, а абрубак усё торгаўся» [2, 52]. Але — гэта выключэнне.

Заўсёды стрыманым у апісанні вайны заставаўся і В. Быкаў. Для яго герояў, якімі б цяжкімі ні былі ваенныя акалічнасці, усё гэта — звычайная справа. І смерць яны ўспрымаюць як непазбежны, заканамерны яе вынік. Адчай і туга ахопліваюць Глечыка, які нечакана для сябе зразумеў, што хутка яму належыць памерці, «а жыць так хацелася — хоць якнебудзь: у сцюжы, голадзе, страху, хоць у такім жудасным пекле, якім была вайна» [1, 102], аднак пачуцця роспачы ці разгубленасці ён не адчувае. Ён ужо не той ранейшы — «ціхмяны, баязлівы», «нешта новае — мужнае і цвёрдае ўваходзіла ў яго характар» [1, 102]. Роспач свайго героя В. Быкаў перадае праз «дзіўныя журботныя гукі» [1, 102], праз «роспачна-абрывісты

гук, поўны трывогі, просьбы і безнадзейнага журботнага клічу» [1, 103], — кліч падбітага жураўка. У гэтым роспачным крыку жураўка і ёсць нямы, невыказаны крык самога Глечыка. Але аўтар не адлюстроўвае ўнутраны роспачны стан Глечыка, яго пачуцці схаваны ў «філасофіі» вобраза жураўка. Герой «схапіў сваю адзіную гранату, прыціснуўся спіною да дрыготнай сцяны траншэі і чакаў» [1, 104]. Глечык заняў сваю апошнюю прыжыццёвую пазіцыю. Ён ужо ведаў, што «гэта канец» [1, 104]. Сцены траншэі дрыжэлі ад гулу падыходзячых танкаў. І ён чакаў іх. В. Быкава цікавіць не адчуванне смерці героем, а яго свядомасць. Глечык «**разумеў** (падкрэслена мною. — ***В.Л.***), што гэта канец, і з усяе сілы зацяў у сабе нясцерпную журботу душы, у якой вялікаю прагаю да жыцця ўсё біўся далёкі прызыўны жураўліны крык» [1, 104].

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

Э. Хэмінгуэй не быў прыхільнікам прозы Э.М. Рэмарка, ён стаіць бліжэй да мастацкага метаду Р. Олдзінгтона. Яго цікавіла найперш псіхалогія чалавека на вайне. В. Быкава таксама цікавіла не столькі вайна як падзея, колькі псіхалогія асобы, ён засяроджваўся на паводзінах чалавека на вайне. «Здаецца, — кажа І. Дзядкоў, — усё мастацтва В. Быкава заключаецца ў адасабленні і аналізе крытычных сітуацый як вузлавых для разумення чалавека на вайне, чалавека наогул»[63]. Метадалагічна В. Быкаў блізкі да Э. Хэмінгуэя, і не столькі як да аўтара «Бывай зброя!», колькі да аўтара «Па кім звоніць звон». Агульным жа для аўтараў ваеннай прозы — А. Барбюс, Э.М. Рэмарк, Р. Олдзінгтон, Дос Пасос, Э. Хэмінгуэй, В. Быкаў — з'яўляецца адлюстраванне вайны як ненармальнага, ненатуральнага стану жыцця. (Не мае значэння, што А. Барбюс і Э.М. Рэмарк больш увагі надавалі «пачуццёваму» вобразу вайны, а Р. Олдзінгтон — яе маральным і псіхалагічным вынікам.) «Вайна, — сведчыць А. Барбюс, — гэта не атака, падобная на парад, на бітву з разгорнутымі сцягамі, нават не рукапашная схватка, у якой шалеюць і крычаць, вайна — гэта страшная, звышнатуральная стомленасць чалавека, вада па пояс і бруд, і вошы, і брыдота. Гэта твары, пакрытыя цвіллю, целы, разадраныя на шматкі, і трупы, якія ўсплываюць над вадою, нават не падобныя больш на трупы. Так, вайна — бясконцая аднастайнасць бедаў...» [299]. Амаль на такім жа, толькі больш «вобразным» узроўні ўспрымае вайну і Э.М. Рэмарк, для яго «вайна — гэта нешта накшталт небяспечнай хваробы, ад якой можна памерці, як паміраюць ад рака і туберкулёзу, ад грыпу і дызентэрыі, толькі смяротны зыход наступае намнога часцей і смерць прыходзіць у шмат больш разнастайных і страшных абліччах» [154].

Для Э. Хэмінгуэя і В. Быкава вайна не толькі «поле бою» (І. Дзядкоў) або трагічная прастора вайны, трывожная і небяспечная адначасова, але і эксперымент духу. У В. Быкава — высокага духу. В. Быкаў падкрэсліваў неабходнасць звароту літаратуры да асобы ваюючага чалавека, што апынуўся ў самых разнастайных, самых неардынарных, нестандартных сітуацыях вайны. Пры гэтым ён, як і Э. Хэмінгуэй, заяўляў, што ягоны «вопыт вайны стаў... асноватворным. Ён — галоўны выток... ведання вайны і прыроды чалавечых паводзін на вайне»[64]. Толькі проза В. Быкава імкнулася паяднаць чалавека са светам. Э. Хэмінгуэй 20-х гадоў ішоў у процілеглым накірунку. Ён жывапісаў трагічны надлом чалавека і свету.

У «Бывай, зброя» Э. Хэмінгуэй, услед за Р. Олдзінгтонам, звяртаўся ўжо непасрэдна да працэсу адчужанасці чалавека і свету. Адчужанасці праз унутраную драму асобы, яе ўнутраную барацьбу. Праз яе, асобы, бесперапынныя перажыванні.

У цэнтры рамана «Бывай, зброя» — працэс распаду чалавечага характару ва ўмовах вайны. Праўда, пісьменнік не адмаўляецца і ад «прадметнасці» вобраза вайны, да чаго няўхільна імкнуліся пісьменнікі «згубленага пакалення». Але Э. Хэмінгуэй большы «дакументаліст». Назвы паселішчаў, рэк, нумары палкоў, тыпы дарожных пакрыццяў, і асабліва назвы рэстаранаў — усё гэта яскрава сведчыць аб імкненні пісьменніка заставацца ў межах дакументальна-рэалістычнага пісьма. І ўжо з гэтай прадметнай рэальнасці, як вынік яе ўздзеяння на чалавека, узнікае рэальнасць духоўная, «этычны кодэкс» пісьменніка. Напэўна, ніводзін з амерыканскіх пісьменнікаў, ды і еўрапейскіх таксама, не здолеў так ярка паказаць уздзеянне вайны на неабароненую чалавечую душу, як гэта зрабіў Э. Хэмінгуэй. Хіба толькі беларус К. Чорны. Тут яны роўныя.

Лейтэнант Генры, знаходзячыся на вайне, вельмі далёкі ад яе — і фізічна, і духоўна. Ён на ёй не засяроджваецца, як будуць рабіць гэта героі В. Быкава, як рабілі героі Э.М. Рэмарка і Р. Олдзінгтона. «Я ведаў, што не загіну. У гэтай вайне не. Яна да мяне не мела ніякіх адносін. Для мяне яна бачылася не менш небяспечнай, чым вайна ў кіно» [2, 37]. Тым не менш, Генры ўсё ж хацелася, каб вайна хутчэй скончылася — «а што асаблівага ў гэтай вайне?» [2, 37]. Герой марыць пра будучыню, пра прыгожых жанчын — рамантычныя мары з цяжкасцю, больш складана, чым у Джорджа Уінтэрборна і Пауля Боймера, пакідалі яго. Ён, праўда, падсвядома ўжо адчуваў, што гэта ілюзія, бо даўно спасцігнуў ісціну, «што чалавеку зрабіць тое, чаго хочацца, ніколі не ўдаецца» [2, 18]. Парадаксальна пры гэтым, што лейтэнант не страчвае пакуль думкі аб неабходнасці працягваць вайну, таму што «вайна не скончыцца, калі адзін бок перастане біцца» [2, 47]. Ды і наогул, «горш вайны» — гэта паражэнне, «паражэнне яшчэ горш» [2, 47]. Адсюль і выснова: «Мы павінны давесці вайну да канца» [2, 47]. У гэтым зададзеная супярэчнасць характару Генры. З аднаго боку, ён ужо зразумеў, што вайна, у якой ён удзельнічае, нічога добрага не азначае, а з другога — яе трэба весці да пераможнага канца. Ён, адданы афіцэрскаму абавязку, страляе ў сяржантаў-здраднікаў і адначасова падсвядома падтрымлівае механікаў, асабліва Пасіні, які выступае супраць вайны. Да ўсяго, Генры паспеў страціць веру ў Бога і веру ў ранейшыя свае ідэалы, а новых так і не паспеў набыць. «Мы ніколі нічога не зведаем, — адзначыць духоўны двайнік Генры хірург Рынальдзі. — Мы нараджаемся з усім тым, што ў нас ёсць, і болей нічому не навучаемся. Мы ніколі не зведаем нічога новага. Мы пачынаем шлях ужо скончанымі» [2, 136].

Унутраная драма героя паглыбляецца. Але гэта яшчэ не канфлікт са светам, а хутчэй канфлікт з самім сабою, усведамленне сябе як асобы, якая ні на што не здольная. «Цябе проста шпурляюць у жыццё і ўказваюць правіла, і ў першы ж раз, калі знянацку застануць, цябе і заб'юць. Або заб'юць ні за што, як Аймо. Або заразяць сіфілісам, як Рынальдзі. Але рана ці позна цябе заб'юць» [2, 257—258].

Э. Хэмінгуэй, разам з пісьменнікамі «згубленага пакалення», прыйшоў да адмаўлення ілжэпатрыятызму ў Першай сусветнай вайне. Ён не успрымаў слоў «свяшчэнны», «слаўны», «ахвяра»: «...нічога свяшчэннага я не бачыў, і тое, што лічылася слаўным, не заслугоўвае славы, і ахвяры вельмі нагадвалі чыкагскія бойні, толькі мяса тут звычайна закопвалі ў зямлю» [2, 149]. Такім чынам, Э. Хэмінгуэй ураўноўвае, ставіць знак роўнасці паміж «слаўным» і «ахвярай». Яны — «роўнаадмоўныя», бо судакранаюцца з крывёю і брудам, замешаны на абстрактным патрыятызме, абстрактным разуменні «подзвігу». Толькі канкрэтнае мае вартасць, толькі рэальны факт мае значэнне. «Джэна быў патрыёт... і я разумеў яго патрыятызм, ён з ім нарадзіўся» [2, 149]. Другімі словамі, катэгорыя патрыятызму, па Э. Хэмінгуэю, павінна быць насычана канкрэтным зместам. Пісьменнік адмаўляў патрыятызм абстрактны, які, ён лічыў, застаўся ад рамантычнай літаратуры. Усё гэта было ад Кіплінга, рэаліста і рамантыка адначасова. Раней кіплінгская лексіка магла б задаволіць Э. Хэмін-гуэя. Цяпер, ва ўмовах вайны, не.

Вайна для Генры стала яго асабістай трагедыяй. Машыны і людзі, з якімі ён ваяваў, загінулі, цяпер у яго не засталося ніякіх маральных абавязацельстваў, акрамя абавязацельства простага салдата. Але ў сваёй ролі салдата ён даўно быў расча-

раваны. І ён зняў з сябе сваю апошнюю адказнасць. Ён вырашыў забыць пра вайну: «Я заключыў сепаратны мір. Я адчуваю сябе адчайна адзінокім» [2, 193].

Такім чынам, працэс унутранага надлому героя адбыўся. Але жыццё лейтэнанта Генры працягваецца, бо застаецца надзея на яго — гэтае жыцце. Э. Хэмінгуэй тут фармальна набліжаецца да мастацкага вопыту савецкай літаратуры 20—30-х гадоў — К. Федзіна, А. Талстога, да вопыту беларуса К. Чорнага, а таксама да традыцый прозы «лейтэнантаў» — В. Быкава, Ю. Бондарава, Р. Бакланава і іншых, героі якіх, таксама прайшоўшы праз жорсткія выпрабаванні, працягвалі далей свой жыццёвы шлях.

Лейтэнант Генры наважваецца стварыць сваю мадэль ізаляванага чалавечага існавання і напоўніць яго высокай гармоніяй. «Бачыць бог, я не хацеў закахацца ў яе (Кэтрын. — ***В.Л.***), я ні ў каго не хацеў закахацца. Але, бачыць бог, я закахаўся і ляжаў на ложку ў міланскім шпіталі, і ўсялякія думкі круціліся ў мяне ў галаве, і мне было вельмі добра» [2, 80—81].

Свет падзяліўся на дзве часткі, адну складаюць толькі Генры і Кэтрын, другую — увесь астатні свет. «Мы ж з табою толькі двое супраць усіх астатніх у свеце» [2, 116]. Але ці магчыма, ці рэальнае такое процістаянне? Ці зможа адасобленае «я» існаваць па-за агульным «мы»? Адназначнага адказу ні Э. Хэмінгуэй, ні ўвогуле сусветная літаратура на гэта пытанне не дае.

Р. Олдзінгтон, Э.М. Рэмарк, беларус В. Быкаў не прымалі індывідуалістычных настрояў сваіх герояў. Асабліва бескампрамісным аказаўся В. Быкаў. Ён рашуча асуджае Рыбака ўжо толькі за тое, што апошні хацеў ашукаць немцаў, хацеў выжыць, уберагчыся ад смерці, прыняўшы правілы гульні ворага. Толькі за тое, што партызан Рыбак паспрабаваў сваё «я» паставіць вышэй калектыўнага «мы». За тое, што герой яшчэ **не быў** здрад-

нікам, але мог ім стаць. Гэтак жа рашуча асуджае ён і Антона Галубіна, які хацеў быць «проста чалавекам» [3, 300], а «вайна заганяла яго ў тупік, з якога не было выйсця» [3, 405]. В. Быкаў у маральным адступніцтве сваіх герояў бачыць іх смерць духоўную. І хоць фізічна героі працягваюць яшчэ існаваць, вынік іх жыцця прадвырашаны. Па В. Быкаву, вайна — гэта такі стан свету, дзе няма пабочных, не павінна іх быць.

Цвёрда стаўшы на рэалістычны «грунт», Фрэдэрык Генры дзейнічае па-свойму. Ён не змагаецца супраць вайны, да чаго заклікаў герой А. Барбюса. Ён, як і пазней быкаўскі герой Антон Галубін, скончыў вайну для сябе, заключыўшы «сепаратны мір». «Тое жыццё скончылася» [2, 187]. Але збегчы ад вайны нельга — да такой высновы прыходзяць Э. Хэмінгуэй і В. Быкаў. Бо гэта з'ява не толькі фізічная, матэрыяльная, а і духоўная. Лейтэнант Генры нават удалечыні ад вайны не адчувае сябе свабодным ад яе: «У мяне не было адчування, што яна сапраўды скончылася» [2, 195]. Не адчуваў ён сябе свабодным нават тады, калі яго жыццё было напоўнена каханнем да Кэтрын. Як не адчуваў сябе чалавекам і Рыбак, захаваўшы сабе жыццё. Як не набыў свабоды і Галубін, збегшы ад вайны і забіўшы Зоську Нарэйка.

Аўтар «Бывай, зброя!» хацеў бачыць сэнс чалавечага існавання ў каханні мужчыны і жанчыны. Па Э. Хэмінгуэю, каханне — «гэта таксама рэлігійнае пачуццё» [2, 209]. Але каханне і вайна несумяшчальныя. Каханне, якое ўзнікла насуперак вайне, у процівагу вайне, прасякнута пачуццём безнадзейнасці. І само жыццё, якое Фрэдэрык Генры, цаніў нягледзячы ні на што, і каханая жанчына, якая, па ідэі, павінна несці спрадвечны пазітыўны пачатак, — усё не мае значэння, усё паглынаецца стыхіяй разбурэння. Толькі смерць непераможная. «Вось чым усё заканчваецца. Смерцю. Не ведаеш нават, навошта ўсё

гэта, не паспяваеш зведаць» [2, 257]. «Мабыць, нельга так усё адразу — жыць, ваяваць, кахаць і мець шчасце» [3, 406], — з горыччу адзначыць герой В. Быкава Антон Галубін.

Канчатковы вынік «фізічнага» і маральнага дызерцірства лейтэнанта Генры ў Капарэта — гэта разрыў Э. Хэмінгуэя з еўрапейскім грамадствам і, акрамя гэтага, з усёй амерыканскай культурай. М. Гайсмар лічыць расчараванне Э. Хэмінгуэя вынікам не адной толькі вайны, «яго бунт супраць грамадства нарадзіўся яшчэ да вайны», і наогул, «Хэмінгуэя трэба разглядаць так, як ён заклікаў разглядаць кожнага чалавека — па-за яго сацыяльнымі сувязямі, проста — духоўныя пошукі адзінокага індывіда, які пазбягаў усякага грамадства»[65]. Аднак разглядаць чалавека, гэтак жа як і яго адлюстроўваць, па-за сацыяльным, ігнаруючы яго сувязі з грамадствам, — шлях бесперспектыўны. Чалавек — з'ява менш за ўсё біялагічная. «Чалавек, — адзначыць В. Быкаў, — істота сацыяльная, гэта даўно вядома, залежная ад многіх знешніх уплываў, але яшчэ і біялагічная, з устойлівай генай асновай, пэўным чынам запраграмаваная ў дагістарычным мінулым. І тое — не віна чалавека і не ягоная вартасць, тое — яго асаблівасць...».[66] В. Быкаў ішоў да разумення «біялагічнага чалавека» праз чалавека «сацыяльнага». У гэтым яго адметнасць. Э. Хэмінгуэй ішоў у адваротным накірунку. Амерыканскаму пісьменніку спатрэбілася шмат часу, каб перагледзець сваю філасофію жыцця і асобы.

Раман Э. Хэмингуэя «Мець і не мець» (1937) гаворыць аб адыходзе пісьменніка ад канцэпцыі індывідуалізму. Гэта твор аб развітанні аўтара са сваёй верай у адзіноцтва. «Усё роўна чалавек адзін не можа ні чорта» [2, 398]. У гэтых словах прысуд Э. Хэмінгуэя сваім дзесяці гадам адзіноты. Як і яго ранейшыя героі, Э. Хэ-мінгуэй таксама быў «чалавек адзін», але з цягам часу

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

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

Да разумення калектыўнага «мы» наблізіцца нарэшце і Э. Хэмінгуэй, працуючы над раманам «Па кім звоніць звон» (1940). «Няма чалавека, які быў бы як Востраў, сам па сабе, кожны чалавек ёсць частка Мацерыка, частка Сушы... смерць кожнага чалавека змяншае і мяне, бо я адзіны з усім Чалавец-

твам, а таму не пытайся ў нікога, па кім звоніць звон: ён звоніць па Табе» [3, 87]. Гэта словы англійскага паэта Джона Донна. Э. Хэмінгуэй узяў іх эпіграфам да свайго рамана.

Ідэя актыўнага супраціўлення фашызму ўсё глыбей уваходзіла ў свядомасць амерыканскіх пісьменнікаў. Гэтаму садзейнічаў і шырокі антыфашысцкі рух у Еўропе. Нават Уільям Фолкнер, які ўсё сваё жыццё быў далёкі ад палітычнай барацьбы і не займаўся публіцыстыкай, не ўдзельнічаў у пісьменніцкіх кангрэсах, не застаўся ў баку. Антыфашысцкія перакананні пісьменніка трывала зафіксаваны ў выніковым яго творы — трылогіі аб Сноупсах. У 1942 годзе з'явілася і аповесць Дж. Стэйнбека «Месяц зайшоў» («Луна зашла»). Адначасова з раманам Э. Хэмінгуэя ў тым жа 1940 годзе выйшла і кніжка Т. Вулфа «Дамоў звароту няма» («Домой возврата нет»), якая, дарэчы, атрымала крытычны водгук Э. Хэмінгуэя[67]. Тэма Другой сусветнай вайны трывала ўваходзіла ў сусветную літаратуру.

Ранейшы вопыт Э. Хэмінгуэя, дапоўнены вопытам грамадзянскай вайны ў Іспаніі, дазволіў яму зразумець вялікую ісціну: «свет — гэта добрае месца і за яго варта змагацца» [3, 542]. Эстэтыка Э. Хэмінгуэя засвойвае вайну як неабходнасць. Прынцыпам адлюстравання вайны як неабходнасці кіравалася савецкая літаратура, аўтары «лейтэнанцкай прозы». Тое, што Э. Хэмінгуэю, ды і іншым еўрапейскім пісьменнікам, давалася праз ваганні і супярэчнасці, В. Быкаў пад сумненне не браў. Да таго ж, ён заўсёды быў перакананы, што «пакуль чалавецтва будзе ўсведамляць і памятаць, што яно перажыло ў сярэдзіне XX стагоддзя, што страціла і чаго дамаглося, — новая вайна немагчыма»[68]. «Вайна — гэта зло, — скажа Э. Хэмінгуэй у адным са сваіх публіцыстычных выступленняў. — Але часам неабходна змагацца. Толькі ўсё роўна вайна — зло, і ўся-

лякі, хто стане гэта адмаўляць — ілжэц».[69] Гэта — талстоўскае. І быкаўскае таксама. І адначасова — «прарыў» эстэтыкі «згубленага пакалення».

Для Фрэдэрыка Генры за межамі «тут і зараз» нічога не існуе. Роберт Джордан у гэтыя рамкі ўціскае **ўсё** сваё жыццё. «...Гэта і ёсць тваё жыццё — цяпер. Больш нічога няма, акрамя цяпер. Няма ні ўчора, ні заўтра... Ёсць толькі зараз, і калі зараз — гэта для цябе два дні — гэта **ўсё** (падкрэслена мною. — ***В.Л.***) тваё жыццё» [3, 255]. Семдзесят гадзін жыцця героя на вайне ўжо не існуюць у часавай ізаляванасці, яны ўбіраюць у сябе і былое, і будучыню. Каб задаволіцца гэтым «цяпер», Роберту Джордану неабходна, няхай і ў думках, адарвацца ад таго маленечкага плацдарма, на якім ён павінен загінуць, і перанесціся да Шартрскага сабора, які ў рамане вырастае ў сімвал сусветнай культуры і існуючай — не памерлай! — высокай духоўнасці. Праз сваю далучанасць да гэтай духоўнасці, праз каханне да Марыі жыццё Роберта Джордана прасціраецца ўперад, у свой духоўны працяг. І ў гэтым герой Э. Хэмінгуэя процілеглы героям Першай сусветнай вайны, якія такога працягу былі пазбаўлены. І набліжаецца да герояў вайны В. Быкава, для якіх вайна была галоўным сэнсам жыцця.

Э. Хэмінгуэй нават гатовы прызнаць такія паняцці, як «слава», «подзвіг», «патрыятызм», якія раней адмаўляў. Як адмаўлялі гэтыя словы і іншыя пісьменнікі «згубленага пакалення». Як адмаўляў іх аўтар «На імперыялістычнай вайне». Яны выклікалі ў іх герояў толькі горкую ўсмешку сваім алагічным зместам там, у акопе, поўным бруду і крыві. Яны здаваліся празмерна абстрактнымі для чалавека, які і гінуў на дне гэтага акопа. Там жа, на гэтым «дне», у хаосе бессэнсоўнай смерці гінулі ўсе духоўныя і маральныя каштоўнасці, акрамя тых, што былі народжаны самой вайной як адзі-

нае выратаванне ад яе — мужнасць, салдацкая дружба. Цяпер Э. Хэмінгуэй вяртаецца да тых паняццяў, але прызнае іх як часовыя, якія маюць каштоўнасць ва ўмовах вайны.

Вайна дэфармавала традыцыйныя маральныя каштоўнасці. Гэта канстатавала ўся ваенная проза. В. Быкаў таксама адзначыць, што «шматлікія каштоўнасці, што былі распаўсюджаны да вайны, сталі непатрэбнымі. Вайна замест іх прапанавала іншыя. Іх трэба было зразумець сваёй галавой»[70]. «Ты павінен забіваць, калі гэта неабходна, але стаяць за забойства ты не павінен» [3, 388], — чытаем у Э. Хэмінгуэя. Пачуццё абавязку салдата — галоўнае пачуццё чалавека на вайне. Такім пачуццём кіравалася проза В. Быкава. Герой Э. Хэмінгуэя разумее, што тое, што ён робіць, «ёсць злачынства», таму што «нікому не дадзена права адбіраць у другога чалавека жыццё, калі толькі гэта не робіцца дзеля таго, каб перашкодзіць яшчэ большаму злу» [3, 384]. Абавязак салдата ў Э. Хэмінгуэя атаясамліваецца з барацьбой са злом. Зло супраць зла. Калі першае зло — гістарычная неабходнасць. І гэта натуральна было для ўсёй літаратуры на ваенную тэму. Нават вялікі Л. Талстой лічыў удзел у вайне 1812 года святым абавязкам кожнага рускага чалавека, нібыта знарок забыўшыся, што хрысціянскія пакутнікі не падпарадкоўваліся сіле зла. Свет адвярнуўся ад Бога, расчараваны ў яго існаванні. Час вяртання да яго яшчэ не наспеў. Дабро было бяссільным супраць усясветнага зла. Э. Хэмінгуэй быў атэістам і антымілітарыстам адначасова. Такімі былі і ўсе астатнія аўтары «ваеннай» прозы. Пісьменнікі-гуманісты, яны кіраваліся традыцыйнай маральнай схемай, адпаведна якой усе забойствы падзяляліся на апраўданыя, аб'ектыўна неабходныя на вайне, і забойствы злачынныя. Мяжу паміж імі праводзіў

кожны адпаведна свайму партыйнаму, класаваму або нацыянальна-дзяржаўнаму статусу.

Паміж тым XX стагоддзе, асабліва яго другая палова, калі ўзнікла рэальная пагроза ядзернага знішчэння свету, настойліва патрабуе інакшага супрацьстаяння злу, супрацьстаяння па Творцу. Узнікла сітуацыя, як адзначыў А. Адамовіч, «калі патрэбен поўны пацыфізм... пацыфізм грынэм-команскага напалу і ў літаратуры, у яе поглядзе на **ўсялякую** вайну — сёння, заўтра»[71].

Э.М. Рэмарк у рамане «Час жыць, час памерці» спрабуе вызначыць мяжу, дзе канчаецца геройства і пачынаецца злачынства, і з якога моманту пачынаецца саўдзел: «Калі перастаеш верыць, што яно апраўданае? Або яно мае на мэце разумную скіраванасць? Дзе тут мяжа?»[72] Джордан не мог забіць Пабло ў пячоры, не дазволіла ягоная салдацкая прыстойнасць, «можна забіць у баі, можна забіць падпарадкоўваючыся дысцыпліне» [3, 149], а забіць чалавека толькі за тое, што ён хоча жыць, хоча выжыць у гэтай вайне, гэта «атрымалася б вельмі нядобра» [3, 149]. І разам з тым, у процілегласць гэтаму, яго дэфармаваная вайной свядомасць дасягнула такога ўзроўню «разнявольвання», што ён нават адчувае «радасць забойства» [3, 368], як адчувае радасць паляўнічы ад забойства дзікага звера. Такога пачуцця зусім не дадзена было зведаць лейтэнанту Генры, які, трапіўшы на вайну, неўзабаве адчуў, «як недарэчна ўвогуле насіць пісталет, і вельмі хутка. . . забыўся пра яго, і той матляўся ззаду на поясе, не выклікаючы ніякіх пачуццяў, акрамя хіба лёгкага сораму пры сустрэчы з англічанамі або амерыканцамі» [2, 31].

Структура сюжэта «Па кім звоніць звон» нагадвае структуру сюжэта быкаўскай аповесці «Дажыць да світання». Зы-

ходныя ўстаноўкі аднолькавыя. Роберт Джордан, як і лейтэнант Іваноўскі, па просьбе-загаду генерала ідзе ў горы да партызан, каб узарваць мост. Іваноўскі такім чынам вяртаецца за лінію фронта, каб узарваць базу. Шлях да маста, як і шлях да базы, — шлях трагічны, шлях у небыццё. І Джордан і Іваноўскі гэта разумеюць, але не выканаць даручэння не могуць, бо абодва **салдаты** з абвостраным пачуццём абавязку, абодва ўспрымаюць вайну як асабістую справу. Адзін бароніць ідэю дэмакратыі, другі абараняе ідэю сацыялістычнага ладу жыцця. Ідэя стала часткай іх саміх, галоўным зместам іх жыцця на вайне.

Пачуццё абавязку салдата ў Роберта Джордана атаясамлівалася з «пачуццём абавязку, прынятага ім перад усімі прыгнечанымі на свеце» [3, 318]. Яно як «рэлігійны экстаз», і «такое ж сапраўднае, як тое, што адчуваеш, калі слухаеш Баха, або калі стаіш пасярод Шартрскага або Леонскага сабора і назіраеш, як падае святло скрозь вялізныя вітрыны, або калі глядзіш на палотны Мантэнні, і Грэка, і Брэйгеля ў Прада. Яно вызначыла тваё месца ў нечым, у што ты верыў безумоўна і безаглядна і чаму ты абавязаны быў адчуваннем брацкай блізкасці з усімі тымі, хто ўдзельнічаў у ім гэтак жа, як і ты. Гэта было нешта зусім не знаёмае табе раней, але цяпер ты зведаў яго, і яно разам з тымі прычынамі, якія яго спарадзілі, стала для цябе такім важным, што новая твая смерць цяпер не мае значэння, і нават калі ты намагаешся пазбегнуць смерці, дык толькі дзеля таго, каб яна не перашкодзіла выкананню твайго абавязку» [3, 318—319]. Раней было больш лаканічна: «Смерці я не баюся... Баюся, што не выканаю свайго абавязку так, як яго належыць выканаць» [3, 176].

Іваноўскі больш заземлены, ён звычайны, ён **тыпова** быкаўскі герой. Даручэнне генерала стала мэтай яго жыцця. Апошняй яго мэтай. Але ён **асобна** аб гэтым ніколі не думаў. Тое, што

ён рабіў на вайне, для яго было такім жа натуральным, як і вучыцца і працаваць да вайны. Адсюль і рэалізм, нават будзённасць характару Іваноўскага. У параўнанні з пэўнай узнёсласцю, пафаснасцю характару Роберта Джордана. Яны — стылёва розныя.

Патрыятычнае пачуццё заўсёды было дамінантным у характары герояў В. Быкава. Паступова да гэтага наблізіцца і герой Э. Хэмінгуэя: «На вайне пастаянна прыходзіцца вызваляцца ад сябе, без гэтага нельга» [3, 521]. Гэта пярэчыць прыроднай сутнасці чалавека, «спрашчае» яго. Аб гэтым яскрава сведчыць вобраз Пілар, у якой вера ў Бога, у вышэйшую справядлівасць падмянілася фанатычнай адданасцю Рэспубліцы: «Я цвёрда веру ў Рэспубліку... Я веру ў яе горача, як набожныя вераць у цуд» [3, 176]. Вырашэнне катэгорыі патрыятычнага аўтарам «Па кім звоніць звон» сугучна пісьменнікам савецкай літаратуры. Згадваюцца тыя ж вобразы Сотнікава, Іваноўскага. Героі з цяжкасцю спасцігалі ідэю самакаштоўнасці чалавека, і калі Сотнікаў напрыканцы свайго жыцця наблізіўся да гэтай вялікай ісціны, дык Іваноўскі яе так і не здолеў зразумець.

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

Лейтэнант Генры і Роберт Джордан увабралі ў сябе духоўны неспакой Э. Хэмінгуэя 20—40-х гадоў. Сотнікаў і лейтэнант Іваноўскі — неспакой В. Быкава на пачатку 70-х гадоў. Але Джордан і Сотнікаў увабралі ў сябе і духоўныя пошукі свайго пакалення і свайго часу. У вобразе Джордана сінтэзаваны моманты аўтабіяграфічнасці. Гэта натура больш цэльная і мэта-

накіраваная ў параўнанні з лейтэнантам Генры і наогул з героямі прозы «згубленага пакалення». Як адзначыў Г. Злобін, у рамане «Па кім звоніць звон» Э. Хэмінгуэй нарэшце спалучыў тое, што называецца «ратаваць свет», і тое, да чаго ён заўсёды імкнуўся, — «добра пісаць»[73]. Такой жа мастацкай гармоніі дасягнуў і В. Быкаў у «Сотнікаве», паяднаўшы ідэю і яе рэалізацыю, ідэю-абсалют і яе псіхалагічнае абгрунтаванне.

Роберт Джордан прадстаўляе прагрэсіўнага амерыканскага інтэлігента, Сотнікаў, Іваноўскі, Зоська Нарэйка — інтэлігента савецкіх часоў. Усе яны найперш кніжнікі. Адсюль іх жыццёвая нявопытнасць, унутраная неабароненасць. І. Кашкін лічыў, што «Джордан — усё той жа траўміраваны жыццём чалавек»[74]. А хто з герояў ваеннай прозы В. Быкава не «траўміраваны» савецкім жыццём? Роберт Джордан, як і мастацтвазнавец Фішар, настаўнік Сотнікаў, піянерважатая Зоська Нарэйка малапрыгодныя для той выключна складанай сітуацыі, якая складваеца ў ходзе вайны, а партызанскай — асабліва. Адсюль і непрыстасаванасць, непрактычнасць Сотнікава, бясконцыя «хістанні» Зоські, калі яна, то накідваецца з сякерай на Галубіна, то зноў гатова паверыць яму. Але Зоська ў параўнанні з Сотнікавым, з яго моцным духоўным патэнцыялам, жыве і кіруецца больш пачуццём, яна пазбаўлена глыбокай рэфлексуючай думкі, той унутранай напружанасці, якая іначыць характар чалавека, іначыць чалавека як грамадскую асобу. А менавіта напружанай думкай у фінале жыве Сотнікаў. Такой думкай поўніцца і Джордан, герой Э. Хэмінгуэя, хоць і пачуццём таксама. І па сіле пачуцця ён стаіць ужо бліжэй да Зоські. Разам з тым, як і ў Сотнікава, у Джордана глыбока ўсвядомленае пачуццё грамадзянскага абавязку перамагае ўсё астатняе. Г. Злобін лічыць, што менавіта «экстрэмальнымі ўмовамі, а не раздваен-

нем натуры тлумачацца хістанні героя[75]». Але пры гэтым не ўлічваецца той фактар, што раздваенне асобы Джордана існавала да сустрэчы з Марыяй. Толькі гэтыя два «я» не былі антаганістамі, таму што «я» — гэта ты. І такога «я», які б мог бы асудзіць цябе, няма» [3, 469]. Проста тое «я», якое было да сустрэчы з Марыяй, было спрошчаным, аднабаковым, яно нічога не хацела ад жыцця і нават не даражыла гэтым жыццём. Такім жа спрошчаным, як было жыццё Івана Цярэшкі да сустрэчы з Джуліяй. Іван таксама «знябыўся за вайну ў адзіноце», бо «салдацкае таварыства», якім, дарэчы, так ганарыліся салдаты першай сусветнай, «было ўсё ж з іншай катэгорыі адносін» [1, 290]. Марыя пахіснула фанатызм Джордана, яго «абсалютную, бясспрэчную ўпэўненасць» [3, 249]. Каханне Зоські да Галубіна не ўзбагаціла яе духоўна, можа таму, што Галубін сам не быў асобай духоўна значнай.

Шлях вяртання Джордана «да чалавецтва» па сваёй складанасці нагадвае шлях вяртання Івана Цярэшкі да жыцця, шлях Сотнікава да людзей. Толькі шлях першых двух — праз каханне да жанчыны, апошняга — праз усведамленне сваёй адказнасці перад канкрэтным чалавекам. Праз Марыю Джордан парадніўся з бой-бабай Пілар, сумленным Ансельма, стрыманым і мужным Сант'яга, па мянушцы Эль-Сордо — Глухі. Яны сталі яму самымі блізкімі людзьмі, бліжэй за тых, з кімі ён жыў у Штатах. Праз Джулію паяднаўся са светам Іван Цярэшка. Духоўна зблізіўся ў паліцэйскім засценку перад смерцю Сотнікаў з Дземчыхай, старастам Пётрай, дзяўчынкай Басяй. Ён нават быў гатовы ахвяраваць сваім жыццём дзеля іх выратавання. І Іван Цярэшка, і Сотнікаў, і Роберт Джордан, узяўшы на сябе адказнасць за лёс канкрэтнага чалавека, простага чалавека, сталі ўпоравень з гэтым чалавекам.

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

Роберт Джордан на вайне да сустрэчы з Марыяй паспеў стаць «палітычным фанатыкам і ханжою, падобным да нейкага цвёрдалобага баптыста» [3, 249]. Ён нават думаў цяпер «рэвалюцыйна-патрыятычнымі штампамі» [3, 249]. Але быў задаволены сабою і сваім жыццём. Ён жыў вайною. Як жылі вайною Сотнікаў, Іваноўскі і абсалютная большасць герояў вайны ў В. Быкава. Як жыў вайною і палонам Іван Цярэшка да сустрэчы з Джуліяй. Марыя стала цяжкім выпрабаваннем для фанатычна настроенага Джордана. Экзаменам на чалавечнасць была для беларускага селяніна Івана італьянка Джулія. Праз Марыю, праз сваё каханне да яе герой Э. Хэмінгуэя зразумеў галоўнае для сябе: жыццё без кахання — гэта жыццё несапраўднае, ненатуральнае. Жыццё няпоўнае. Раней спасцігнуў гэта і Фрэдэрык Генры. Але апошні, як і Антон Галубін, хацеў у каханні знайсці выратаванне ад вайны, проціпаставіўшы яго смерці. І гэта было іх трагічнай памылкай — вайна і смерць уладарылі ў свеце.

Выратавальную для чалавецтва ісціну кахання спасцігнуў Роберт Джордан нечакана для сябе. Пасля гэтага ён не стаў менш рашучым, менш патрыятычным, не стаў больш даражыць сваім жыццём. Ідэйна ён застаўся ранейшым, змянілася яго мараль, псіхалогія. «Яму цяпер вельмі не хацелася паміраць... Ён хацеў як мага больш пабыць з Марыяй... Ён хацеў вельмі, вельмі доўга жыць з Марыяй» [3, 249]. Ён ужо не хацеў быць героем, ахвотна

адмовіўся б ад геройскага або пакутніцкага фіналу, «ён не хацеў паўтараць Фермапілы, не збіраўся разыгрываць Гарацыя на гэтым масту, або супернічаць з тым галандскім хлопчыкам, які заткнуў пальцам дзірку ў плаціне» [3, 249]. Сустрэча з Марыяй зрабіла Джордана больш рэальным, зямным, ён канчаткова пазбавіўся ад штампаў рамантызацыі вайны. Ён прыйшоў да высновы, што сапраўднае яго жыццё было не тое, якім ён жыў да гэтага часу, калі працаваў на будоўлях розных тэхнічных збудаванняў або на пракладцы лясных дарог, і зусім ужо не тое, калі ў артылерыйскім палку ён вучыўся абыходзіцца з дынамітам, вучыўся забіваць людзей. «Хіба гучныя словы робяць забойства больш апраўданым? Хіба ад гэтых гучных слоў яно становіцца больш прыемнай справай?» [3, 251]. Каханне зрабіла Роберта Джордана відушчым. Дапамагло зразумець яму трагічны бок вайны, вызначыць сваю ролю ў гэтай трагедыі. Ролю забойцы. Не па сваёй ахвоце, але забойцы.

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

Трэба адзначыць, што Марыя ў параўнанні з Кэтрын, ды і быкаўскай Джуліяй, атрымалася ў Э. Хэмінгуэя спрошчанай. Гэта асоба хутчэй сімвалічная, чым рэальная. «Марыя, — скажа М. Гайсмар, — у цэлым хутчэй тэатральная, чым рэальная фігура. Яе вобраз — нешта накшталт зводу каштоўных якасцей сучаснай каханкі з нізоў грамадства. З глыбіні класавай барацьбы яна ўзносіцца да вяршыняў рамантыкі. Аднак, нягледзячы на ўсе жахі жыцця і на цвёрдасць, з якой яна іх пераносіць, Марыя ўсё ж наўрад ці такая кранальная, як некаторыя ў Э. Хэмінгуэя больш тыповыя. . . людзі з класа абібокаў»[76]. Рэзка сказана, тым больш што менавіта Марыя стала тым штуршком, які даў Джордану магчымасць зразумець, што «сам па сабе ён — нішто... І смерць таксама нішто», толькі «разам з другой чалавечай істотай ён можа быць усім» [3, 469].

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

Матыў кахання робіць больш поўным вырашэнне асобы чалавека на вайне. Менавіта «сёння», «зараз» маюць істотнае значэнне, і не ў тым абмежаваным, без мінулага і будучага, значэнні, а, наадварот, «сёння» — азначае «ўвесь свет, і ўсё тваё жыццё» [3, 252]. У гэтым «сёння» зліваецца ўсё — і ранейшыя

гады героя, і цяперашнія горы, і барацьба, і людзі. «Больш нічога няма, акрамя зараз. Няма ні ўчора, ні заўтра» [3, 255].

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

І. Дзядкоў называе шлях беларуса Івана Цярэшкі і італьянкі Джуліі «ўцёкамі ад ворага, дарогай да свабоды — да абрыва, да бездані, да пагібелі Івана; да рамантычна цудоўнага выратавання Джуліі»[77]. Яшчэ — гэта шлях да будучыні. Як і ў Роберта Джордана, шлях Івана Цярэшкі таксама доўжыўся тры дні, «три огромных, как вечность, дня любви, познания и счастья» [1, 347]. У гэтых трох днях змесцілася ўсё жыццё Івана.

Высокай гармоніяй поўнілася душа Івана — ад прысутнасці Джуліі, але яшчэ больш ад прыроды. Радасць яднання з прыродай, з самім светам, і нават з сонцам на небе выцясніла ў свядомасці Івана Цярэшкі малюнкі жахлівай вайны і ўласнага цяжкага лёсу, і нават трывогу за заўтрашні дзень. Гэта і ёсць тое

хэмінгуэеўскае: «тры дні — і ўсё жыццё». «...Цяпер, у гэтым запаведніку хараства, ля страчанага і знойдзенага ўжо дарагога яму чалавека, Івану зрабілася так па-дзіцячаму радасна і хораша, як не было, мабыць, ніколі за ўсё яго невялікае жыццё. І ён прагна душой піў гэтую нечаканую харашосць, і не стараючыся нават даўмецца, адкуль яна і што ў ім сталася, — проста ён быў па-чалавечаму шчаслівы, і ўсё» [1, 299].

У В. Быкава каханне яднае чалавека не толькі з прыродай, але — праз яе — з самім сусветам. Для Івана сусвет — гэта «цішыня», у якую «велічна, як з нябыту ў вечнасць, ліўся, шумеў, булькатаў горны паток» [1, 323]. І Івану хацелася «сплыць у вечнасць з патокам, увабраць з зямлі ўсю яе моц і самому стаць зямною магутнасцю — шчодрай, ціхай, пяшчотнай» [1, 323]. Герой «адчуваў, як віраваў, плёскаўся, гуў ручай, гула на ўсю глыбіню зямля, трубнымі хорамі ўторыў ёй настырны і ўладарны парыў душы...» [1, 324].

У аповесці В. Быкава ўладарыць кантраст: прыгажосць прыроды, яе гармонія — і свет хаосу, вайны і смерці. «Высокае яснае неба», «хараство гор» і «неабсяжны шырачэзны прастор», які запоўнены «духмяным водарам пахаў» [1, 306] — ўсё гэта настройвае на незвычайны лад. «Нешта святочнае, замілавана сардэчнае лунала над гэтымі гарамі і лугамі, не верылася нават у небяспеку, у палон і магчымую пагоню і думалася: ці не прысніўся яму (Івану. — ***В.Л.***) ўвесь мінулы паўгадавы жах лагераў з эсэсманамі, смерцю, смуродам крэматорыяў, несціханым брэхам аўчарак? А калі ўсё тое было сапраўды, то як побач з ім магло існаваць на зямлі гэтае бессмяротнае хараство прыроды, якая гэта вялікая сіла жыцця аддзяліла-адасобіла яе чысціню ад злачыннае ашалеласці людзей?» [1, 306]. Такія кантрасты прыроднага і сацыяльнага свету адсутнічаюць у Э. Хэмінгуэя.

Ён больш стрыманы ў адлюстраванні прыроды, рамантычны пачатак амаль не выходзіць за межу чалавечых адносін.

Іван Цярэшка, просты вясковы хлопец, стаў «зусім іншы» [1, 300], з'явілася адказнасць за лёс гэтай дзяўчыны, такой «падзіцячаму непрызвычаенай да вялікіх нягод вайны і такой бяздумна рашучай у сваім амаль што падсвядомым, нібы ў птушкі, імкненні да волі» [1, 302].

Вайна, агрубляючы чалавека, агрубляе і інтымныя адносіны людзей. В. Быкаў і Э. Хэмінгуэй праз каханне выяўляюць ўнутранае багацце асобы, вышыню духу чалавека на вайне. Іван Цярэшка, як і Роберт Джордан, бароніць не толькі радзіму і свабоду, але і правы на каханне. І гэта таксама подзвіг, подзвіг чалавечага духу, бо, як заўважыў Д. Бугаёў, «такая здольнасць да самазабыцця кахаць «у адным кроку ад смерці», жыць усёю паўнатою пачуццяў на краю магілы не з'яўляецца прыкметай слабасці духу. Наадварот, тут выяўляецца людская сіла, граніччнае непрыняцце зла, разбурэння і смерці, з якою ніколі не зможа прымірыцца горды чалавечы дух»[78].

Для Івана каханне — гэта макі, водар макаў, колер макаў, якімі, нібыта дыванам, быў усланы бясконцы альпійскі лут. Для героя Э. Хэмінгуэя каханне — «водар прымятага верасу» [3, 244], які запаўняў душу Роберта, і ён дыхаў гэтым водарам. Прайграецца яшчэ адзін «варыянт» Генры і Кэтрын — і Джордан з Марыяй. Іван з Джуліяй апынуліся на востраве кахання пасярод вайны. «Мі будэм мнёго-мнёго фортуна... Я очен хочу фортуна. Должен біть человек фортуна. Правда, Івано?» [1, 329] Нібыта за ўсіх іх пытаецца Джулія ў беларуса Івана.

Але «прастора вайны» і тут захоўвае сваю бязлітаснасць. Шлях да жыцця праз гэтую «прастору» быў шляхам трагічным. Людзі і сабакі пагоняць Івана і Джулію да абрыва. І Іван, з аб-

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

Роберт Джордан загінуў прыгожа, як і жыў, як хацеў сам. Смерць Івана Цярэшкі — гэта ўжо чыста быкаўскі варыянт смерці на вайне. Абвострана рэалістычная смерць Івана Цярэшкі, вясковага хлопца з «деревни Терешки у Двух голубых озер в Белоруссии» [1, 346], узмацняе трагічнае гучанне аповесці і адначасова ўзвышае духоўную велічнасць асобы беларуса, мужнасць якога не прапала бясследна, бо была заўважана і падтрымана Джуліяй і яе сынам, іхнім з Іванам сынам.

«Прымем нішто, якое, можа, нас чакае, як несправядлівасць, будзем змагацца з лёсам, нават не спадзяючыся на перамогу, будзем змагацца з ім па-донкіхоцкі»[79], — пісаў іспанскі пісьменнік і філосаф Мігель дэ Унамуно (1864—1936) ў рамане «Туман» (1914). І гэтая канцэпцыя «кіхатызму», на думку

М. Анастасьева, «як альтэрнатыва крызісу еўрапейскай свядомасці знайшла шырокі водгук у літаратуры»[80]. Рысамі «кіхатызму» пазначаны, лічыць крытык, і героі Э. Хэмінгуэя, нават Роберт Джордан, які апынуўся на вайне ў Іспаніі па сваёй волі і добра ведаў, што трагічны зыход яе непазбежны. Але, нягледзячы на гэта, стаічна зрабіў выклік свайму лёсу. Калі зыходзіць з логікі М. Анастасьева, дык трэба прызнаць донкіхотамі і шматлікіх герояў В. Быкава, нават Сотнікава і Сцепаніду. Бо як жа тады быць з іх верай у перамогу, непахіснай верай у жыццё чалавека? Тое ж і з Робертам Джорданам. Так, герой ужо не вельмі ўпэўнены ў маральнай перавазе дэмакратачных сіл Іспаніі, але ён перакананы, што «фашызм — гэта хлусня, прамоўленая бандытамі», а «скарыць бандыта можна толькі адным спосабам — моцна пабіўшы яго» [3, 549—550].

Жыццёвая сіла герояў вайны В. Быкава, стойкасць іх духу зыходзіць з веры ва ўласную здольнасць выстаяць і перамагчы. Перамагчы нават цаною ўласнага жыцця. Гэтым кіраваўся і Роберт Джордан. Па вялікім рахунку, дык гэта ёсць донкіхоцкая вера. Але донкіхоцкая ў тым плане, што, чым больш перашкод, чым складаней задача, чым цяжэйшы ваенны лёс, тым з большай упартасцю героі адстойвалі сваю чалавечую годнасць. Г. Злобін у сувязі з гэтым пісаў аб рамане Э. Хэмінгуэя «Па кім звоніць звон», што «ён абмаляваны ў трагічныя фарбы. Але гэта не шэра-імглістыя таны безнадзейнасці, асуджанасці той справы, за якую памірае герой Хэмінгуэя. Гэта чыстыя фарбы свядомага подзвігу і смерці дзеля жыцця»[81]. У такія ж трагічныя і разам з тым «чыстыя» фарбы абмаляваны творы В. Быкава 60—70-х гадоў. Калі Э. Хэмінгуэй праз вобраз Роберта Джордана нарэшце наблізіўся да пытання асабістай адказнасці чалавека перад грамадствам, перад калектывам, да пытання

адказнасці асобы перад сваім сумленнем, то ў ваеннай прозе В. Быкава пытанне аб адказнасці чалавека перад грамадствам і ўласным сумленнем было прыярытэтным з самга пачатку.

* * *

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

Зусім іншы накірунак маральных пошукаў Э. Хэмінгуэя прадстаўляе індывідуаліст Пабло, вобраз якога застаецца таксама досыць выразным у рамане. Гэта двайнік лейтэнанта Генры. Але Э. Хэмінгуэй, які раней абараняў лейтэнанта Генры — таго Генры, што дызерціраваў у Капарэта і не адчуваў ніякіх пакут сумлення, — цяпер ставіцца да свайго героя інакш. Тыпалагічна блізкімі да Пабло з'яўляюцца быкаўскія Антон Галубін і часткова Рыбак, а таксама Брытвін і Агееў.

Пабло неблагі камандзір партызанскага атрада, удзельнік вайны, чалавек смелы і рашучы, але яго пазіцыя адметная, ён дзейнічае «па правілах лісы»: нічога блізка каля сябе не чапаць. Галубін «таксама па натуры быў чалавек з характарам... Засады, баі, небяспека загартавалі яго яшчэ больш» [3, 280]. А яшчэ Антон, таксама як і Пабло, «меў неблагую галаву на плячах і не горш за каго разумеў» [3, 102], што «патурбавацца за агульную справу знойдуцца дзесяткі іншых, а вось клапаціцца аб ім не будзе ніхто, калі ён сам за сябе не паклапоціцца» [3, 302]. Пабло не верыць у перамогу Рэспублікі, таму сваю задачу ён бачыць у тым, каб зберагчы жыццё сабе і блізкім: «...для мяне самае галоўнае — каб нас тут не чапалі... Для мяне абавязак у

тым, каб паклапаціцца пра сваіх і пра сябе» [3, 103]. Перастаў верыць у перамогу і Галубін, калі дачуўся, што немцы перамаглі пад Сталінградам.

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

Здавалася, з Галубіным усе ясна, ён хоча быць проста чалавекам. «Чалавек проста. Гэта што — кепска?» [3, 300] Напэўна, не. Калі ў жыцці звычайным. Вайна ж дыктавала зусім іншыя правілы. Адны — на ўсіх, незалежна ад характару і ўнутраных памкненняў асобы. «Проста чалавекам? У вайну? Яно не кепска, — адкажа маладзіца Галубіну. — Але, знаеш... Цяпер так не бывае» [3, 300]. Віна Галубіна не ў тым, што ён хацеў жыць проста чалавекам, а ў тым, што ён захацеў жыць на вайне не па правілах вайны, асобна ад яе. У параўнанні з кніжніцай Зоськай, якая заўсёды «верыла ў лепшую будучыню, а яшчэ болей — ва ўсвоены ёю з кніг ідэал дабра і справядлівасці», і якая ненавідзела фашыстаў «як толькі можна сваіх асабістых ворагаў» [3, 289], Галубін нянавісці да немцаў не адчуваў. Асабіста яму яны не прычынілі зла. Галубін-прагматык не прывык жыць днём заўтрашнім, ён хацеў жыць сёння. Такім жа прагматыкам быў і Пабло, толькі ў параўнанні з Антонам ён хацеў жыць шыкоўна. Аднолькавымі гэтыя героі былі і па маралі,

двайной маралі. Антон — «нібыта д'ябал і анёл у адной асобе» [3, 285]. Пабло — «разумны, але вельмі жорсткі» [3, 112]. Пабло быў саўдзельнікам масавага забойства фашыстаў, сярод якіх было шмат звычайных людзей, якія трапілі ў партыю выпадкова або «з моды». Знешне Пабло ніяк не рэагуе на страшныя падзеі таго дня. Аўтарам пададзена толькі адзіная дэталь, якая перадае стан душы героя: Пабло не змог спаць з Пілар. І наогул Э. Хэмінгуэй амаль не заглядвае ва ўнутраны свет Пабло. В. Быкаў пільна рэагуе на кожны душэўны зрух Галубіна, на кожную яго думку. Усё навідавоку ў героя. Пабло жыве ў атрадзе, толькі ён жыве асобна ад усіх астатніх. Ён жыве сваім унутрана замкнёным жыццем. Але пачуццё віны за тых, каго ён расстраляў, усё ж у ім жыве: «Калі б можна было назад аддаць ім іх жыцці, я б і аддаў... Я б усіх уваскрасіў... Усіх да адзінага!» [3, 295]. Толькі ўсведамленне сваёй віны не робіць Пабло маральна лепшым. Ён знішчае сваіх сяброў па зброі, калі тыя ўжо сталі яму непатрэбнымі. І гэта зноў ставіць яго ўпоравень са злачынцамі, упоравень з Брытвіным і Галубіным. Індывідуаліст Пабло так і не здолеў пераступіць праз сваё ўласнае «я» і зліцца з калектыўным «мы». Але матыў віны маральнай і яе скуплення выразны ў гэтым вобразе.

Галубін-індывідуаліст прыйшоў да такіх жа маральных вынікаў. Праўда, ён кіраваўся сваёй логікай. Гэта была не тая агееўская або брытвінская логіка, калі «карысць справы» ў іх супадала з асабістай карысцю. Агееў і Брытвін падставілі пад удар тых, каго павінны былі пашкадаваць у першую чаргу. Агееў ведаў, што Марыя выканае якую заўгодна ягоную просьбу. Брытвін таксама знаў, што хлопчык зробіць усё, каб трапіць у партызанскі атрад. Галубін, як і Рыбак, свядома нікога падстаўляць не хацеў. Іх маральная віна пачынаецца не тады, калі адзін вырашыў пакі-

нуць атрад (Галубін), а другі пагадзіўся на супрацоўніцтва з немцамі (Рыбак), а пазней, калі з'явіліся непасрэдныя заложнікі іх выратавання. Дакладней, калі яны зрабілі іншых заложнікамі свайго выратавання. Але тут, з гэтага моманту, паміж гэтымі вобразамі ўзнікае і шырыцца бездань. У Рыбака спрацоўвае сумленне, і ён, нарэшце, разумее, у якую пастку трапіў. Галубін жа, наадварот, упарта працягвае ратаваць сябе. І цяпер ужо літаральна за кошт жыцця Зоські: «Хай прападае...» [3, 363] Так ратаваў сваё жыццё і кар'еру Брытвін. Так загадзя вырашыў лёс сваіх сяброў Пабло. «Вайна, — апраўдвае сябе Галубін, — парушыла спрадвечныя адносіны паміж людзьмі, паставіла чалавека ва ўмовы, калі не падпарадкавацца яе злой волі не было ніякай магчымасці» [3, 403]. Асабліва, калі гэты чалавек дбаў найперш аб сваім жыцці, ігнаруючы пры гэтым жыцці іншых. «Во і тут: хіба ён хацеў яе (Зоську. — ***В.Л.***) забіваць? Проста ён сам хацеў выжыць, а выжыць удваіх зрабілася немагчыма» [3, 403].

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

Гуманістычная літаратура задавальнялася патрабаваннем, што матыў злачынства павінен несці ў сабе матыў асуджэння, матыў збаўлення віны. І Р. Олдзінгтон у дадзеным выпадку выказаўся недвухсэнсоўна: «Забіваць у адзіночку або гуртам, у інтарэсах аднаго чалавека, разбойнічай шайкі або дзяржавы, — ці ёсць у гэтым істотная розніца? Забойства ёсць забойства» [1, 258]. Такое бескампраміснае вырашэнне праблемы забойстваў пісьменнікамі «згубленага пакалення», пазней да іх далучацца экзістэнцыялісты (А. Камю «Чума»), — гэта ўжо заяўка на пацыфісцкае стаўленне да вайны.

В. Каваленка ў адным са сваіх выступленняў прыводзіць словы Р. Памеранца аб тым, што «нельга сурова судзіць чалавека, які трапіў ва ўмовы, для яго непасільныя. Нават калі некаторыя людзі маглі гэта вынесці. Нельга судзіць аднаго чалавека па мерках, якія падыходзяць толькі для другога чалавека. **Няхай ён сам сябе судзіць** (падкрэслена мною. — ***В.Л.***), а мы ў яго кінем камень»[82]. Сам даследчык таксама перакананы, што «патрабаваць ад чалавека геройства — гэта азначае патрабаваць поўнай улады над ім незалежна ад яго волі, падпарадкоўваць яго. Таму што сапраўды маральна-духоўны патэнцыял у людзей розны»[83]. Катэгарычна патрабаваць ад чалавека геройства, як рабіла гэта савецкая літаратура, безумоўна, нельга. І асуджаць чалавека толькі за яго жаданне «нягледзячы на вайну... пачаць жыць, як спрадвеку прынята ў людзей» [3, 406], таксама нельга. Э. Хэмінгуэй гэта даказаў яшчэ раней у сваім рамане «Бывай, зброя!». Праўда, літаратура Другой сусветнай была ўпэўнена, што фашызм — зло сусветнае, і перамагчы яго можна толькі агульнымі намаганнямі. Адсюль і падыход да чалавека ўжо зусім іншы. І ў таго ж Э. Хэмінгуэя ў тым ліку. Аўтар «Пайсці і не вярнуцца» прыйшоў, з аднаго боку, да высновы, што чалавек

мае права на жыццё. Нават пасярод вайны. Іншая справа, што «мабыць нельга так усё адразу — жыць, ваяваць, кахаць і мець шчасце» [3, 406]. З другога ж боку, пісьменнік асуджае свайго героя за яго індывідуалізм, што ў сваім жаданні жыць Галубін пераступіў маральныя законы не толькі вайны, але і агульначалавечыя, — не прызнаўшы сваёй віны, **не асудзіўшы сябе**. Як зрабіў гэта Рыбак. Хоць і да апошняга стаўленне ў В. Быкава складанае.

Новая маральная праграма літаратуры Другой сусветнай вайны закладзена ў матывах віны і яе збаўлення. Найбольш выразна яна пастаўлена Э. Хэмінгуэем у вобразе старога партызана Ансельма. Гэты, карыстаючыся выразам В. Быкава, «вясковы дзядзька» быў закінуты ў самую гушчу вайны. Але цікавы ён не прыкладам сумленнай барацьбы, а найперш тым, што хоча ўсіх перацягнуць у сваю веру. Гэта — таксама «працяг» лейтэнанта Генры, той яго «часткі», якая супраціўлялася забойству чалавека наогул.

«Згубленае пакаленне» наблізілася да адмаўлення вайны наогул, усялякай вайны — праз адмаўленне катэгорыі гераічнага. «Героі? Нейкія незвычайныя людзі? Ідалы? Брахня! Мы былі катамі. Мы сумленна выконвалі абавязкі катаў»[84], — скажа А. Барбюс. Э. Хэмінгуэй 40-х гадоў імкнецца знайсці ўжо нейкі кампраміс паміж «не забі» і неабходнасцю забіваць: «Я не супраць (забойстваў. — ***В.Л.***), калі гэта неабходна. Калі гэта трэба дзеля агульнай справы» [3, 126]. Яго Ансельма ўвогуле супраць забойства, ён перакананы, што «людзей забіваць грэх. Нават калі гэта фашысты, якіх мы павінны забіваць» [3, 128]. «Адабраць жыццё ў другога чалавека — гэта справа нежартоўная» [3, 129]. Ён і епіскапа не стаў бы забіваць ці памешчыка. На гэты конт у яго існуе цэлая праграма іх перавыхавання –

прымусіць працаваць, як працуюць бедныя, у полі, у гарах, у лесе, і жыць, спаць, як жывуць і спяць бедныя. Але, зразумеўшы вайну з фашызмам як неабходнасць для кожнага, Ансельма ўсё ж — і гэта досыць яскравы прыклад для «новага» Э. Хэмінгуэя — падтрымае інтарэсы народа, якія ў яго атаясамляюцца з інтарэсамі Рэспублікі. Рэспубліка патрабуе абароны, патрабуе забойстваў, таму, заяўляе стары Ансельма, «я буду забіваць» [3, 128]. Нават калі гэта грэх. Грэх — перад кім? Ансельма не верыць у Бога, адвяргае яго, бо «калі б ён быў (Бог. — ***В.Л.***), дык хіба ж дапусціў бы тое, што я бачыў на свае вочы?» [3, 128] Яшчэ больш катэгарычна ставіцца да Бога і фанатычна адданая ідэям Рэспублікі Пілар: «Раней у нас была рэлігія і іншыя глупствы. А цяпер трэба, каб у кожнага з нас быў хто-небудзь, з кім можна пагаварыць сардэчна» [3, 174]. Бога няма, «ні сына божага, ні святога духа» [3, 128], — даводзіць Ансельма. «Іваніо! — звяртаецца Джулія да Івана Цярэшкі. — Где ест бог? Где ест мадонна? Где ест справедлівост? Почему нон кара фашізм?» [1, 343] Замест Бога пісьменнікі шукаюць іншую духоўную субстанцыю. Бо нехта ж ці нешта павінна быць адказным за ўчыненае зло. Ваенная проза знаходзіць гэтую «надчалавечую» субстанцыю ў самім чалавеку. Э. Хэмінгуэй перакананы (і ў гэтым пасля яго актыўна падтрымае В. Быкаў), што «чалавек перад самім сабою павінен адказ трымаць» [3, 128]. Такім чынам, галоўнай судовай інстанцыяй на зямлі застаецца сам чалавек, яго ўнутрана адпрацаваная сістэма маральных каштоўнасцей. Ваенная проза, атэістычная па свайму зместу, наблізілася да экзістэнцыяльнага разумення маралі як адзіна правільнай і неабходнай. Але Хэмінгуэй-атэіст пры гэтым прапануе хрысціянскую мадэль **збаўлення грахоў**: «...калі я пажыву пасля, — скажа Ансельма, — дык пастараюся жыць ціха, нікому не робячы зла,

і гэта ўсё мне будзе даравана» [3, 128]. Да гэтага матыву звернецца і В. Быкаў у аповесці «Пакахай мяне, салдацік», праз вобраз Франі, якая сваёй гвалтоўнай смерцю прыняла на сябе ўсе пакуты зямныя.

Матывам збаўлення грахоў асабліва моцна прасякнуты раман Э.М. Рэмарка «Час жыць і час памерці». Але ўжо па-свойму, па-рэмаркаўску абвострана. Грэбер проста выкінуў свой дзіцячы катэхізіс, дзе было выразна запісана: «Бог літасцівы... усемагутны, усевядучы...» [95] Скончылася вера героя ў **такога** Бога. Замест Бога ў яго — уласнае сумленне. Э.М. Рэмарк падышоў да ўсведамлення **асабістай** адказнасці кожнага за ўсе злачынствы на вайне. Кожнага — перад сваім сумленнем. Грэберу цяжка было ўзяць віну на сябе. Але ён зразумеў, «што ён не з'яўляецца выключэннем, што і сам ён мае дачыненне да ўсяго гэтага, мае да яго нейкія адносіны — безасабовыя, цьмяныя і пагрозлівыя» [129]. Ён, як і ўсе астатнія, не супраціўляўся станаўленню фашысцкага рэжыму, быў раўнадушны да таго, што рабілі нацысты. Гэтае яго раўнадушша і звязвае яго з ярым нацыстам Альфонсам Біндзінгам, яго школьным таварышам.

Грэбер вырашыў збавіць сваю віну — праз яшчэ адно забойства, праз знішчэнне забойцы, «нібыта гэта магло збавіць шмат што з яго мінулага, ды і само жыццё Грэбера, і, ў прыватнасці, такія хвіліны ў ім, якія ён хацеў бы перакрэсліць; збавіць нешта зробленае ім ці, наадварот, што ён упусціў» [130]. Рэмарк-гуманіст ужо знаёмы з вопытам Ф. Дастаеўскага, вопытам Раскольнікава і Івана Карамазава. Ён супраць дабрыні праз зло, супраць справядлівасці праз злачынства. Грэбер «ужо ведаў, што не зробіць гэтага» [131]. Ён здолеў падавіць у сабе звера. Гэта была яго перамога. Але і паражэнне таксама. Грэбер апынуўся ў духоўным тупіку. Выйсця адтуль не было. Верыць у

Бога, як і ў добры пачатак чалавека, куды спрабуе «павярнуць» стары яго настаўнік Польман, ён таксама ўжо не можа. Не можа прыняць і веры Польмана ў адраджэнне свету. Такім чынам, для Грэбера наступіла «вечная ноч» [224].

У сярэдзіне 70-х гадоў амаль адначасова выходзяць у свет творы К. Вольф «Прыклад аднаго дзяцінства», Йо Шульца «Бегчы без вядучага», а таксама раман Германа Канта «Прыпынак». Пісьменнікі ўжо праз пэўны час, на адлегласці, спрабуюць вызначыць вайну не столькі як гістарычную з'яву, колькі маральную. Герман Кант, працягваючы традыцыі прозы Э.М. Рэмарка, надзяляе свайго героя абвостраным пачуццём адказнасці не толькі за тое, што ён сам учыніў, але і адказнасцю за ўвесь нямецкі народ, які дапусціў прыход фашыстаў да ўлады.

К. Сіманаў, працуючы над раманам «Так званае асабістае жыццё» («З запісак Лапаціна»), выпрацоўвае як бы агульную для савецкай літаратуры гуманістычную праграму. Характэрны дыялог паміж дырэктарам школы і старой настаўніцай прыведзены ў аповесці «Мы не ўбачымся з табой». Дырэктар сцвярджае, што, калі б юнакоў выхоўвалі інакш, больш жорстка, больш арыентуючы на вайну, то вайна магла б весціся зусім інакш. Старая ж настаўніца, выхаваная на ідэалах дабрыні і павагі да чалавека, ідэалах Талстога — Дастаеўскага, упэўнена сказала: «Я ў што верыла да вайны, у тое і веру, і буду верыць, і ніякія фашысты мяне ў гэтым не могуць пераканаць... Каб перамагчы звера, я другога звера выхоўваць не хачу і не буду!»[85] Па сутнасці, аб гэтым разважае і простая сялянка Сцепаніда Багацька, якая «за сваё цяжкае жыццё... спазнала праўду чалавечых адносін», яна была пераканана, што «з людзьмі трэба абыходзіцца па-добраму, калі хочаш, каб і да цябе адносіліся па-людску», бо «зло не можа спарадзіць нічога, апроч зла, на іншае яно не здольна» [4, 216]. У гэтых словах закладзена аснова выпаку-

таванага сапраўднага народнага гуманізму. Гэта і ёсць пацыфізм панароднаму. Такім чынам, савецкая ваенная проза свае акцэнты пераносіла з праблемы віны і збавення ў хрысціянскім разуменні гэтых катэгорый на праблему віны і адказнасці як катэгорый традыцыйна гуманістычных. І гэта натуральна. Гэта — адзнака часу, у атмасферы якога жыла і развівалася літаратура.

Ваенная проза В. Быкава савецкіх часоў пабудавана на праблеме маральнай адказнасці чалавека (таму што выбар — гэта заўсёды адказнасць). Гэта ідэйны стрыжань яго твораў, іх прынцып канструявання, тая магістральная лінія, праз якую павінны прайсці ўсе яго героі. Адказнасць перад прысягай, перад чалавекам і адказнасць перад уласным сумленнем як вышэйшая форма адказнасці.

Паміж тым праблема Бога таксама актуальная для творчасці В. Быкава. М. Анастасьеў пры аналізе аповесці «Знак бяды» выкарыстоўвае думку С. Аверынцава пра біблейскі свет. Пятрок і Сцепаніда Багацькі (і Хведар Роўба, дадамо) адразу ж пачынаюць прасціравацца ў напрамку «олама» — біблейскага свету, «патоку часу, што нясе ў сабе ўсе рэчы: свет як гісторыя»[86]. І. Афанасьеў таксама прыходзіць да высновы, што матыў хрысціянства становіцца ўсё больш уплывовым на творчасць В. Быкава — праз ідэю свабоды асобы і ідэю жыцця як ахвяры, праз ідэю адзінства чалавека і свету.

Цэласнасць як структуратворчы элемент індывідуальнай свядомасці найбольш уласцівы аповесцям «Кар'ер», «У тумане», «Аблава». І. Афанасьеў лічыць, што, у адрозненне ад «Сотнікава» з ягоным біблейскім архетыпам і «Знака бяды», дзе вызначальную ролю адыгрываў апасродкаваны рэалістычнай падзейнасцю матыў, у «Кар'еры» хрысціянства робіцца ўжо самастойным аб'ектам спрэчкі»[87].

Імклівы час уносіў свае карэктывы ў літаратурны працэс. І ў чуйную да жыццёвай праўды прозу В. Быкава таксама. У аповесці «Пакахай мяне, салдацік» — тэма хрысціянства стала ідэйным цэнтрам твора. Пісьменнік звярнуўся да Бога як вышэйшай катэгорыі дабрыні і сумленнасці. Катэгорыя дабрыні як катэгорыя філасофская В. Быкавым і раней закраналася. «Народная мараль» Сцепаніды Багацька, і значна ранейшае быкаўскае, вобраз Люсі з «Трэцяй ракеты», яе вера ў маральны пачатак чалавека, пачатак, які непапраўна нішчыла вайна. Менавіта яна, Люся, першая стала на абарону параненага немца-танкіста. І на вайне, насуперак яе маралі, дзяўчына жыла дабрынёй і той вышэйшай формай справядлівасці, што зададзена самой прыродай. Чалавек не геройствам важны, «важна душа ў чалавеку: каб ён быў сумленны, адданы, таварысцкі, праўдзівы... Сіла ад прыроды дадзена, яе не зменіш. Збаяцца чалавек можа і насуперак сабе, а ашукаць каго дзеля карысці сабе — не. Калі ён чысты душой — ніколі не ашукае» [1, 206].

Розум зацямніў сэрцы і душы людзей, ён правіць светам, але «розум — не самае галоўнае ў чалавеку. Разумны можа быць і злачынца. Разумны для сябе»[88], — пераканана даводзіць Франя лейтэнанту Барэйку. Франя ў параўнанні з Люсяй па ступені духоўнасці стаіць ужо бліжэй да хрысціянскага свету. Яна, якая спазнала столькі ліха за сваё кароткае жыццё, «зразумела — раптам і назаўжды — Бог ёсць. Яго проста не можа не быць. Нягледзячы на ўсё жахлівае на зямлі»[89].

В. Быкаў расчараваўся ў выніках разумовай дзейнасці чалавека. У формуле «розум—пачуццё» ён адкрыта аддае перавагу катэгорыі пачуцця. Галоўнае — «чалавечнасць... Тое, што ідзе ад Бога, а не ад д'ябла»[90], — пераканана гераіня аповесці. Быкаў-пісьменнік літаральна паўтарае Быкава-публіцыста: «Ніводзін

народ, нават самы адсталы, не жыве без Бога. Мабыць, гэта немагчыма. Без Бога ён проста сам сябе з'есць. Асабліва прымітыўны народ»[91].

Разам з тым вобраз Франі — вобраз сімвалічны. Гэта сама Беларусь не толькі гадоў вайны, але і сярэдзіны 80-х гадоў. Найперш сярэдзіны 80-х гадоў. Беларусь прыгнечаная, распятая, знішчаная Беларусь па той бок «сцяны», загнаная ў «ваўчыную яму». Беларусь, зняверaная ў сваім існаванні. Была, узнікла ў яе, Франі, вера, натхненне, узлёт. Але на кароткі час, на імгненне. Каб зноў згінуць. Быць знішчанай — людзьмі, што перасталі быць людзьмі, сталі духоўнымі мутантамі, ваўкалакамі.

Знікла апошняе спадзяванне В. Быкава на маральнае ўратаванне свету. Свет зыначыўся непапраўна. Няма ў ім месца ўжо ні для каго — ні для Бога, ні для чалавека з Богам у душы. «Адно з самых недаравальных злачынстваў сталіншчыны, — адзначыць пісьменнік, — ліквідацыя традыцыйнай хрысціянскай маралі, спрадвечнай сістэмы элементарных жыццёвых правілаў, звычайна не надта паважанага, але незаменнага ў жыцці здаровага сэнсу. Некалі імі ў поўным аб'ёме валодаў народ, цяпер жа не валодае ніхто. Страціўшы духоўную аснову, грамадства згубіла і нармальны здаровы сэнс, нічога не набыўшы ўзамен...»[92]

В. Быкаў у філасофскім пошуку дабрыні вярнуўся да эстэтычных вытокаў — Л. Талстога і Ф. Дастаеўскага, а праз іх да першавытока — хрысціянскага Бога. Але вярнуўся, каб яшчэ раз пераканацца, што ў свеце ўсюдыіснага зла дабрыня не можа стаць пераможнай. Франя, якая несла ў сабе ідэю хрысціянскага адраджэння, з'яўлялася сімвалам чалавечнасці і дабрыні, гэтая Франя гіне, як загінулі і ранейшыя «сімвалы» быкаўскай дабрыні і чалавечнасці — Люся і Сцепаніда. Неміласэрна, пазвярынаму. Толькі цяпер В. Быкаў нават не канкрэтызуе забой-

цаў, гэта маглі быць і фашысты, і савецкія салдаты. **Якая паміж імі розніца?** Пытанне такое — вялікая гуманістычная заваёва постсавецкага В. Быкава. Бо яшчэ напрыканцы 80-х гадоў нават такі прагрэсіўны рускі крытык, як І. Дзядкоў, пытаўся-сцвярджаў: «І хоць смерць заўсёды смерць, існуе ўсё ж розніца паміж забойствам рускага салдата ва ўсходняй Прусіі 1914 года і смерцю савецкага салдата на палях усё той жа ўсходняй Прусіі ў 1945 годзе?»[93] Ды няма ніякай розніцы. На гэты конт вельмі мудра выказаўся яшчэ А. Барбюс: «Справа будучыні — сцерці гэтае сучаснае, рашуча знішчыць яго, сцерці як нешта гнюснае і ганебнае. І ўсё ж такі гэтае «цяпер» было неабходным, неабходным! Ганьба ваеннай славе, ганьба арміі, ганьба салдацкаму рамяству: яно ператварае людзей то ў тупых ахвяр, то ў подлых катаў» [237]. Вось вялікая ісціна, сапраўдная гуманістычная заваёва антымілітарысцкай, антываеннай прозы.

Такой жа «неабходнай» у працэсе выпрацоўкі новых духоўных каштоўнасцей была вайна і для В. Быкава. Неабходнай, каб у рэшце рэшт яе адмовіць. Адмовіць вайну ўсялякую. (Тут ён збліжаецца з аўтарам рамана «Агонь».) Бо ўсялякая вайна — гэта найперш зло, духоўнае і фізічнае, якое простых людзей дзеліць на ахвяр і катаў. Або тыя, або тыя, пабочных тут няма. Дарэчы, Э. Хэмінгуэй у рэшце рэшт таксама засумняваўся ў маральнай перавазе рэспубліканцаў над фашыстамі (сцэна расправы Пабло над мірнымі жыхарамі).

«І ты нішто, і стары нішто, вы толькі зброя, якая павінна рабіць сваю справу», [3, 131] — скажа аўтар «Па кім звоніць звон». Лазняк у В. Быкава таксама адзначыць пра сябе: «Відаць, я слабы, я маленькая парушынка ў гэтых вялікіх жорнах вайны, што страшнай сілай перамолваюць людскія жыцці» [1, 219]. Праўда, гэта была толькі хвілінная слабасць героя. Але,

па сутнасці, В. Быкаў ужо ў 60-я гады правільна вызначыў каштоўнасць чалавечага жыцця на вайне. У Першую сусветную ісціна народаў была падменена культава-нацыянальнай. У Другую сусветную да гэтай была далучана яшчэ ісціна партыйная. Колькі партый, столькі ідэалогій, столькі ісцін, яны ўзаемавыключалі адна адну і падмянялі сабою, зацянялі ісціну сапраўдную — народную. І ўсё больш аддалялі людзей ад ісціны найгалоўнай — хрысціянскай.

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

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

Просты селянін з-пад Баранавіч сустрэўся ўначы з аўстрыякам. Яны па-сялянску пагаманілі, выпілі і пачалі разыходзіцца. І раптам Рускі (гэта яго мянушка) павярнуўся і застрэліў аўстрыйца. Зрабіў ён гэта неяк аўтаматычна, «спрацавала» свядомасць салдата. Ваенны патрыятызм падпарадкаваў сумлен-

не чалавека, няхай сабе і «цёмнага, грубага»[94]. Чалавека, які прыцярпеўся ўжо да вайны і нават прызвычаіўся да яе. Але гэта была часовая перамога **салдата**, якая з большай сілай і глыбінёй абвастрыла сумленне **чалавека**.

У М. Гарэцкага няма адкрытага публіцыстычнага асуджэння ўчынку Рускага. Ён карыстаецца іншымі мастацкімі сродкамі. Рускі перамяніўся, кінуў марадзёрнічаць, стаў маркотным, «...упадабаў ляжаць на зямлі з раскінутымі нагамі і рукамі»[95] — у такой паставе, у якой ляжаў забіты аўстрыец. І зусім ужо незразумелае з ім адбывалася па начах, калі ён, пакутуючы на нервовыя прыпадкі, пачынаў плакаць і крычаць: «Я рускі! Я рускі! Рускі, рускі!»[96] Праз знешнія паводзіны героя, канкрэтныя мастацкія дэталі дасягае пісьменнік значнай глыбіні ў адлюстраванні ўнутранай драмы чалавека, з якога вайна нечакана зрабіла забойцу. Ахвяру-забойцу.

Да гэтай тэмы звяртаўся і К. Чорны ў рамане «Млечны шлях». Яго Уладзімір Ярмаліцкі ў параўнанні з Рускім, асоба больш складаная. Вайна «ўраўняла» ў ім ахвяру і забойцу: «Мая нянавісць да фашыстаў роўная майму замілаванню да роднай маці»,[97] — прызнаецца былы студэнт. У героі ўжываецца адначасова і нянавісць, і пачуццё спагады да старога немца. Разам з тым, прайшоўшы праз жахі вайны і нямецкі палон, Ярмаліцкі пакутуе ад таго, што ў яго аднялі пачуццё спагады да чужой пакуты. Да пакуты таго ж немца, які дызерціраваў з фронту ў тыл, да сябе ў Германію. «Над маім домам у Германіі гэты самы стаіць Млечны шлях, што і над вашым домам»,[98] — просіць літасці-прабачэння стары немец ва ўсіх прысутных. Адбываецца нешта жахлівае, алагічнае. Немец, які не хацеў забіваць, не хацеў больш вайны, стаў яшчэ адной яе ахвярай. Ярмаліцкі, які не хацеў забіваць немца, усё ж забівае яго, помсцячы за свой спалены дом,

закатаваную маці і сваё скалечанае жыццё. Вайна — гэта малох, супрацьстаяць якому немагчыма. Нават чалавеку сумленнаму.

Аналагічную маральную сітуацыю даследаваў В. Быкаў у апавяданні «Адна ноч» (1961). Яго мастацкая задача была, аднак, не лягчэйшай пасля М. Гарэцкага і К. Чорнага, а яшчэ больш складанай. І складанасць гэтая была ў тым, што пісьменніку неабходна было пераадолець афіцыйна зацверджаны ідэалагічнымі службамі таталітарнай дзяржавы стэрэатып немца-фаната, немца-злачынцы, які страціў усё чалавечае, ператварыўся ў заідэалагізаваную істоту заваёўніка. Трэба было прабіцца праз двайны «заслон»: фашыста і немца-заваёўніка, — каб убачыць душу звычайнага чалавека. Калі М. Гарэцкі ў аўстрыяку-салдату ўбачыў аўстрыяка-чалавека, то В. Быкаў у асобе фашыста адлюстраваў немца-чалавека. Розніца істотная. Пісьменнік у пачатку 60-х гадоў, у часы жорсткай халоднай вайны, насуперак ідэалагічнай прапагандзе, вяртаў нацыянальнай літаратуры класічную традыцыю бачыць у ворагу, нават у такім лютым, як фашыст, ахвяру антыгуманнай палітычнай сістэмы, ахвяру вайны.

І. Афанасьеў лічыць апавяданне В. Быкава «Адна ноч» этапным у творчасці пісьменніка і наогул творам, «які займае зусім асобнае месца ў нашай літаратуры аб вайне»[99]. На думку крытыка, апавяданне «Адна ноч» дазваляе гаварыць аб спробе фундаментальнага вырашэння пісьменнікам праблемы чалавека на вайне»[100]. Адбыўся «**зваротны** працэс збірання раздробленай, «частковай» чалавечай індывідуальнасці, «адваёвы», вяртання чалавека «да самога сябе» (Маркс)... з'явіўся «**цэльны** чалавек» (І. Фралоў)...»[101]

Фрыц Хагеман нічым асаблівым не адрозніваецца ад Івана Валокі. Трапіўшы ў пастку, а іх было нямала на вайне, яны,

забыўшыся аб процістаянні, імкнуцца разам знайсці выйсце. І калі нарэшце яго знаходзяць, зноў ідзе ў ход выпрацаваны вайною забойчы рэфлекс. Івану Валоку пашанцавала больш, ён першы забівае Фрыца. Толькі ж ці пашанцавала? «Што ж гэта? Як жа гэта?» — толькі цяпер акрэслілася ў галаве яго яшчэ няўцямная думка-здзіўленне. Узрушаны і змардаваны, ён нечага ніяк не мог сцяміць ці, можа, не мог чагосьці ўспомніць — разгарачаным нутром ён толькі адчуваў, што сталася вялікая, яшчэ неўсвядомленая да канца несправядлівасць, перад магутнаю сілай якой і ён, і Фрыц Хагеман былі бездапаможнымі. І яму было вельмі пакутна ад таго і хацелася завыць ад крыўды, якая ашчаперыла і душыла яго» [6, 185]. Яны, просты рабочы і «будны чалавек» Хагеман і такі ж бедны калгаснік «рус Іван», як і «мноства іншых людзей», былі перад гэтай сілай «не больш як мурашкі», адзначаў Н. Перкін, падкрэсліваючы пры гэтым, што фінал апавядання прасякнуты «нейкім фаталістычна-талстоўскім сумам»[102]. Але толькі сум гэты мае, здаецца, іншую «прыроду» — гэта вынік унутранай драмы чалавека, які, насуперак свайму спрадвечнаму стваральнаму «я», падпарадкаваўся неўласцівым яму стыхіям разбуральным.

Як і ў паядынку аўстрыяка і Рускага, героям В. Быкава не ўдалося пазбавіцца ад ваеннага патрыятызму, узняцца над маральна-этычнымі наслаеннямі, што ўсклала на іх вайна і перадваеннае жыццё. Ціск «нацыянальнага і дзяржаўнага патрыятызму»[103] аказаўся мацнейшым за спрадвечную «родавую» свядомасць, хрысціянскае «не забі». Хоць успышкі такой свядомасці былі, бо адкуль тады адчай Валокі, яго ўнутраны пратэст: «Што ж гэта? Як жа гэта?» [6, 185]. Немец блізка аказаўся зусім не страшным, таму ў Валокі «паволі асядала... злосць і мякчэла, адступала кудысьці рашучасць забіць» [6, 163—164]. Валока сустрэў ча-

лавека, сабе падобнага. Яны абодва майстры па сталярнай справе, паказваюць сямейныя фотакарткі, паціху кураць рускую «махорку». У іх агульная бяда, і яны павінны разам знайсці выйсце. І вось «дзве пары рук уперліся ў адзін кавалак бетону» [6, 166]. Адбывалася дзіўная для Валокі дзея, «каб хто расказаў — не паверыў бы, але цяпер неяк усё выходзіла само сабой, і баец, здаецца, ні ў чым не мог папракнуць сябе. Толькі якую гадзіну назад... яны душыліся, біліся ў гэтым склепе, поўныя злосці і лютае прагі знішчэння, а зараз... суладна рвалі са столі кавалак бетону...» [6, 166]. У нейкім унутраным парыванні Валока, звяртаючыся да Фрыца, называе яго «брат». А пасля абвалу, калі зусім бездапаможнага Івана Хагеман напаіў вадою, адносіны іх сталі зусім блізкімі. «Я» чалавека перамагло «я» салдата. «Усё, што ўзнялося перад іх чалавечай сутнасцю, — пісаў Н. Перкін, — усё, што было наслоена іх нацыянальнай адрознасцю, палітычнай варожасцю, вайною, — усё гэта, адсунутае ад іх магільнай таўшчынёй руін, засталося там, наверсе, у незваротным мінулым. Абодва гэтыя немаладыя, цяжкога лёсу працаўнікі былі людзьмі і толькі думалі аб тым, каб абодвум застацца жывымі, дзеля сваёй сям'і, мірных спраў, дзеля самых звычайных і незаменных чалавечых радасцяў».[104] Але так было пад скляпеннем, калі зышліся проста чалавекі, два пакутнікі вайны, якія добра разумелі і дапамагалі адзін аднаму. Выбраўшыся на свет з-пад руін, Валока і Хагеман зноў вяртаюцца на вайну. Яны зноў, падхопленыя чужой злой воляй, становяцца ворагамі. Яны страляюць адзін у аднаго, і Валока забівае Хагемана. Толькі цяпер ён забівае не ворага, а забівае ўжо чалавека. Канкрэтнага, знаёмага. У гэтым найбольшая трагедыя Валокі-чалавека, «...яму было вельмі прыкра ад таго і хацелася завыць ад крыўды, якая ашчаперыла і душыла яго» [6, 185].

Валока-салдат падпарадкаваў сабе Валоку-чалавека. Але чалавек гэты быў, ён існаваў як другое «я» Валокі, як яго сумленне. «Немец, — слушна заўважае той жа Н. Перкін, — наблізіўся да Валокі сваім чалавечым воблікам настолькі, што стаў як бы аддаляцца ад збіральнага ворага, стаў нават процістаяць гэтаму ворагу як ахвяра сумнага гістарычнага непаразумення».[105]

Гуманізм Валокі, як і Івана Цярэшкі, мае нацыянальныя карані, сялянскія па сваім паходжанні. Вось ён, Валока, у даваенныя часы сядзіць у вясновы дзень на краю баразны, «паставіўшы белыя ногі на мяккі вільготны глей. Побач шнурком сядзяць калгаснікі, яго аднавяскоўцы, у барознах адпачываюць коні, а ззаду, па раллі, клюючы вялікіх белых чарвякоў, скачуць гракі» [6, 179].

У апавяданні В. Быкава адбылася дыферэнцыяцыя паняцця патрыятызму на «ваенна-дзяржаўны» і «народны, спрадвечна ісцінны»[106]. У аснову апошняга пакладзены прынцып чалавечнасці.

Менавіта такога прынцыпу прытрымліваўся В. Быкаў амаль ва ўсіх сваіх творах, асабліва ў аповесцях «Трэцяя ракета», «Альпійская балада», «Мёртвым не баліць», «Праклятая вышыня», «Круглянскі мост», «Воўчая зграя». Да гэтага прыйшоў у «Сотнікаве», «Абеліску».

Разам з В. Быкавым з такімі крытэрыямі падыходзілі да адлюстравання немцаў-ворагаў і проста немцаў як прадстаўнікоў асобнай нацыі і Я. Брыль у рамане «Птушкі і гнёзды», і І. Навуменка ў трылогіі «Сасна пры дарозе», «Вецер у соснах», «Сорак трэці». Адбываўся працэс гуманізацыі савецкай літаратуры. Яна замацоўвалася на новай ступені свайго развіцця, той ступені, якая ў сілу аб'ектыўных прычын (дыктат ідэалагічнай службы таталітарнай дзяржавы) была для ранейшай літаратуры недасягальнай. Гэтую ступень І. Афанасьеў называе «ант-

ропным узроўнем вырашэння мастацкай задачы»[107]. Толькі трэба ўдакладніць, што гэта не абсалютнае дасягненне новай літаратуры, гэта адраджэнне традыцый рэалістычнай нацыянальнай школы. Школы М. Гарэцкага і К. Чорнага.

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

«Пытанне сумлення» асобнага чалавека было адным з прыярытэтных у пісьменнікаў «згубленага пакалення». У Э.М. Рэмарка можна знайсці сцэну, аналагічную «Адной ночы» В. Быкава. У рамане «На заходнім фронце без змен» Пауль Боймер з кінжалам кідаецца на свайго ворага і смяротна яго раніць. Яны амаль на суткі застаюцца ў варонцы адны. І тут Пауль Боймер не адчувае ніякай варожасці. Француз ляжыць ціха, але «вочы ў яго крычаць, равуць, — у іх засяродзілася жыццё, якое робіць апошняе неймавернае намаганне, каб выратавацца, жыццё, якое трапеча ад страху перад смерцю, перада мною» [127]. Боймер поіць вадою француза, робіць перавязку і пасля горача шэпча: «...я хачу дапамагчы табе, таварыш, camarade, camarade, camarade» (128). Гэта быў першы чалавек, якога ён забіў сваімі рукамі і які памірае ў яго на вачах і па яго віне. А гэта, выходзіць, так страшна — забіць чалавека. Француз для Боймера ўжо не вораг, а **чалавек.** «Я шмат што аддаў бы за тое, каб ён выжыў» [128], — прызнаецца Боймер. Але француз памірае. «Я раблю зараз зусім недарэчнае... Яшчэ раз укладваю нябожчыка зручней. . . Закрываю яму вочы» [128]. Боймер думае пра жонку француза, яго маці і ўспамінае сваю: «А што калі б мая маці ўбачыла мяне зараз?..» [129] «— Таварыш, я не хацеў забіваць цябе... раней ты быў для мяне абстрактным паняц-

цем, камбінацыяй ідэй, што жылі ў маёй галаве і падказвалі мне маё рашэнне. Вось гэтую камбінацыю я і забіў. Цяпер толькі я бачу, што ты такі ж чалавек, як і я. Я памятаў толькі тое, што ў цябе ёсць зброя, гранаты, штык, цяпер я гляджу на твой твар, думаю пра тваю жонку і бачу тое агульнае, што ёсць у вас абодвух. Прабач мне, таварыш! Мы заўсёды занадта позна разумеем. Ах, калі б нам часцей гаварылі, што вы такія ж няшчасныя маленькія людзі, як і мы, што вашым маткам гэтак жа страшна за сваіх сыноў, як і нашым, і што мы аднолькава баімся смерці, аднолькава паміраем і аднолькава пакутуем ад болю! Прабач мне, таварыш: як мог ты быць маім ворагам?» [29] Герой нават клятву дае змагацца супраць вайны, супраць тых, хто яе распачаў. Але ён ужо ведае, «што не зробіць гэтага ніколі» [131], бо «што за лухту я гарадзіў, калі ляжаў там, у варонцы» [132].

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

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

«Чорт з ім, што памірае, — думае Лазняк, — А колькі нашых памерла... Ён і да яго падобныя ўтапілі нашу зямлю ў крыві, укралі ў нас маладосць, пакутамі спарахнілі нашы душы...» [1, 209] Лазняк ненавідзіць немца, як свайго ўласнага злоснага ворага, вельмі ж цяжкі «багаж» ён атрымаў ад вайны, ад немцаў. Яны ўкралі яго маладосць, знішчылі яго душу жывую. Усе тыя немцы для яго ўвасобіліся ў гэтым адным. Убачыўшы на грудзях фашыста жалезны крыж, Лазняк «зрывае яго, шпурляе за бруствер» [1, 209]. Ён хоча ненавідзець гэтага немца, абшарвае кішэні, каб «знайсці яшчэ нейкі повад для сваёй злосці», але нічога знайсці не можа, «у паперах: толькі лічбы, нумары, нямецкія словы, напісаныя неразборлівым скарапісам» [1, 209—210], а яшчэ пісьмы і фотакарткі, у якіх змешчана рэальнае жыццё немца: «групу юнакоў на стадыёне», «ладную бландзінку з пакручастымі, доўгімі, да плеч, валасамі», немаладую ўжо жанчыну, «апранутую ў жалобнае ўбранне», з самотным тварам, з клопатам у сумных вачах. «Нечым не нашым, далёкім, варожым, але і зразумелым вее... ад гэтага здымка» [1, 210] на Лазняка. Спачатку ўражваюць яго словы на адвароце фотакарткі, словы Маці: «Мой дарагі хлопчык! Ты ў мяне застаўся апошнім, і ты павінен памятаць гэта. Будзь асцярожны. Ты — мой. Ты — не афіцэраў, не генералаў, не фюрэраў — толькі мой! Ты мой! мой!» [1, 210]. Нечакана для сябе Лазняк адкрые, што і ў гэтага «недагарка» ёсць маці, «звычайная, спакутаваная, не дужа маладая жанчына» [1, 210]. І гэтая маці стане паміж імі, яна іх «ураўняе» — падабенствам з ягонай, Лазняковай, маці. «Напэўна, яна любіць яго і, напэўна, як і ўсякая маці, вельмі баіцца, каб чаго не здарылася з ім. І, напэўна, яна песціла яго ў маленстве і радавалася яго першым крокам і першым словам... і дбала, каб ён добра вучыўся і не меў двоек і каб не

так, дзеля здзеку, у помсту за смерць сяброў, за мае пакуты, за тыя каляіны» [1, 211]. «Дзіўная старая дурная кабета... Чаго захацела ў такі век: прысвоіць уласнага сына. Хопіць таго, што ты нарадзіла яго, гадавала. У краіне, дзе крыважэрнічае д'ябал, якая там уласнасць! У адплату за яго ідэі людзі павінны ахвяраваць яму жыццё. Ідэі дорага каштуюць, калі іх навязвае кучка. Бяры цяпер, фрау, свайго сына, бяры гэтую сваю галавешку» [1, 211]. Дарэчы сказаць, менавіта ў гэтым эпізодзе былая савецкая крытыка знаходзіла пэўную ненатуральнасць, фальш ва ўнутраным стане героя, яго разгубленасць перад вайной як неадольным злом. Але менавіта ў гэтым адчайным пачуцці Лазняка заключаны найбольш гуманістычны змест вобраза, аўтарскі боль за чалавека, які стаў «маленькай парушынкай». Безрадасная думка Лазняка, па словах І. Дзядкова, «гэта не толькі вынік яго спакутаванага сумлення, яго болю за чалавека, яна шукае вінавайцаў не толькі гэтай вайны, але пратэстуе супраць усяго заведзенага на зямлі парадку з яго спрадвечнымі войнамі, спрадвечным імкненнем да ўладарання адных людзей над іншымі»[11].

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

нерашучасць, нават пакутуе ад гэтага: «Чаму яны маглі забіваць сто за аднаго, а я не рашаюся аднаго за сто? Хіба ёсць іншы спосаб разлічыцца?»[112] Раней герою здавалася, што «забіць і быць забітым — самае супрацілеглае. Супрацілеглей не бывае. А вось цяпер адчуваў, што гэта нешта падобнае»[113].

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

Ваенная проза В. Быкава, як і раман Я. Брыля «Птушкі і гнёзды», трылогія І. Навуменкі «Сасна пры дарозе», «Вецер у соснах», «Сорак трэці», сведчыць аб здольнасці чалавека вызваляцца ад звера ў сабе, вызваляцца ад нянавісці, а гэта, па меркаванні А. Адамовіча, «неабходная і жыццёва важная ў сучасных умовах рыса чалавечая» [114]. Рыса, якая належыць не толькі сучаснасці, хоць і ёй таксама, а найбольш будучаму. «Бацыл жорстскасці, нянавісці было рассеяна па свеце больш чым дастаткова. І вельмі шмат залежала (а сёння залежыць яшчэ больш!) ад таго, што ў людзей было моцнае, ці дастаткова гуманістычных «антыцелаў» у іх душах, якія б маглі супраціўляцца эпідэміям жорсткасці, нянавісці, усеагульнага страху перад намерамі і дзеяннямі падобных сабе»[115]. Такіх «гуманістычных антыцелаў», здольных супраціўляцца, у ваеннай прозе беларускіх пісьменнікаў было значна больш, калі параўноўваць з прозай «згубленага пакалення».

Праўда В. Быкава ў тым, скажа В. Буран, што ён «асэнсоўвае вайну ў двух планах — канкрэтна-гістарычным і агульначалавечым... «[116] І гэтым сваім агульначалавечым, гуманістычным планам ён збліжаецца з сусветнай ваеннай прозай, аўтары якой пільна ўглядаліся найперш у глыбіню чалавечых пакут на вайне. Нават у сваім «цынізме» Лазняк заставаўся Асобай высокамаральнай. Ён, чалавек трагічнага лёсу, свядома адчуваў сваё «падзенне» і супраціўляўся гэтаму «падзеннню». Праз гэтае супраціўленне і ачышчаўся духоўна. І гэта — працэс тыповы для герояў ваеннай прозы В. Быкава.

* * *

На пачатку 90-х гадоў В. Быкаў, звяртаючыся да праблемы нацыянальнага ў культуры, адзначыць наступнае: «Патрыя-тызм, нацыяналізм, касмапалітызм — паняцці, якія цесна судакранаюцца і часта выцякаюць адно з аднаго. Мяркую, што здаровы, памяркоўны нацыяналізм — з'ява зусім нармальная. Нацыянальнае пачуццё даецца чалавеку, напэўна, ад нара-джэння. На аснове менавіта гэтага пачуцця створана нацыянальная культура народаў і шмат што іншае. Відавочна, нацыянальная ідэя — адна з самых старажытных і самых моцных жыццятворных ідэй, што дайшлі да нашага часу. Яна жывіць шматлікія сучасныя дэмакратычныя дзяржаўныя ўтварэнні (образования) Еўропы і Азіі»[117]. Нацыянальнай ідэяй прасякнута творчасць В. Быкава. У яе змястоўнай структуры найбольш важнае месца займае ідэя-сімвал нацыянальнага «дома». І на гэтым «узроўні» В. Быкаў ураўноўваецца з Э. Хэмінгуэем.

Ідэя «дома» мае не толькі духоўныя, а і сацыяльна-маральныя карані. У В. Быкава яна прывязана геаграфічна да Бела-

русі, народа беларускага, прыроды беларускай. Яна менш за ўсё касмапалітычная. Беларус бараніў найперш сваю радзіму, тое месца, дзе жыў. У аснове ідэі нацыянальнага «дома» Э. Хэмінгуэя па-кладзены катэгорыі касмапалітычнага кшталту. Ідэя «дома» нараджалася на «ўзроўні» соцыума. Амерыканская нацыянальная ідэя была абстрагаваная ад геаграфіі, яна кіравалася ідэалогіяй дэмакратычнага руху ўвогуле. «Нацыянальны свет, — адзначыць Г. Гачаў, — расце адразу з розных канцоў: і з зямлі, і з неба, з мінулага (паходжанні), і спераду — з мэты, прызвання, якое гнездзіцца ў мары, ідэалах, у клічу-памкненні наперад»[118]. Калі прызнаць тэрміналогію Г. Гачава, то нацыянальны свет Э. Хэмінгуэя абмяжоўваўся, ў параўнанні з нацыянальным светам В. Быкава, галоўным чынам апошнімі двума накірункамі. Амерыканскі інтэлігент-дэмакрат Роберт Джордан, герой Э. Хэмінгуэя, цвёрда верыў у Свабоду, Роўнасць і Братэрства. Гэта было ў нацыянальнай традыцыі амерыканскага свету. Прагрэсіўная Еўропа таксама мела багатыя традыцыі барацьбы за Свабоду і Правы на Шчасце. А. Барбюс з трох асноўных катэгорый, або ісцін, як ён іх называў, — роўнасць, свабода, братэрства — вылучаў найперш адну як самую першасную, як «нешта сутнаснае» — роўнасць. «Роўнасць — гэта вялікая ісціна людзей» [309]. І гэта таксама было нацыянальнай традыцыяй французскага народа. Э. Хэмінгуэй асноўнай з гэтых катэгорый-ісцін лічыў Свабоду. Гэта было ў духу амерыканскага дэмакратычнага руху. Пісьменнік у рамане «Па кім звоніць звон» упершыню закрануў непасрэдна дэмакратычныя традыцыі Злучаных Штатаў Амерыкі, духоўныя асновы нацыянальнага жыцця Амерыкі. Гэта стала падставай для Максуэла Гайсмара сваё даследаванне аб рамане Э. Хэмінгуэя назваць «Вяртанне на радзіму». Крытык адзначыць, што «сапраўднае

разуменне глыбіні чалавечай прыроды і яе трагедыі спачатку было недасягальным для Э. Хэмінгуэя па прычыне грамадскіх умоў жыцця канца 20-х гадоў, а пасля з-за яго адзіноты. Увасабленне трагедыі Еклезіаста... магчыма толькі тады, калі бяруцца пад увагу намаганні чалавека. Вышэйшае адмаўленне Прапаведніка цяпер не вынік адмовы ад рэчаіснасці, а ўмяшанне ў рэчаіснасць»[119]. Таму, лічыў М. Гайсмар, і творчасць сучасных пісьменнікаў, у тым ліку і Э. Хэмінгуэя, значна страчвала, бо ўсе яны не маглі знайсці адпаведнага матэрыялу для сапраўднай трагедыі ні ў жыцці грамадства канца 20-х гадоў, ні ў ізаляцыі ад яго. І толькі «звярнуўшыся цяпер да лёсу нацыі, да яе прадвызначэння, Хэмінгуэй тым самым узбагаціў свае творчыя магчымасці»[120]. Т. Матылёва таксама бачыла ў рамане Э. Хэмінгуэя агульную асаблівасць антываенных кніг пісьменнікаў ЗША — «імкненне суаднесці падзеі еўрапейскага палітычнага жыцця са сваёй айчынай, амерыканскай рэчаіснасцю»[121]. Нацыянальнай ідэяй прасякнута і ваенная проза В. Быкава.

Вобраз нацыянальнага «дома» — гэта новае ў літаратуры «згубленага пакалення». Амерыка як нацыянальны «дом» прысутнічае ў іспанскім творы Э. Хэмінгуэя не толькі праз успамін Роберта Джордана аб вайне Поўначы і Поўдня ў ЗША. Нацыянальны «дом» героя — гэта і пераемнасць рэвалюцыйных традыцый. Яго дзед удзельнічаў у той вайне, загінуў за дэмакратыю. Цяпер ён, Роберт Джордан, змагаецца за Рэспубліку, за Свабоду іспанскага народа. Такім чынам, патрыятызм героя Э. Хэмінгуэя мае «сацыяльна-генетычныя» карані. Такія ж карані, толькі ўжо «сацыяльна-маральныя» па асноўным сваім змесце, уласцівы і героям В. Быкава. Перад вачыма Іваноўскага ўвесь час стаіць постаць генерала і яго прачуленае «сынок». Сотнікаў таксама «жыве» сцэнай мужных паводзін сівога ста-

рога палкоўніка ў фашысцкім шталагу, які «проста не ведаў, што такое пачуццё страху» [2, 57]. Настаўнік Мароз, як прадстаўнік савецкай школы (хоць ён хутчэй прапагандаваў ідэі «талстоўства»), ідзе да немцаў, каб падтрымаць дух, веру ў людзей у сваіх выхаванцаў. Зоська Нарэйка, выхаваная на сацыялістычных ідэалах, і на вайне жыве кніжнымі ўяўленнямі аб чалавеку. Такім чынам, паводзіны героя Э. Хэмінгуэя і В. Быкава, як правіла, носяць дэтэрмінаваны характар. У Э. Хэмінгуэя наколькі асацыяльным быў Генры, настолькі «сацыяльным» стаў Джордан.

Проза Э. Хэмінгуэя вяртае літаратуры катэгорыю «нацыянальнага дома» праз катэгорыю «інтэлігентнага дома», праз катэгорыю пераемнасці рэвалюцыйных традыцый. Пісьменнік матэрыялізуе гісторыю. Г. Злобін прыводзіць выказванне Э. Хэмінгуэя аб тым, што «гісторыя зроблена з аднаго кавалка»[122]. Ці не аб гэтым рупіўся і адзін з заснавальнікаў «лейтэнанцкай прозы» Ю. Бондараў, калі пісаў, што «мінулае гэткае ж матэрыяльнае, як і сучаснае. Інакш знікла б сама гісторыя. Яна стала б падобнай на сны мінулых часоў. Без мінулага чалавек адчувае сябе істотай з абрубленымі каранямі, з расколатай свядомасцю»[123]. Менавіта такімі і былі героі Першай сусветнай вайны. Яны страцілі адчуванне «нацыянальнага дома» як духоўнай апоры. Лейтэнант Генры, Паўль Боймер, Джордж Уінтэрборн. . . Дакладней, такімі яны сталі. Праз вайну.

Яшчэ глыбей, яшчэ больш адчайна разбурае свой нацыянальны дом Э.М. Рэмарк, аўтар «Час жыць і час памерці»: замест «дома» засталіся страшныя руіны, «там, дзе скрабуць лапаты» [61]. І нават калі гарыць, рушыцца дом Элізабет, то гэта гарыць не дом гераіні, гэта гарыць яе жыццё, рушыцца яе мінулае. Толькі яна не крычыць, яна згодна з такім вырашэннем свайго лёсу. Яна прыняла віну за ўсіх немцаў на сябе. Яна падрыхтавалася да вялікага

адказу за ўсіх немцаў перад людзьмі і Богам. У Грэбера яшчэ «большы вопыт адчаю» [258]. Ён згодны страціць свой «дом» дзеля таго, каб захаваць будучае, захаваць «гаючую ілюзію бессмяротнасці» [261]. Але ён таксама страціў усё, і «дом' таксама. «Нідзе не было мастка да мінулага. Грэбер завалодаў усім і страціў усё. Ён прыслухоўваўся да сябе. Усё ж недзе павінен быў маячыць, як пень, хаця б водгук надзеі, але ён не пачуў яго. Усярэдзіне былі толькі пустэча і невыносны боль» [269]. Э.М. Рэмарк сярэдзіны 50-х гадоў яшчэ больш расчараваны, яшчэ больш трагічны, яшчэ больш «згублены»: «І часу таксама больш не існавала. . . І не было горада ў Германіі, дзе ён (Грэбер. — ***В.Л.***) пабываў два тыдні назад. Не было адпачынку. Не было ніякай Элізабет. Усё толькі здалося яму ў ліхаманкавым сне паміж жыццём і смерцю... Рэальнасцю быў толькі бліндаж» [275].

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

У героя В. Някрасава («У акопах Сталінграда») — мінуле, якое затоена недзе ў глыбіні душы, напамінае яму аб сабе ўвесь час: «Як усё гэта зараз далёка, і так даўно ўсе гэта было, божа, як даўно... І інстытут некалі быў, і «чарцёжкі», і дошкі, і бяссонныя, такія кароткія ночы, і сапраматы, і ўсялякія там тэорыі архітэктурнай кампазіцыі, і яшчэ дваццаць нейкіх прадметаў, пра якія я ўжо даўно забыўся»[124]. «Ідзем поруч, часам спыняемся каля каменнага парапета... Глядзім удалячынь. Люся пра нешта гаворыць, здаецца, пра Блока і Ясеніна... Усё гэта некалі цікавіла і хвалявала мяне, а зараз адсунулася далёка. Архітэктура, жывапіс, літаратура... За час вайны ні адной кніжкі

не прачытаў. І не хочацца, не цягне»[125]. Такія вяртанні-мары былі ўласцівы і героям «згубленага пакалення», інтэлігенту Уінтэрборну, напрыклад. Але ўся справа ў тым, што гэтыя мары не былі маральнай апорай герою ў вайне, яны былі толькі ілюзіяй, чарговай ілюзіяй, страта якой з непазбежнасцю вяла героя да паглыблення яго духоўнай драмы.

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

В. Някрасаў у савецкай літаратуры ўпарта даказваў надзейнасць апор «інтэлігенцкага дома». І гэта была нетрадыцыйная сітуацыя ў прозе аб вайне, бо да гэтага герою вайны — інтэлігенту найчасцей адводзілася роля рэфлектуючага індывідуаліста. В. Някрасаў сцвердзіў героя-інтэлігента менавіта «як носьбіта духоўных каштоўнасцей ва ўмовах, якія так мала спрыялі якой-небудзь духоўнасці»[126]. Гэтыя якасці прозы В. Някрасава асабліва вылучаў В. Быкаў. Беларускі пісьменнік плённа працягваў традыцыі В. Някрасава. Аб чым сведчыць мастацкае вырашэнне вобраза Фішара.

Толькі ўсё ж здаецца, што В. Быкаў найперш цікавы ў вырашэнні тэмы народнага «дома» і «дома» нацыянальнага. Для старшыны Карпенкі яго «дом» — гэта яго жыццё даваеннае, «толькі на ногі ўзняўся, на сваю каляю ўзбіўся, а тут трах-тах — павяло» [1, 60]. Для васемнаццацігадовага Васіля Глечыка яго «дом» — гэта яго шчаслівае дзяцінства, яго маці, «дужа ласкавая, прыгожая і дужая жанчына, з якой усе людзі ў пасёлку абыходзіліся вельмі прыветна» [1, 63]. Ён і памірае, калі ў душы, прарваўшыся з памяці, «шырыліся, грымелі тугой пяшчотныя, дарагія ўспаміны з таго далёкага, што стала ўжо мінулым і такім

нясцерпна замілаваным. Як жывая паўстала ў памяці маці... Успаміналася настаўніца Клаўдзія Якаўлеўна... З'явіўся перад вачыма непаседлівы Алёшка Бондар і з ім — дураслівыя іх забавы...» [1, 103] Глечык гіне, баронячы менавіта гэты свой дом. Сваім «народным домам» жыве і «калгасны дзядзька» Жаўтых, чый дзед быў забіты на японскай вайне, бацька — у германскую, а брат скалечаны пад Халхін-Голам. Паняцце «дома» ў Жаўтых больш складанае. Гэта не толькі яго Кубань, дзе раней ён працаваў «ад зары да зары», «да сёмага поту», дзе цяпер «ой як горача», але і яго жонка Дарка, яго старшы сын Дзмітры, дапрызыўнік, «вазьмуць, трапіць у пяхоту, маладое, дурное — у першым-другім баі і пакладзе галаву» [1, 126]. Маркел Іванавіч Жаўтых і бароніць гэты **свой** «дом», самую трывалую апору ў ягоным жыцці. І разам з тым — народную апору. Тую апору, якая зямлёй завецца, бо «ад зямлі ўсё. І чалавек. Якая зямля — такі чалавек» [1, 126].

Традыцыйна ў савецкай літаратуры было не прынята крытыкаваць свой «дом», сваю духоўную апору. Нават В. Някрасаў сумняваўся, «...ці варта наогул гаварыць аб тым, што было? Аналізаваць мінулае, дакладней, дурное ў мінулым мае сэнс толькі ў тым выпадку, калі па выніках гэтага аналізу можна выправіць сучаснае ці падрыхтаваць будучае»[127]. Еўрапейскія пісьменнікі «згубленага пакалення», асабліва Р. Олдзінгтон, ды і амерыканец Дос Пасос, лічылі, што «аналізаваць мінулае, дакладней, дурное ў мінулым» заўсёды мае сэнс, таму што жыццё — працэс непадзельны, усе часавыя адрэзкі дыялектычна ўзаемазвязаныя.

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

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

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

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

Савецкая крытыка найчасцей абыходзіла праблему нацыянальнага ў творчасці В. Быкава. «Што таіцца, — скажа М. Тычына, — існуе меркаванне, быццам Быкаў па творчаму пафасу, па мове — толькі фармальна беларускі празаік. Між тым яго творы... глыбока выяўляюць беларускае ў беларусу, у яго гісторыі, культуры, мове. Меў А. Адамовіч падставы наракаць: «Чытаючы, хвалячы і крытыкуючы В. Быкава, мы дарэмна не бяром, не вывучаем гэтага пісьменніка ў сувязі з народнай глебай, якая жывіць яго творчасць»[128]. Менавіта з такіх пазіцый падышоў да прачытання вобраза Івана Цярэшкі В. Каваленка. Крытык канстатаваў, што духоўны воблік Цярэшкі ўзняты да «ўзроўню самага высокага агульначалавечага ідэалу», герой «напоўнены такой сілай духу, высакародствам, якія ўласцівы толькі людзям, што дасягнулі элітарных маральна-духоўных вышынь. Ён, без перабольшвання, — сапраўдны рыцар духу і ўчынку»[129]. В. Каваленка лічыў, што менавіта сіла нацыянальнага духу, заяўленая ў характары, паставіла ўпоравень калгасніка Івана Цярэшку з інтэлігенткай еўрапейскага паходжання, «ураджэнкай вечнага горада Рыма — даўняй калыскі еўрапейскай цывілізацыі»[130] Джуліяй Навеллі. Такім чынам, «асоба бе-

ларуса і Беларусь спалучаюцца ў натуральным маральна-духоўным адзінстве з развітай еўрапейскай культурай. Сын Джуліі і Івана ўспрымаецца як сімвалічная фігура гэтага адзінства»[131]. І не толькі спалучаецца, але, калі і надалей прытрымлівацца логікі даследчай думкі В. Каваленкі, і пэўным чынам нават апярэджвае, калі браць пад увагу фактар маральна-духоўнай уплывовасці Івана на Джулію. Дарэчы, аб такім фактары пісаў і Д. Бугаёў, толькі адзначаў яго ў сферы «сціплай, але тым не менш вялікай мужнасці». Ды і сама Джулія пасля прызнаецца: «Вся моя последующая жизнь проходила в ярком свете, излучённом встречей с его личностью» [1, 347]. З Асобай беларуса, дадамо.

Да праблем нацыянальнага ў творчасці В. Быкава звяртаюцца крытыкі новай генерацыі. Л. Корань, напрыклад, лічыць, што, «па сутнасці, В. Быкаў засяроджаны не столькі на фармалізаванай сітуацыі выбару, колькі на ўнутраным абліччы свайго народа. З году 1988-га («Круглянскі мост»), з «партызанскіх» аповесцей — усё больш пэўна на духоўным абліччы беларускага народа. З усімі траўмамі і з усёй унутранай сілай, з усёй гвалтоўна звязанай, але жывой традыцыйнай духоўнасцю. В. Быкаў рэпрэзентуе найперш беларусаў, а ў «далёкай» іншанацыянальнай свядамасці і ўвесь «савецкі народ» у надзвычай інтэграваных мастацкіх вобразах на ўзроўні, як піша В. Каваленка, «абагульнена-спрадвечных мастацкасэнсавых абсалютаў, якія ўтвараюцца,— што вельмі важна — на суцэльнай нацыянальнай глебе як духоўнай рэальнасці»[132].

Трэба сказаць, што рысамі нацыянальнай духоўнай рэальнасці пазначаны быкаўскія героі яшчэ да «Круглянскага маста» – возьмем таго ж Глечыка, які, кажучы словамі М. Анастасьева, яшчэ зусім не жыў, «а толькі цяжка і непрыкметна нёс у сабе агромністы запас духоўнай энергіі, каб шчодра выдаткаваць яго дарэшты ў

момант подзвігу»[133]. А менавіта гэткае вызначэнне характару героя В. Быкава можна лічыць рысай тыпова беларускай.

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

Зямля як катэгорыя духоўная — адна з галоўных частак нацыянальнага «дома» В. Быкава. Зямля, прырода ў В. Быкава не проста геаграфічная прастора, гэта, кажучы словамі Л. Гараніна, «прамаці ўсяго бачнага і існага»[134], адна з своеасаблівых форм нацыянальнага косма-псіха-логаса. Героі В. Быкава былі моцныя менавіта сваімі духоўнымі каранямі. Лазняк у час нечалавечай знямогі і адчаю, у час найбольшага ўзрушэння і страты ўсялякіх сіл, пафасна звяртаецца да зямлі і людзей за падтрымкай: «Зямля мая родная, людзі мае, — дайце вы мне гэтую сілу! Мне яна так трэба!» [1, 223] І гэтая зямля, як і душа чалавека, пакалечаная, «здратаваная танкамі, пасечаная жалезам», «пабітая выбухамі», але «вечная ў сваёй жыватворнай сіле», вяртае Лазняка да рэчаіснасці, падтрымлівае яго, «травяны водар яе пачынае ўладарна заглушаць бензінавы чад гарэлых танкаў, парахавы смурод гільз» [1, 225]. Да пахаў, водару зямлі далучаюцца галасы людзей — сваіх, родных. Гэта і ёсць радзіма

Лазняка, якая з катэгорыі фізічнай, прадметнай пераходзіць у катэгорыю духоўную, філасофскую. Гэта «дом» Лазняка, і ён — **частка** гэтага трагічнага нацыянальнага «дома». Трагічнага праз вайну, праз тыя страшэнныя каляіны з патрушчанымі касцямі людзей. І нацыянальнага праз таго бусла, які хоць і з'яўляецца ў небе Малдавіі, але ўспрымаецца вачыма беларускага хлопца, для якога «без буслоў бяздоннае сіняе неба становіцца пустым і нецікавым, у ім няма на чым зачапіцца позірку» [1, 105]. І хоць ваюе Лазняк на зямлі Малдавіі, але ваюе з думкай аб сваім краі: «Мая душа там — у далёкай лясной старонцы. У вялікім горы, як той бусел, кружыць яна над яе палямі, пералескамі, вялікімі і малымі шляхамі, над пазелянелымі ад моху стрэхамі нашых нябогаў-вёсак» [1, 114—115].

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

Непарыўна звязаны са сваім нацыянальным «домам», герой В. Быкава, як слушна заўважыў В. Каваленка, нясе і «распаўсюджаныя рысы псіхалогіі яго народа». У Глечыка даследчык заўважае і «некаторую наіўнасць у адчуванні свайго становішча, і празмерную даверлівасць да людзей, і безадмоўнае паслушэнства і баязлівасць, спалучаную з рашучасцю, і схільнасць дзейнічаць актыўна ўслед за іншымі ці па прыкладу іншых». Нават Сахно, а не толькі Васілевіч («Мёртвым не баліць»), на думку В. Каваленкі, «беларусам мог быць», хоць, у прынцыпе, лічыць крытык, В. Быкава «з асаблівым прыцягненнем пры-

вабліваюць ідэальныя магчымасці беларуса». Рысамі ідэальнага беларуса пазначаны найперш Іван Цярэшка — «ахвярны дзеля другіх і гатовы да таго, каб яго заўважыў вялікі свет, унутрана падрыхтаваны прыйсці ў той вялікі свет на законных маральна-духоўных правах і магчымасцях»[135].

Менавіта ахвярнасць беларуса ў спалучэнні з яго рашучасцю і вылучыла яго як народ сярод другіх народаў свету, паставіла ўпоравень. І паспрыяла гэтаму, значна паскорыўшы працэс, — вайна.

В. Быкаў пачаў сваю творчую дзейнасць у сярэдзіне XX стагоддзя, у атмасферы вялікага аптымізму «шасцідзесятнікаў». Але гэта быў час, калі над светам навісла новая пагроза, ужо тэрмаядзернай вайны. Для яго было важным вызначыць духоўныя магчымасці асобнага чалавека ў кантэксце высокага духу нацыі, глыбінныя сілы нацыі. Таму яго герой, які, як і герой «згубленага пакалення», абцяжараны драмай сацыяльнага жыцця, ускладаў на сябе яшчэ неймаверную адказнасць за жыццё будучае, і не толькі за сваё ўласнае, хоць пэўным чынам і за сваё ўласнае таксама, бо, як адзначыў адзін з герояў «Трэцяй ракеты» Крывёнак, ён не хоча гінуць за «таго», хто пасля будзе прысвойваць чужыя поспехі, ён гатовы ваяваць «за сябе» [1, 215]. У індывідуальным характары героя В. Быкава, як заўважыў М. Тычына, «у час вайны выступілі рысы народныя і агульначалавечыя, у падкрэслена асабістых пачуццях і намерах адкрылася перспектыва доўгатэрміновых мэтаў людства»[136]. А гэта, акрамя ўсяго іншага, ёсць яшчэ і тое, што Г. Гачаў называў «нацыянальным вобразам свету»[137], калі нацыянальны элемент або нацыянальная свядомасць падпарадкоўвае сабе прынцып светапоглядны, ідэалагічны.

Абвостранае пачуццё асабістай адказнасці за лёс вайны, за лёс чалавека на вайне, за лёс свайго нацыянальнага «дома»

— гэта В. Быкаў 60—70-х гадоў. У «Трэцяй ракеце» просты наводчык Папоў не можа пакінуць поле бою, бо ён — Салдат, ён нясе ўласную адказнасць за **гэтую** вайну і за вайну ўвогуле: «Чаму Папоў балда? Лошка сам балда! Нельга гармату кідай... Папоў не бегай. Папоў прысяга казал. Жаўтых не ўцікай. Папоў не ўцікай. Сволач уцікай» [1, 173]. Усё проста ў Папова: «загад абарона — быў, загад адступай — не быў. Страляць трэба» [1, 172].

Гэтак жа натуральна ўсё і ў сяржанта Жаўтых, які б «усе медалі аддаў, толькі б дзяцей зберагчы» [1, 126]. У салдата «толькі тое і радасці. . . што гэтая вайна — апошняя. Даваюем, і баста. Ужо другой такой не будзе. Не павінна быць. Сам я гатовы на ўсё. Але каб апошні раз. Каб дзецям не давялося» [1, 126]. Да пачуцця адказнасці далучаецца і натуральнае пачуццё віны. Яно апаноўвае свядомасць Лазняка пасля смерці Жаўтых («можа, гэта ён праз мяне падставіў сваю галаву пад кулю») [1, 174] і Лук'янава («у яго смерці ёсць нейкая мая ўскосная віна» [1, 174]). Пачуццём віны прасякнуты Сотнікаў, які нарэшце наблізіўся да разумення самакаштоўнасці чалавека, убачыў асобу і ў старасце Пётру, і ў маці чацвярых дзяцей Дземчысе, і ў яўрэйскай дзяўчынцы Басі, і нават у Рыбаку. Перад імі ён і вінаваціцца. Так знітаваны ў характары быкаўскага героя ўласныя памкненні і «мэты людства», адказнасць і вінаватасць.

Тып быкаўскага героя процілеглы героям літаратуры канца 20-х гадоў — Э.М. Рэмарка, Р. Олдзінгтона, Э. Хэмінгуэя, Дос Пасоса і іншых. Ён бліжэй да фолкнераўскага тыпу чалавека. Надзелены выразнай індывідуальнасцю, ён не ідзе на кампрамісы, гэта «свет-абсалют». Гэта тып цара Эдыпа, пра якога Гегель некалі казаў: «Самастойны, моцны і цэльны гераічны характар не хоча дзяліць віны і нічога не ведае аб процілпастаўленні суб'ектыўных намераў суб'ектыўнаму дзеянню і яго вынікам...»[138]

Яшчэ А. Адамовіч пытаўся-сцвярджаў: «Адкуль, з чаго ўзнікаюць у асобным чалавеку матывы ўчынкаў, паводзін, якія відавочна апярэджваюць свой час, якія ветры прыносяць і раскідваюць насенне этыкі, якую так і хочацца назваць «будучай»?»[139] Пад будучай этыкай крытык разумеў тое, што ў свой час Салтыкоў-Шчадрын абазначаў як «сферу прадбачанняў і прадчуванняў», здольнасць літаратуры (Ф. Дастаеўскага, у прыватнасці) жыць інтарэсамі самымі агульнымі для чалавецтва, глабальнымі. Такімі глабальнымі інтарэсамі і жыла ваенная проза, пачынаючы ад «Вайны і міру» Л. Талстога. «Вайна і мір» — гэта агульны выток і для літаратуры «згубленага пакалення», і для ваеннай прозы В. Быкава і ўвогуле «лейтэнанцкай». Толькі першыя абмяжоўваліся глабальнымі пытаннямі «сённяшняга» часу, часу актуальнага і былі пазбаўлены здольнасці прадбачыць і прадчуваць.

Заслуга В. Быкава ў тым, што ён разам з глабальнымі пытаннямі свайго часу выпрацоўваў яшчэ і «этыку будучага», этыку, магчыма, ідэальную з пункту гледжання філасофіі сённяшняга дня, магчыма, нават утапічную. Але менавіта гэтай этыкай, калі кіравацца логікай А. Адамовіча, павінен быў карыстацца чалавек гуманны, homo sapiens — чалавек разумны. Толькі ён адзін здольны будзе пераадолець усе супярэчнасці свету, перажыць сусветны хаос. Адна з мэт чалавека — творчасць самога сябе. Герой ваеннай прозы В. Быкава таксама тварыў сябе сам. Тварыў мужна і годна. З перспектывай на будучыню. Але разам з тым гэты герой, духоўна нязломны, заставаўся чалавекам трагічнага лёсу. Трагічнага ў сваім спадзяванні на лепшую долю, трагічным у сваіх марах. Вайна «спісвала», згладжвала сацыяльныя супярэчнасці перадваеннага жыцця, якое ў «кантэксце» крыві і болю здавалася яму лепшым, прыгажэйшым. А яшчэ ён верыў:

пасля вайны ўсё будзе інакш, лепей, шчаслівей. Як верыў у гэта стары партызан Яўмен з аповесці Б. Сачанкі «Пад сузор'ем сярпа і молата». Яўмен быў перакананы, што партызаны і бальшавікі «не адно і тое ж... Я... супраць калгасаў, а бальшавікі за калгасы. Яны любяць Сталіна, а я не... А што зброю ўзяў, ваюю з немцамі, дык я зямлю абараняю сваю ад акупантаў, чужынцаў. І здаецца мне, паразумнеюць бальшавікі. Бо як вайну, немцаў прагонім — адменяць яны калгасы...» [40] Бо іначай — навошта іх пакуты, навошта іх ахвяры. Усе яны былі перакананы, што вайна ідзе ў імя жыцця, у імя іх саміх і свайго народа. Гэтай верай, трагічнай па сутнасці, і трымаўся высокі дух простых працаўнікоў вайны, абапіраючыся на тыя маральныя здабыткі, якія выпрацавала чалавечая культура і мараль народа. Без трывалай апоры на духоўны вопыт свайго народа, на яго маральныя традыцыі было б немагчыма здзейсніць тое, што здзейснілі героі В. Быкава. Адарванасць ад сваіх духоўных каранёў, адасобленасць ад вялікага калектыўнага «мы», засяроджанасць на ўласным «я» — шлях тупіковы. Ён вядзе да смерці маральнай, што бліскуча прадэманстравала літаратура «згубленага пакалення».

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

Хутарок Яхімоўшчына — той самы хэмінгуэеўскі «востраў», на якім хацелі знайсці сваё шчасце героі В. Быкава. І не знайшлі. Гэта была ілюзія жыцця сацыяльна дэфармаванага, скалеча-

нага спачатку таталітарным рэжымам, а пасля яшчэ і вайной, «двайным нашэсцем»: немцы з аднаго боку, з другога — Гужы, Каландзёнкі. Хто страшнейшы, невядома. Усё жыццё Сцепаніда верыла і спадзявалася, спадзявалася і верыла... І працавала, не, не працавала, рвала жылы, як рвалі свае жылы і іншыя героі пісьменніка, сяляне па паходжанні. Але яны не скардзіліся, не было каму. Яны былі ва ўсе часы безабаронныя, ва ўсе часы бяспраўныя. Трагічная гісторыя Яхімоўшчыны — гэта не толькі гісторыя жыцця на хутары. Гэта — гісторыя жыцця ўсяго беларускага народа. Адсюль, як заўважыў І. Дзядкоў, «не пра трагедыю вайны аповесць, пра трагедыю народа»[141]. Таго народа, гісторыя якога сілаю таленту мастака ўключана ў агульны кантэкст гісторыі чалавецтва наогул.

Гіне Сцепаніда, знікае яе хутар, зыходзіць у нябыт цэлы свет — свет высокай духоўнасці, высокіх спадзяванняў. Зыходзіла пад ваду Атлантыда, зыходзіла няўхільна і назаўсёды. Страчваўся, слабеў і гістарычны аптымізм пісьменніка Васіля Быкава.

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

К. Чорны, адзін з самых выдатных прадстаўнікоў беларускага рэнесанса 20-х гадоў, яшчэ ў цяжкія перадваенныя гады адчуваў пагрозлівае насоўванне Апакаліпсіса ў нацыянальным маштабе. Перасцерагаў ад гэтага, заклікаючы берагчы духоўны набытак нацыі. Прароцтвы мастака збыліся. Вайна ператварала людзей ў драпежнікаў, сацыяльнае жыццё «расчалавечвала». «Азвярэнне», мае тыя ж маральныя вынікі, што і «расчалавечванне», — забівае Чалавека ў чалавеку. «Чалавек, — скажа В. Быкаў у адным са сваіх публіцыс-

тычных выступленняў, — стварэнне боскае і нараджаецца свабодным... як і кожнай жывой істоце, яму ад нараджэння ўласціва любіць свет, у які ён прыйшоў, людзей, што нарадзілі яго, сваіх братоў побач» [6, 537]. І «тыя, хто гэтаму перашкаджае, злачынцы», бо «іхняе злачынства — супраць прыроды, супраць чалавечнасці, супраць боскасці» [6, 357]. Гэтак жа і народ: «Не можа быць нацыя свабоднай, калі яна занявольвае іншыя нацыі» [6, 357].

Я. Колас і Я. Купала на пачатку стагоддзя крытычна ставіліся да асобы беларускага селяніна, які на той час не адпавядаў духоўным запатрабаванням як апоры нацыі (вершы Я. Купалы «Гэй, капайце, далакопы» (1911), Я. Коласа «Няшчасная маці» (1913), яго ж апавяданне «Трывога» (1912) і іншыя). В. Быкаў у вырашэнні пытання народнай свядомасці набліжаецца да коласаўска-купалаўскіх традыцый пачатку стагоддзя. Ён лічыць беларусаў нацыяй «нерэалізаваных магчымасцяў, затарможаных грамадскіх рэфлексаў, нацыяй тугадумаў», але «мы не заўсёды былі такімі. У гістарычным маштабе часу мы нядаўна такімі сталі. Мы былі інакшыя» [1, 539]. І справа тут найперш ва ўзроўні нацыянальнай самасвядомасці, у яе рухаючай сіле, «якая ў нас недаравальна буксуе і не рухае грамадства» [6, 541].

В. Быкаў 90-х гадоў ідзе ў глыбіню трансфармаванай сацыяльным жыццём нацыянальнай свядомасці. Ён заглыбляецца ў нацыянальны характар і выяўляе яго праявы, яго магчымасці ў працэсе жыцця звычайнага, у сітуацыі, калі можна так сказаць, будзённай. Але ў тым і праяўляецца мастацкі геній В. Быкава, што ў гэтай будзённасці і праз будзённасць ён спрабуе вызначыць найбольш істотныя моманты ў характары народа. Больш таго, пісьменнік даследуе гістарычную свядомасць, філасофію часу і вызначае ступень іх уплыву на нацыянальную

Але паступова ў сферу трагедыйнага апавядання ўвойдзе іншы стылёвы пачатак — супрацьлеглы, разыгрываецца трагікамедыя.

Чацвёра герояў, сабраўшыся разам, прагнуць помсты: «Я яго заб'ю! — нечакана для сябе вырашыў Іван Снайпер»[148]. Пачуццём помсты, застарэлай крыўдай поўняцца і ўсе астатнія. Але свой акт помсты яны пагадзіліся здзейсніць уранні, бо «ноччу нядобра. Нібы бандыты»[149]. Толькі ў рэальнасць такога «рашэння» ўжо пачынаеш не верыць. Бо гэта «рашэнне» п'яных людзей і вынік яго прадвырашаны.

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

Калі В. Быкаў стварaў свой «Жоўты пясочак», сапраўдны шэдэўр трагедыйнага мастацтва, у яго яшчэ хапала сілы шкадаваць сваіх герояў. Герояў-пакутнікаў, якія ўласнымі рукамі масцілі апошнюю сваю дарогу. Як некалі шкадаваў, але і ганарыўся Сцепанідай і Петрыкам Багацькамі. Як шкадаваў-бараніў ад усяго свету Хведара Роўбу на яго страшным шляху ў нябыт. Цяпер В. Быкаў зняверыўся ў сваім народзе. Як зняверыўся ў ім В. Казько — пісьменнік наступнай за В. Быкавым літаратурнай генерацыі. На думку апошняга, з'явілася «новая парода лю-дзей» — «парода абманутых укладчыкаў. І проста падманутых у сваіх надзеях на жыццё і будучыню людзей. І гэтыя людзі яшчэ па-чалавечы тоўпіліся, перабіралі нагамі, сноўдалі сюды-туды, разяўлялі раты, але без жыцця, без слоў і надзей»[150].

Абсалютна адметным заставаўся В. Быкаў ў вырашэнні катэгорыі нацыянальнай свядомасці. Апошняя наогул не прыжылася ў літаратуры Першай сусветнай вайны. Э. Хэмінгуэй і Э.М. Рэмарк як пісьменнікі Другой сусветнай вайны закраналі гэту праблему, але ўкладвалі ў яе іншы змест, вырашалі на ўзроўні ідэі агульнанацыянальнай віны (Э.М. Рэмарк). Такім чынам, нацыянальны пачатак прозы гэтых пісьменнікаў быў абмежаваны сферай сацыяльна-маральнай. У В. Быкава катэгорыя нацыянальнага, нацыянальная свядомасць — духоўны падмурак яго прозы. Гэта катэгорыя высокага духу.

1. Быкаў В. На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю. — Мн., 1992. — С. 96.

2. Таксама.

3. Цыт. па кн.: Анастасьев Н. Продолжение диалога. — М., 1987. — С. 111.

4. Адамович А. Записные книжки разных лет //Неман. — 1998. — № 11—12. — С. 99.

5. Корань Л. Цукровы пеўнік. — Мн., 1997. — С. 129—130.

6. Знамя. — 1969. — № 3. — С. 223.

7. Ремарк Э.М. На западном фронте без перемен. Возвращение. — Мн., 1982. — С. 99.

8. Литературная газета. 23 мая 1964 года.

9. Дедков И. Василь Быков. Повесть о человеке, который выстоял. — М., 1990. — С. 92.

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

11. Тычина М. Чужие игры // Неман. — 1995. — № 10—11. — С. 250.

12. Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4-х т. — Т. 3. — М., 1968. — С. 613.

13. Быкаў В. Праўдай адзінай. — Мн., 1984. — С. 8.

14. Таксама.

15. Таксама. — С. 8—9.

16. Вопросы литературы. —1965. — № 5. — С. 27.

17. Вопросы литературы. — 1962. — № 9. — С. 121.

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

19. Адамович А. Толстовские традиции в литературе о войне // Великая Отечественная война в современной литературе. — М., 1982. — С. 131.
20. Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. — Т 1. — М., 1955. — С. 309.
21. Литературное наследство. — Т. 75, кн. 1. — М., 1965. — С. 228.
22. Быкаў В. На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю. — Мн., 1992. — С. 255.
23. Таксама. — С. 87.
24. Быкаў В. Збор твораў: У 6-ці т. — Т. 1. — Мн., 1992. — С. 7.
25. Быкаў В. На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю. — Мн., 1992. — С. 264.
26. Некрасов В. В окопах Сталинграда: Повесть, рассказы. — М., 1989. — С. 50.
27. Каваленка В. Вернасць вернасці // ЛіМ. — 17 чэрвеня 1994 года.
28. Олдингтон Р. Собр. соч.: В 4-х т. — Т. 1. — М., 1988. — С. 28 (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце, першая лічба — том, другая — старонка.)
29. Гл.: Олдингтон Р. Собр. соч.: В 4-х т. — Т. 1 — М., 1988. — с. 12.
30. Коваленко В. Алесь Адамович: жизнь и творчество. Материалы юбилейных чтений // Неман. — 1998. — №5. — С. 228—229.
31. Быкаў В. Мальбара // Полымя. — 1998. — № 11. — С. 10.
32. Барбюс А. Огонь. — М., 1982. — С. 308. (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце.)
33. Быкаў В. Збор твораў у 6-ці тамах. Т. 6. — Мн., 1994. — С. 119 (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце, першая лічба — том, другая — старонка.)
34. Ремарк Э.М. На западном фронте без перемен. Возвращение. — Мн., 1982. — С. 6. (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце.)
35. Быкаў В. Пакахай мяне, салдацік // Полымя. — 1996. — № 4. — С. 60.
36. Таксама. — С. 61.
37. Цыт. па кн. : Анастасьев Н. Продолжение диалога. — М., 1987. — С. 117.
38. Олдингтон Р. Собр. соч.: В 4-х т. — Т. 1. — М., 1988. — С. 5.
39. Таксама. — С. 29.
40. Хемингуэй Э. Избранное. — М., 1981. — С. 409.
41. Быкаў В. Праўдай адзінай. — Мн., 1984.
42. Кардин В. Виктор Некрасов и Юрий Керженцев // Вопросы литературы. — 1989. — № 4. — С. 132.
43. Адамович А. Записные книжки разных лет // Неман. — 1998. — № 11—12. — С. 107.
44. Адамчык В. Голас крыві брата свайго. — Мн., 1991. — С. 149.
45. Акула К. Змагарныя дарогі. — Мн., 1994. — С. 344.
46. Таксама.— С. 344—345.
47. Адамчык В. Голас крыві брата свайго. — Мн., 1991. — С. 193—194.

48. Акула К. Змагарныя дарогі. — Мн., 1994. — С. 345.
49. Ремарк Э. Три товарища. — Мн., 1980. — С. 9.
50. Астафьев В. Ясным ли днем. — М.— Вологда, 1972. — С. 217
51. Астафьев В. Ода русскому огороду // Наш современник. 1972. — № 9. — С. 47.
52. Адамович А. А если практически... // Вопросы литературы. 1976, № 5. — С. 102—103.
53. Адамович А. Записные книжки разных лет. // Неман. — 1998. — № 11—12, — С. 64.
54. Быкаў В. Мальбара. // Полымя. — 1998. — № 11. — С. 4.
55. Таксама. — С. 7.
56. Таксама. — С. 11.
57. Некрасов В. В окопах Сталинграда: Повесть, рассказы. — М., 1989. — С. 82—83.
58. Гайсмар М. Американские современники. — М., 1976. — С. 182.
59. Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4-х т. — Т. 2. — М., 1982. — С. 672.
60. Цыт. па кн.: Хемингуэй Э. Избранное. — М., 1981. — С. 6.
61. Хемингуэй Э. Трехдневная непогода: Соч. Т. 1. — М., 1968. — С. 46.
62. Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4-х т. — Т. 2. — М., 1982. (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце, першая лічба — том, другая — старонка.)
63. Дедков И. Василь Быков. Повесть о человеке, который выстоял. — М., 1990. — С. 89.
64. Вопросы литературы. — 1965. — № 5. — С. 26.
65 Гайсмар М. Американские современники. — М., 1976. — С. 191.
66. Быкаў В. На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю. — Мн., 1992. — С. 17.
67. Гл.: Мотылева Т. Литература против фашизма: По страницам новейшей зарубежной прозы. — М., 1987. — С. 290.
68. Быкаў В. На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю. — Мн., 1992. — С. 16.
69. Цыт. па кн: Злобин Г. П. По ту сторону мечты. Страницы американской литературы XX века. — М., 1985, — С. 57.
70. Вопросы литературы. — 1965. — № 5. — С. 26.
71. Адамович А. Записные книжки разных лет // Неман. — 1998. — № 11—12. — С. 64
72. Ремарк Э.М. Время жить и время умирать. — Мн., 1981. — С. 135. (Далей спасылкі на гэта выданне даюцца ў тэксце.)
73. Злобин Г. П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века. — М., 1985. — С. 65.
74. Кашкин И. Эрнест Хемингуэй. — М., 1966, — С. 182.
75. Злобин Г. П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века. — М., 1985. — С. 71.

76. Гайсмар М. Американские современники. — М., 1976. — С. 223.
77. Дедков И. Василь Быков. Повесть о человеке, который выстоял. — М., 1990. — С. 68.
78. Бугаёў Дз. Васіль Быкаў. Нарыс жыцця і творчасці. — Мн., 1987. — С. 86.
79. Цыт. па кн. : Анастасьев Н. Продолжение диалога. — М., 1987. — С. 82.
80. Анастасьев Н. Продолжение диалога. — М., 1987. — С. 82.
81. Злобин Г. П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века. — М., 1985, — С. 78.
82. Коваленко В. Алесь Адамович: жизнь и творчество: Материалы юбилейных чтений // Неман. — 1998. — № 5. — С. 227.
83. Коваленко В. Алесь Адамович: жизнь и творчество: Материалы юбилейных чтений // Неман. — 1998. — № 5. — С. 227.
84. Барбюс А. Огонь. — М., 1982. — С. 313.
85. Симонов К. Собр. соч.: В 10-ти т. — Т. 7. — М., 1982. — С. 385.
86. Аверинцев С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Вопросы литературы. — 1971. — № 8. — С. 66.
87. Афанасьев И. Кто восходит на Голгофу? Антивоенная идея в творчестве Василя Быкова. — Мн., 1993, — С. 139.
88. Быкаў В. Пакахай мяне, салдацік // Полымя. — 1996. — № 4. — С. 39.
89. Таксама. — С. 40.
90. Таксама. — С. 39.
91. Таксама. — С. 39.
92. Быкаў В. На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю. — Мн., 1992, — С. 134.
93. Дедков И. Василь Быков. Повесть о человеке, который выстоял. — М., 1990. — С. 92.
94. Гарэцкі М. Збор твораў: У 2-х т. — Т. 1. — Мн., 1973. — С. 318.
95. Таксама. — С. 321.
96. Таксама. — С. 321.
97. Чорны К. Збор твораў: У 6-ці т. — Т. 6. — Мн., 1974. — С. 202.
98. Таксама. — С. 219.
99. Афанасьев И. Кто восходит на Голгофу? Антивоенная идея в творчестве Василя Быкова. — Мн., 1993. — С. 20.
100. Там же. — С. 24.
101. Там же. — С. 28.
102. Перкин Н. С. В семье братских литератур. — Мн., 1967. — С. 151.
103. Вернадский В. Научная мысль как планетарное явление. // Век XX и мир. — 1987. — № 9. — С. 41.
104. Перкин Н. С. В семье братских литератур. — Мн., 1967. — С. 151.
105. Там же.

106. Афанасьев И. Кто восходит на Голгофу? Антивоенная идея в творчестве Василя Быкова. — Мн., 1993. — С. 35.

107. Там же. — С. 28.

108. Дедков И. Василь Быков. Повесть о человеке, который выстоял. — М., 1990. — С. 129.

109. Тычына — М. Адна праўда застаецца // Быкаў В. Збор твораў: У 6-ці т. — Т. 1. — С. 11.

110. Топер П. Ради жизни на земле... // Литература о войне. Традиции. Решения. Герои. — М., 1975. — С. 478.

111. Дедков И. Василь Быков. Повесть о человеке, который выстоял. — М., 1990, — С. 132.

112. Семин В. Нагрудный знак «Ost»: Роман. Плотина. Роман. — М., 1983. — С. 462.

113. Там же. — С. 459.

114. Адамович А. Ничего важнее // Вопросы литературы. — 1983. — № 3, — С. 128.

115. Там же. — С. 128.

116. Буран В. Васіль Быкаў. — Мн., 1976. — С. 113.

117. Быкаў В. На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю. — Мн., 1992. — С. 263.

118 Гачев Г. Национальные образы мира. // Вопросы литературы. — 1987. — № 10, — С. 161.

119. Гайсмар М. Американские современники. — М., 1976. — С. 225—226.

120. Там же. — С. 226.

121. Мотылева Т. Литература против фашизма. По страницам новейшей зарубежной прозы. — М., 1987. — С. 296.

122. Злобин Г. П. По ту сторону мечты: Страницы американской литературы XX века. — М., 1985. — С. 68.

123. Бондарев Ю., Быков В., Кузнецов М. Почему и сегодня мы пишем о войне // Литературная газета. — 1975. — 19 февраля.

124. Некрасов В. В окопах Сталинграда: Повесть, рассказы. — М., 1989, — С. 18.

125. Там же. — С. 55.

126. Быкаў В. На крыжах: Выступленні, артыкулы, інтэрв'ю. — Мн., 1992. — С. 96.

127. Некрасов В. В окопах Сталинграда: Повесть, рассказы. — М., 1989. — С. 198.

128. Тычына М. Праблемы народнасці ў сучаснай беларускай прозе // Ідэйна-тэарэтычныя пытанні сучаснага літаратурнага працэсу. — Мн., 1987. — С. 97.

129. Коваленко В. Возвращение к самим себе // Неман. — 1994. — № 3. — С. 158.

130. Там же. — С. 158.

131. Там же. — С. 158.

132. Корань Л. Цукровы пеўнік. — Мн., 1997. — С. 134.
133. Анастасьев Н. Продолжение диалога. — М., 1987. — С. 200.
134. Гаранін Л. Я. Нацыянальная ідэя ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя. — Мн., 1996. — С. 9.
135. Каваленка В. Вернасць вернасці // ЛіМ, 17 чэрвеня 1994 года.
136. Тычына М. Адна праўда застаецца // Быкаў В. Збор твораў: У 6-ці т. — Т. 1. — Мн., 1992. — С. 11.
137. Гачев Г. Национальные образы мира. // Вопросы литературы. — 1987. — № 10.
138. Гегель. Сочинения: Т. 12. Лекции по эстетике. Кн. 1. — М., 1938. — С. 192.
139. Адамович А. Ничего важнее // Вопросы литературы. —1983. — № 3. — С. 106.
140. Сачанка Б. Пад сузор'ем сярпа і молата // Маладосць. — 1993. — № 12. — С. 30.
141. Дедков И. Василь Быков. Повесть о человеке, который выстоял. — М., 1990. — С. 305.
142. ЛіМ. — 6 лютага 1998 г. — С. 15
143. Быкаў В. Народныя мсціўцы // Полымя. — 1997. — № 6. — С. 7.
144. Таксама. — С. 7.
145. Таксама. — С. 4.
146. Таксама. — С. 9.
147. Таксама. — С. 17.
148. Таксама. — С. 13.
149. Таксама. — С. 14.
150. Казько В. Да сустрэчы... // Польмя. — 1997. — № 5. — С. 32.
151. Таксама. — С. 34.
152. Быкаў В. Народныя мсціўцы // Полымя. 1997. — № 6. — С. 9.

В. БЫКАЎ І ЭКЗІСТЭНЦЫЯЛЬНАЯ ЛІТАРАТУРА

Тэма асобы, якая пастаўлена ва ўмовы трагічнай адзіноты, асобы, што страціла пачуццё гарманічнага развіцця чалавека і свету, з'яўляецца адной з галоўных тэм літаратуры XX стагоддзя. Папярэдняя літаратура, як вядома, была прасякнута верай у чалавека, у яго духоўны патэнцыял, у мажлівасці чалавека да бясконцага ўдасканальвання. Пры гэтым, прызнаючы за літаратурай функцыі «чалавеказнаўства», мы звязваем яе з ідэяй гуманізму. Эталонам такой гуманізацыі ў рэалістычнай літаратуры можна, напрыклад, лічыць творчасць Я. Коласа, Я. Купалы — у беларускай літуратуры і А. Пушкіна — у рускай. Гэта былі мастакі шырокага гуманістычнага дыяпазону. З аднаго боку, яны заклікалі да павагі «маленькага» чалавека, прычым асоба гэтага чалавека была цэнтрам, праз які разглядалася, ад якога адбівалася і на грунце якога фарміравалася нацыянальная свядомасць. Пры гэтым, наколькі пушкінская творчасць была пазначана паўнатой светаўспрымання, унутранай гармоніяй, настолькі адраджэнская дзейнасць класікаў беларускай літаратуры прасякнута ўнутраным хваляваннем, духоўнай дысгармоніяй, драматычным канфліктам паэтаў са светам і самім сабою. Апошняе яшчэ больш абвастрылася ў савецкім перыядзе творчасці, калі на змену гуманістычнай накіраванасці мастацкіх задум прыйшло пэўным чынам змушанае, рамантызаванае ўслаў-

ленне савецкага ладу жыцця. Акрэсліўся выразны разлад паміж эстытычным ідэалам, да якога імкнулася нацыянальная рэалістычная проза, і жорсткай рэчаіснасцю, рэальнай праўдай жыцця. Так званы сацыялістычны гуманізм, што быў заснаваны на прынцыпах пралетарскага гуманізму, адмежаваўся ад вялікіх гуманістычных традыцый сусветнай культуры.

Адыход ад гэтых традыцый ці, дакладней, іх трансфармацыю можна назіраць і ў літаратуры еўрапейскай. Традыцыйна паняццем гуманізм абазначаўся той рух, які ўзнік на зыходзе сярэднявечча спачатку ў Італіі, а пазней ім была ахоплена і ўся Еўропа. Лозунгам гэтага руху быў чалавек — свабодная чалавечая асоба. Рэнесансны гуманізм звычайна разглядаўся як духоўная рэакцыя на аскетызм і маральныя догмы сярэднявечча. З цягам часу змест, што ўкладваўся ў паняцце гуманізму, усё больш пашыраўся, выходзячы за межы характарыстыкі светаўспрымання адной канкрэтнай гістарычнай эпохі.

На працягу шматлікіх стагоддзяў літаратура нараджала розныя мастацкія тыпы гуманізму, карані якога прасціраліся ў розныя сацыяльныя і светапоглядныя структуры, перажывала іх росквіт і заняпад. Гуманістычныя ўяўленні антычнага свету скончыліся са знікненнем рабаўладальніцкага ладу жыцця. Рэлігійна-філасофскія сістэмы Сярэдніх вякоў, якія ў свой час арганізоўвалі і ўпарадкоўвалі гуманістычныя выявы мастацтва, паступова ператвараліся ў значныя перашкоды на шляху да свабоднага духоўнага развіцця асобы. Гарманічны, разняволены чалавек, абвешчаны Рэнесансам, усё больш драбнеў, індывідуалізуючыся па меры ўсталёўвання буржуазных адносін. Гісторыя назвала гэты перыяд гуманізмам Рэнесанса.

Адчуванне трагічнасці свету стала абвостраным у пачатку XX стагоддзя і асабліва пад час станаўлення фашысцкага рэ-

жыму ў Германіі. Свет апынуўся пад пагрозай непазбежнага знішчэння. Чалавека ўсё часцей бралі сумненні ў пазітыўных задатках роду людскога, пахіснулася сама вера людзей у натуральную разумнасць усталяванага жыцця на зямлі. Настрой «сэнсастраты» (С. Велікоўскі) паступова заваладваў свядомасцю еўрапейскага чалавека, а праз яе ўсталёўваўся і ў еўрапейскай культуры. Ні філасофскі розум, ні пісьменніцкі вымысел, замкнёныя ідэйнымі межамі гэтай культуры, не знаходзілі пераканаўчых процівагаў такім «сэнсастратам». Трагічнае адчуванне свету паглыблялася, яно ўскладнялася ўсё новымі маральна-этычнымі фактарамі, пераходзіла ў «пан-трагічнае» (С. Велікоўскі) светаадчуванне чалавека. Стан агульнай трывогі і адначасова разгубленасці і бездапаможнасці перад разбуральнымі сіламі гісторыі яшчэ ў 1919 годзе заўважыў французскі мысліцель Поль Валеры: «Мы, цывілізаваныя, — мы ведаем ад гэтага моманту, што смертныя... што ўся бачная зямля створана з попелу і што попел мае значэнне. Мы разгледзелі праз таўшчыню гісторыі прывіды вялізных суднаў, якія аселі пад цяжарам багацця і розуму... Але гэтыя крушэнні, па сутнасці, нас не датычылі... І вось зараз мы бачым, што бездань гісторыі досыць умяшчальная для ўсіх. Мы адчуваем, што цывілізацыя гэткая ж крохкая, як і жыццё... Незвычайная хваля прабегла па розуму Еўропы. Усімі свамі мазгавымі спляценнямі яна адчула, што не пазнае сябе, болей не падобная да сябе, што ёй пагражае страта самасвядомасці — той самасвядомасці, якая была набыта праз стагоддзі ў пакутах, тысячамі дастойных людзей, акалічнасцямі геаграфічнымі, этнічнымі, гістарычнымі — усіх не пералічыш»[1].

Не выратоўвала болей і хрысціянскае вучэнне — як адна з самых старажытных форм самасвядомасці. «Чалавек XX стагоддзя, — скажа Я. Кушкін, — які пазбаўлены боскай ласкі, які

страціў веру ў бессмяротнасць душы чалавечай, тым больш востра адчуваў сваю «богапакінутасць», чым усё больш бязлітасна гістарычны вопыт Захаду вынішчаў яшчэ нядаўнія ідэалы Дэмакратыі, Прагрэсу, Навукі, пакідаючы чалавека без цвёрдага грунту ў жыцці».[2] Новая цывілізацыя ігнаравала хрысціянскія вучэнні з іх сцвярджэннем пазажыццёвага сэнсу існавання.

Гэтыя акалічнасці паклалі адбітак на сам лад трагічнага — на тое, як перажываюцца, асэнсоўваюцца і адлюстроўваюцца культурай Захаду выпрабаванні XX стагоддзя. У літаратуру пачаў уваходзіць новы чалавек, у свядомасці якога нішто, здавалася б, не было ўстойлівым. З ім усё магло здарыцца, і ніхто не мог апраўдаць ці знайсці сапраўдныя прычыны таму, што адбылося. Пачаўся распад асобы, якая яшчэ нядаўна, да канца XX стагоддзя, уяўлялася ў якасці эталона або нормы паводзін. Ідучы рознымі шляхамі, еўрапейскія пісьменнікі, кожны пасвойму, — Жыд і Сент-Экзюперы, Селін і Мантэрлан, Камю і Сартр — адлюстроўвалі вынікі гэтага распаду.

У пачатку 40-х гадоў Ж.-П. Сартр (1905—1980) паставіў на прафесійнай сцэне сваю першую п'есу «Мухі», напісаў грунтоўны анталагічны трактат «Быццё і нішто». Абодва гэтыя творы былі пра адно і тое жа — пра «свабоду ў абсурднай сітуацыі», што, па Ж.-П. Сартру, і з'яўлялася вызначэннем чалавечага існавання (экзістэнцыі). Адсюль і сістэма яго поглядаў атрымала назву «экзістэнцыялізм». Ужо пасля вайны гэтае вызначэнне замацавалася за філасофскімі поглядамі нямецкіх мысліцеляў К. Ясперса (1883—1969) і М. Хайдэгера (1889—1976), француза Г. Марселя (1889—1972), рускага М.А. Бярдзяева (1874—1948), да гэтай групы быў далучаны таксама і папярэднік нямецкіх філосафаў С. К'еркегор (1813—1855). Гэта не было нейкае адзінае філасофскае вучэнне, погляды мысліцеляў пэўным чынам розніліся.[3]

С. К'еркегор, М. Бярдзяеў і Г. Марсель прадстаўлялі разнавіднасць хрысціянскай філасофіі. Ж.-П. Сартр, быў атэістам і сваё абгрунтаванне атэізму ён паклаў у аснову ўсёй канцэпцыі «Быцця і Нішто», прадвызначаючы, па сутнасці, песімістычны фінал трактата. Атэістычных поглядаў прытрымліваліся А. Камю і А. Мальро. «Усіх экзістэнцыялістаў, — пісаў Ж.-П. Сартр, — паядноўвае толькі перакананне ў тым, што існаванне папярэднічае сутнасці, або, калі хочаце, што трэба зыходзіць з суб'екта».[4] Гэта азначае, што ў першую чаргу экзістэнцыялізм аддае кожнаму чалавеку ў яго карыстанне сваё ўласнае быццё і ўскладае на яго ўсю адказнасць за існаванне.

Уільям Барэт — адзін з найбольш вядомых даследчыкаў экзістэнцыялізму ў Амерыцы. Падкрэсліваючы складаную сувязь экзістэнцыялізму з філасофіяй XIX стагоддзя (складаную ў тым плане, што, з аднаго боку, экзістэнцыялізм парывае сувязі з агульнымі накірункамі стагоддзя, з другога — развівае некаторыя не вельмі тады значныя плыні), ён пісаў: «Экзістэнцыялізм процістаіць пазітывізму XIX стагоддзя, веры ў прагрэс, у чалавецтва... процістаіць інтэрнацыянальнаму вучэнню з яго сацыялістычнымі тэорыямі і верай у бліскучую будучыню чалавецтва»[5].

Нядаўняя марксісцкая літаратура бачыла адзін з галоўных вытокаў экзістэнцыялізму ў крызісе сусветнага імперыялізму. Крызіснай сістэмай імперыялізму, гістарычнага развіцця ў цэлым, на іх думку, вылучалася і Расія. Стварыліся, такім чынам, аб'ектыўныя перадумовы для развіцця песімістычных настрояў сярод той часткі інтэлігенцыі, якая страціла веру ў існуючыя духоўныя і маральныя каштоўнасці буржуазнага свету, а пасля рэвалюцый 1905—1917 гадоў і веру ў сацыяльныя пошукі справядлівага жыцця. Непрыманне сацыяльна-рэвалюцыйнага светаўспрымання ў экзістэнцыялістаў ішло пад знакам

сцвярджэння перавагі асобы, сцвярджэння абсалютнай прыярытэтнасці асобы. Асобы, якая была празмерна прыгнечана грамадствам, сацыяльнасцю. Як вядома, у асветніцка-гуманістычных канцэпцыях асобы лёс чалавека разглядаўся праз прызму зацікаўленасці найперш грамадства, дзяржавы, чалавецтва ў цэлым. Сэнс чалавечага існавання звязваўся з катэгорыямі грамадскай карысці, з агульнай мэтай грамадскага развіцця. Агульнае пераважвала індывідуальнае.

Экзістэнцыялізм у цэнтр свайго філасофскага вучэння паставіў менавіта чалавека, яго ўнікальны вопыт, чалавека, асуджанага на свабоду. Філосафы-экзістэнцыялісты сцвярджалі, што на галоўнае пытанне жыцця чалавек адказвае не ўпрацэсе мыслення, а ў працэсе ўласнага існавання. Такім чынам, асоба выключаецца з гістарычнай плыні і патанае ў таталітарнай экзістэнцыі.

На думку рускай даследчыцы А. Латынінай, «поспех філасофіі экзістэнцыялізму ў немалой ступені тлумачыцца тым, што ў перыяд крызісу гісторыі, крызісу культуры ў ёй пастаўлена праблема лёсу асобы, і з усёй адкрытасцю і безнадзейнасцю дадзены адказ: сітуацыя ў свеце абсурдная, трагізм чалавечага існавання безвыходны, канфлікт асобы і грамадства незнішчальны»[6].

Экзістэнцыялісты ставілі пад сумненне і пазітыўныя вынікі сацыяльнага прагрэсу, які, на іх думку, яшчэ больш ускладняў абсурднасць сітуацыі чалавека ў свеце, паглыбляў трагізм чалавечага існавання. І гэта пры тым, што менавіта ідэя прагрэсу была тым стрыжнем, на якім трымаліся філасофскія вучэнні асветніцкай эпохі і як працяг гэтых вучэнняў філасофія XX стагоддзя, — хоць мэта прагрэсу там усведамлялася па-рознаму: ад стварэння ідэальнага грамадства ў Сен-Сімона да канчатковай самасвядомасці сусветнага духу ў Гегеля. Але такая мэта была, і

менавіта яе існаванне надавала хадзе гісторыі сэнс, надавала сэнс усім пакутам і ахвярам, якія прыносіліся чалавекам у імя гэтага прагрэсу. Такім чынам, сэнс чалавечага існавання непасрэдна звязваўся з мэтай гісторыі. Экзістэнцыялізм перарваў гэтую сувязь, пакідаючы чалавека адзін на адзін з самім сабою, — як бы па-за грамадствам, па-за гісторыяй, па-за будучыняй.

У пасляваенныя гады з'яўляецца думка аб існаванні своеасаблівага «рускага экзістэнцыялізму», прадстаўнікамі якога запісваюць найперш М. Бярдзяева і Л. Шастова. Вытокам рускага экзістэнцыялізму была філасофія славянафілаў, духоўныя пошукі Расіі на пачатку XX стагоддзя, і ў значнай ступені эстэтычныя здабыткі Ф. Дастаеўскага. Роля апошняга, праўда, аспрэчвалася савецкімі літаратуразнаўцамі. Крытыка розуму, запатрабаванне вырашаць філасофскія пытанні не ў працэсе мыслення, а ў працэсе свайго ўласнага існавання, крытыка гуманізму, культ пакут — гэтыя пытанні, а яны складаюць сутнасць праблематыкі рэлігійнага экзістэнцыялізму, закраналіся і іншымі рускімі філосафамі, напрыклад прадстаўніком «рускага духоўнага рэнесансу» У. Салаўёвым. Але найбольш актыўна ў прапагандзе ідэй экзістэнцыялізму выступаў ўсё ж М. Бярдзяеў — галоўны крытык гуманізму і Адраджэння. Ён лічыў, што руская літаратура і філасофія па сваёй тэматыцы заўсёды была экзістэнцыяльнай. «Руская рэлігійная філасофія асабліва настойвае на тым, што філасофскае пазнанне ёсць пазнанне духам, у якім розум злучаецца з воляй і пачуццём і ў якім няма рацыяналістычнай рассечанасці»[7], — тлумачыць М. Бярдзяеў філасофскія пошукі на пачатку XX стагоддзя. Адсюль філосаф працягвае нітку і да сучаснага экзістэнцыялізму. «Выкарыстоўваючы сучасны выраз, можна было б сказаць, што руская філасофія, рэлігійна афарбаваная, хацела быць экзістэнцыяльнай,

у ёй той, хто спасцігаў і філасофстваваў, быў экзістэнцыяльным, выражаў свой духоўны і маральны вопыт».[8] Цэнтральнае месца ў рэлігійнай філасофіі М. Бярдзяеў адводзіў Ф. Дастаеўскаму: «Найбольшым рускім метафізікам і найбольш экзістэнцыяльным быў Дастаеўскі»[9], — адзначыць філосаф.

Рускі экзістэнцыялізм, як і еўрапейскі, зыходзіў з прызнання прыярытэтнасці духоўнага пачатку над знешнімі формамі жыцця чалавека. Лічылася, што ўнутранае жыццё асобы з'яўляецца адзінай творчай сілай сацыяльнага быцця і што менавіта яна, творчая сіла, а не палітычная сфера жыцця, ёсць адзіны трывалы базіс для ўсякага грамадскага збудавання. Імкненне проціластавіць «духоўную сутнасць асобы» «знешнім формам» чалавечага існавання было характэрнай з'явай для філасофскіх пошукаў тых часоў. У гісторыі яны былі пазначаны «рускім духоўным рэнесансам». Галоўнай асобай «духоўнага рэнесансу» лічыўся былы марксіст, прафесар палітычнай эканоміі С. Булгакаў. Але «духоўны рэнесанс» меў і літаратурна-эстэтычны аспект. У гэтым плане найперш вызначыліся В. Розанаў, Д. Мережкоўскі, Вяч. Іванаў, Л. Шастоў. Пачалася пераацэнка ўсёй літаратуры і мастацтва XIX стагоддзя. З асаблівай увагай пераасэнсоўвалася творчасць Ф. Дастаеўскага як стваральніка новага вучэння аб чалавеку. М. Бярдзяеў адзначаў: «Дастаеўскі зрабіў вялікія адкрыцці аб чалавеку і ад яго пачынаецца новая эра ва ўнутранай гісторыі чалавека. Пасля яго чалавек ужо не той, што да яго. Толькі Ніцшэ і К'еркегор могуць падзяліць з Дастаеўскім славу пачынальнікаў гэтай новай эры. Гэтая новая антрапалогія стварае вучэнне аб чалавеку як аб істоце супярэчлівай і трагічнай, у вышэйшай ступені няўдалай, але і аб істоце, якая любіць пакуты»[10].

Такім чынам, М. Бярдзяеў у шэраг заснавальнікаў экзістэнцыяльнай антрапалогіі С. К'еркегора і Ф. Ніцшэ ўпісаў і

Ф. Дастаеўскага. Аналагічнае меркаванне можна было прачытаць і значна раней, у кнізе Л. Шастова «Дастаеўскі і Ніцшэ», якая была выдадзена яшчэ на пачатку стагоддзя, задоўга да таго, як было распаўсюджана вызначэнне «экзістэнцыялізм». Л. Шастоў сцвярджаў, што гуманістычная філасофія — філасофія веры ў чалавека — не вытрымлівае крытыкі пры паглыбленым поглядзе на чалавека, грамадства, свет, гэтая філасофія павярхоўная, філасофія будзённасці. Філасофія ж Ф. Дастаеўскага — гэта філасофская канцэпцыя непрымання свету, недаверу да яго будучыні, — гэта філасофія трагедыі, філасофія жорсткасці.[11]. Традыцыйная гуманістычная мараль, па Л. Шастову, не ў стане процістаяць трагізму чалавечага існавання. Але філосаф адмаўляў класі-чны гуманізм яшчэ і таму, што апошні, на яго думку, прыніжае правы чалавека, абмяжоўвае яго свабоду. Маючы на ўвазе гуманізм XIX стагоддзя, філосаф лічыў, што «разам з дэкларацыяй правоў чалавека перад грамадствам (гуманнасцю) да нас занеслі і дэкларацыю яго бяспраўя перад прыродаю»[12]. У той час сам Л. Шастоў бачыў свабоду чалавека менавіта ў яго бунце супраць законаў прыроды і грамадства, у адмаўленні катэгорыі неабходнасці і вылучэнні сферы ірацыянальнага. Усё гэта пазней сінтэзуецца ў яго экзістэнцыялістычнае патрабаванне «паглыблення ў абсурд».

Ідэйна-філасофская скіраванасць кнігі «Дастаеўскі і Ніцшэ» адлюстроўвае своеасаблівасць пошукаў прадстаўнікоў «рускага духоўнага рэнесансу», іх расчараванне ў гуманізме, засяроджанасць на праблеме індывідуальнай асобы, вырашэнне якой бачылася ім у адметным яднанні ніцшэанства з хрысціянствам. «Пасля Ніцшэ... — адзначыць М. Бярдзяеў, — гуманізм ужо немагчымы, навечна пераадолены».[13] Філосаф разглядаў гуманізм як геданістычную ідэалогію, якая заклікала

выслабаніць чалавека ад вышэйшых абавязкаў і як мага камфортней уладкаваць яго ў гэтым свеце. «Усё цяжкое, праблематычнае і трагічнае ў чалавеку захацеў ліквідаваць гуманізм, каб найлепшым чынам уладкаваць чалавека на зямлі і зрабіць яго шчаслівым. Але добраўпарадкаванне чалавека на зямлі, якое адварочваецца ад невынішчальнага трагізму чалавечага жыцця, ёсць адмаўленне чалавека як істоты, што належыць двум светам, як судакранальнага не толькі да прыроднага царства неабходнасці, але і да звышпрыроднага царства свабоды».[14] Амерыканскі даследчык У. Барэт падтрымаў М. Бярдзяева і Л. Шастова ў іх ацэнках Ф. Дастаеўскага. Але, разам з тым, ён і саміх рускіх філосафаў назваў «духоўнымі дзецьмі Дастаеўскага», бачачы ў іх філасофскіх пошуках працяг духоўных пошукаў рускага класіка. Аб'ядноўвае ўсіх іх, лічыць У. Барэт, своеасаблівае рускае бачанне свету — татальнае, апакаліпсіснае. І хоць іх філасофія з'яўляецца тыповай для Еўропы, усё роўна яны «застаюцца рускімі наскрозь, і іх працы, гэтак жа, як і творы другога вялікага рускага пісьменніка XIX стагоддзя (Дастаеўскага), могуць паказаць нам глыбіню філасофскай думкі ўсходняй Еўропы».[15]

Беларускія літаратура і філасофія ў сілу спецыфікі свайго нацыянальнага развіцця, ў параўнанні з рускай, не мелі такіх адмысловых прадстаўнікоў, як Ф. Дастаеўскі або М. Бярдзяеў і Л. Шастоў. Але тым не менш, матывы экзістэнцыяльнага бачання чалавека і свету можна знайсці і ў паэзіі М. Багдановіча, ранняй лірыцы (канец XIX — пачатак XX стагоддзя) Я. Купалы і Я. Коласа. Найперш гэта адчуванне жыцця як трагедыі, «надрыўна-пакутлівыя матывы» (В. Каваленка), пошукі сапраўднасці чалавечага існавання. Праблема свабоды як філасофскі стрыжань экзістэнцыяльнай літаратуры была трансфармавана беларускай літаратурай у праблему свабоды і волі.

Апошнія сталі дамінантнымі катэгорыямі ў паэтычным свеце беларускіх паэтаў-класікаў на пачатку XX стагоддзя. І пачыналі Я. Купала і Я. Колас з журботнай і сумнай ноты: «Не пытайце, не прасіце» — 1904 (Я. Колас), «Мая доля» — 1904 (Я. Купала). Яскравы прыклад — «Адвечная песня» (1908) Я. Купалы, у якой галоўны герой бачыў свет і людзей страшнейшымі за небыццё і магілу.

В. Жураўлёў лічыў, што раннія Я. Купала і Я. Колас «падзялялі» меркаванні Ф. Дастаеўскага адносна ачышчальнай сілы пакут. Праўда, падтрымлівалі рускага пісьменніка «толькі невялікі прамежак часу»[16]. І. Навуменка падкрэсліваў, што «вэлюмам імпрэсіянізму і сімвалізму як бы ахінута паэзія Багдановіча»[17]. Крытык пры гэтым слушна заўважаў, што, падцягваючы творчасць М. Багдановіча, як Я. Купалы і Я. Коласа, пад рэалізм, мы «збядняем беларускую паэзію»[18]. С. Дубавец адназначыць, што «М. Гарэцкага трэба шукаць дзесьці паміж Акутагавам і Камю»[19]. Л. Корань адносна М.Гарэцкага выказваецца больш памяркоўна, яна знаходзіць «глыбокі водгук экзістэнцыяльных матываў» галоўным чынам у ранніх апавяданнях «Што яно», «Ідуць усе — іду я», «Габрыелевы прысады».[20] Лічачы ўсе гэтыя меркаванні слушнымі, нельга не прызнаць, што герой беларускай літаратуры ў параўнанні з героем экзістэнцыяльнай, ды і наогул мадэрнісцкай літаратуры, — герой, які таксама не быў прыняты грамадствам, усё ж не парывае анталагічнай, спрадвечнай сувязі з прыродай, ён застаецца яе часткай. Сацыяльна адчужаны, ён у прыродзе чэрпае сілы для жыцця.

Дастаеўскі-гуманіст патрабаваў правяраць чалавечнасць прагрэсу індывідуальным лёсам асобы. Ці не такое патрабаванне працінае і творчасць К. Чорнага? Наогул беларускую літаратуру на пачатку XX стагоддзя?

К. Чорны, наследуючы традыцыі рускай класікі, гуманістычныя здабыткі беларускай рэалістычнай школы, адмаўляе ўсялякую гармонію свету, якая дасягаецца праз дысгармонію маленства, дысгармонію жыцця маленькага чалавека. К. Чорны, як і Ф. Дастаеўскі, быў занепакоены лёсам кожнай асобы, якая прыцяснялася ў працэсе свайго развіцця. Такая ж занепакоенасць праяўлялася раней у пафасе прозы М. Гарэцкага, лірыцы Я. Купалы, творчасці Я. Коласа. Адсюль і іх агульнае адмаўленне сучаснага грамадства, адсюль і канфлікт іх герояў са сваім часам, з грамадствам. Праўда, у герояў Ф. Дастаеўскага гэты канфлікт носіць больш унутраны, суб'ектыўны характар. У К. Чорнага і іншых беларускіх пісьменнікаў — больш аб'ектываваны, бо справакаваны не ўнутраным «я» чалавека, а яго стасункамі з акаляючай сферай жыцця.

Такім чынам, праблема трагічнага разладу чалавека са светам, тыповая для еўрапейскай культуры, закранула і літаратуру беларускую.

«Праблема індывідуальнай свабоды і яе межаў, праблемы адказнасці і маральнага выбару, — адзначаў М. Анастасьеў, — мелі асабліва востры сэнс для літаратуры XX стагоддзя».[21] Гэта быў складаны час, час сацыяльных рэвалюцый, дзвюх войнаў. Узнікла рэальная пагроза для жыцця наогул. Зразумела, што чалавек проста не меў права заставацца ў баку ад усяго гэтага. Ён быў аб'ектыўна пастаўлены ва ўмовы выбару. Яшчэ больш востра праблема выбару паўставала перад чалавекам творчым, сур'ёзнымі пісьменнікамі. «У найвялікшых канфліктах нашага стагоддзя В. Быкаў удзельнічаў у трох іпастасях, — заўважыць беларускі філосаф У. Конан, — як салдат арміі... як пісьменнік, які стварыў мастацкі аналаг гэтай сусветнай драмы, выявіў «першафеномены» дабра і зла... урэшце, як публіцыст і грамадскі дзеяч, духоўны рыцар нашай Бацькаўшчыны — Беларусі...»[22]

Праблема выбару, свабоды выбару асабліва «аголена» ставілася і абмяркоўвалася ў творчасці пісьменнікаў-экзістэнцыялістаў, дзе, як тонка заўважыў М. Анастасьеў, «чысціні тэарэтычнай ідэі часам (асабліва гэта адчуваецца ў Сартра) падпарадкавана ўсё астатняе — сюжэт, характар, стыль»[23].

Кнігі экзістэнцыялістаў вылучаліся асаблівай бескампрамісной шчырасцю. Апошняя вызначыла маштабы таго ўздзеяння, які зрабіў гэты накірунак на шматлікіх пісьменнікаў Еўропы і ЗША. Не мог не адчуць такога ўплыву і беларускі пісьменнік В. Быкаў, які, па ўласным сцвярджэнні, «усё жыццё... імкнуўся да свабоды — у тым ліку і да свабоды асабістай, свабоды распарадзіцца ўласным лёсам, чаго, зрэшты... ніколі і не ўдавалася. Ды і ці магло ўдацца? Ці можна ажыццявіць такое з элементарных чалавечых памкненняў у несвабодным і бяспраўным грамадстве?»[24]

Аб пэўных праявах экзістэнцыялізму ў творчасці В. Быкава актыўна загаварыла постсавецкая крытыка. У ліку першых да гэтага пытання, праўда, досыць асцярожна, падышоў І. Афанасьеў. У манаграфіі «Хто ўзыходзіць на Галгофу»(1993) ён разглядае «Сотнікава» і «Дажыць да світання» ў кантэксце творчасці А. Камю і Ж.-П. Сартра, але робіць гэта хутчэй не для таго, каб знайсці падабенства, а, наадварот, адрознасць. Крыху пазней ён зноў вернецца да гэтай тэмы, падкрэсліць адметнасць быкаўскага экзістэнцыялізму: «Не здрадзіўшы літаратуры і свайму мінуламу, В. Быкаў саму літаратуру ператварае ў факт экзістэнцыі, абмінаючы хітрыкі Ф. Ніцшэ, які пахваляўся тым, што падмяніў слоўца «я» ва ўцёках да «само», але адначасова наважваючыся прайсці гэткі ж шлях па-свойму».[25]

Крытык П. Васючэнка заявіць, як бы ў процівагу І. Афанасьеву, што яшчэ «ў першай аповесці маладога Васіля Быкава –

«Жураўліным крыку» — праявіліся рысы беларускага экзістэнцыялізму. На абшары савецкай літаратуры яны не кідаліся ў вочы, але з кожнай новай рэччу Васіля Быкава крышталізаваліся, набывалі відарыс устойлівай эстэтычнай з'явы»[26]. Як бы ў працяг тэмы экзістэнцыялізму прозы В. Быкава ўспрымаюцца словы паэта Л. Дранько-Майсюка, які адзначыў наступнае: «У кожнай яго кнізе паміраюць людзі. У кожнай кнізе — трагедыя непазбежная. Няма ні радасці, ні шчасця, ні патолі. Пануюць — трывога, боль, няпэўнасць. Шмат холаду, снегу, туману, золі, сцюжы, восеньскай слаты і вельмі мала сонца, цяпла і наогул прыроднага супакаення... Кожнае чаканне — набліжэнне да пагібелі, а кожная дарога — шлях на Галгофу. І скрозь — ні каліва адхлання. Толькі пакуты, адны пакуты — маральныя і фізічныя»[27].

Сам В. Быкаў лічыў філасофію экзістэнцыялізму «непрымальнай цалкам для нашага грамадства, але што датычыць мастацтва, то яна мае вельмі многа слушных момантаў». І гэтыя моманты, на думку пісьменніка «ігнараваць наша мастацтва не можа»[28]. В. Быкаў называў творы Ж.-П. Сартра і А. Камю «выдатнымі рэчамі, якімі ні адна літаратура не можа грэбаваць»[29]. Высокую ацэнку даваў пісьменнік раману «Чума», які А. Твардоўскі ахарактарызаваў як «евангелле дваццатага стагоддзя». «Гэта зусім справядліва, — заўважыў В. Быкаў. — Чалавек можа толькі або заставацца чалавекам, або перастаць існаваць. Вось так, з усёй катэгарычнасцю, я думаю, вельмі пераканаўча Камю ў сваёй «Чуме» паказвае, што азначае быць чалавекам у гэтых умовах».[30]

Прыгчавасць — адно з галоўных жанравых вызначэнняў твораў пісьменнікаў-экзістэнцыялістаў. Асабліва гэта датычыць галоўнай кнігі А. Камю — «Чума». Тут аўтара цікавіла не столькі паўната і пластычнасць адлюстравання, колькі вырашэнне дыдактыка-алегарычнай задачы. Умоўнасць, зададзенасць як мастацкія прынцы-

пы дамінавалі ў экзістэнцыяльнай літаратуры. Уключаныя ў кантэкст канкрэтна-гістарычнага адлюстравання жыцця, яны выконвалі пэўную ролю эмацыянальнага ўзмацняльніка.

Творы В. Быкава пачатку 70-х гадоў — «Сотнікаў» (1970), «Абеліск» (1971), «Дажыць да світання» (1973) — таксама мелі ўсе прыкметы сучаснай прытчы [31]. Персанажы гэтых твораў «прадстаюць не як аб'ект мастацкага назірання, а як суб'ект этычнага выбару»[32]. Нягледзячы на тое, што аўтар выразна абазначае час і месца, захоўвае жыццёвае падабенства, яго найперш, як і экзістэнцыялістаў, цікавіць не столькі само дзеянне, колькі сэнс і **вынікі** гэтага дзеяння. У «Сотнікаве», пісаў сам В. Быкаў, «усё было падпарадкавана загадзя акрэсленай ідэі»[33]. Хоць пры гэтым В. Быкаў 70-х гадоў рашуча адмаўляў прытчавасць сваіх твораў, не прызнаючы ніякага «аўтарскага гвалту над жыццёвым матэрыялам»[34]. Тым не менш,»Сотнікаў», «Абеліск» і «Дажыць да світання» вызначаюцца выразнай канструктыўнай зададзенасцю, запраграмаванасцю на высокую ступень маральна-этычнага эксперыменту, у якім усё скіравана на вырашэнне маштабнай праблемы маралі, на мэту і сродкі яе дасягнення.

Менавіта па такой схеме будавалася і экзістэнцыяльная літаратура, адсюль і падобныя прынцыпы ў пабудове чалавечых тыпаў. М. Анастасьеў, параўноўваючы аповесць В. Быкава «Дажыць да світання» з раманам англійскага пісьменніка У. Голдзінга «Шпіль», а таксама з «Чумой» А. Камю, пісаў: «В. Быкаў пазбаўляе свайго героя самабытнага характару, у яго аслаблены індывідуальны пачатак, таму значэнне жыццёвага вопыту лейтэнанта Іваноўскага, яго подзвігу не заменена ваенным часам — толькі драматычна абвострана ім. Словам, падобныя шмат у чым мастацкія мэты, арганізаваныя адпаведна прынцыпам прытчавага адлюстравання»[35].

Агульным для ўсіх гэтых пісьменнікаў было імкненне стварыць метафару вайны (у В. Быкава яна ўскладнялася адзнакамі сталінізму) — мастацкую мадэль фашызму, яе ідэалогіі і практыкі. Розніца толькі ў суадносінах канкрэтна-гістарычнага і абагульнена-філасофскага. У экзістэнцыяльнай прозе большае імкненне да ўсеагульнага. Канкрэтная падзея, рэальная гісторыя прабіваецца праз моцную абалонку філасофіі з вялікімі цяжкасцямі. В. Быкаў больш прывязаны да канкрэтыкі, да жыцця рэальнага. І гэта звязана са спецыфікай савецкай літаратуры, з тымі задачамі нацыянальнай прозы, якія паўставалі перад пісьменнікамі ваеннай тэмы. Эстэтычная свядомасць як адбітак свядомасці грамадскай патрабавала рэальнага факта, канкрэтнай падзеі. Адсюль і адметнасць эстэтычных пошукаў В. Быкава. Пісьменнік лічыў, што пра вайну «найбольш праўдзіва» можна расказаць «толькі сродкамі рэалізму»[36]. Маральная пропаведзь, роздум над агульначалавечымі, спрадвечнымі каштоўнасцямі не раствараюцца ў стыхіі жыцця, а шукаюць у ей апору.

Разам з тым блізкасць мастацкай сістэмы В. Быкава 70-х гадоў і экзістэнцыяльнай літаратуры не з'яўляецца безумоўнай. Яны адрозныя — унутрана, змястоўна. Прыцяжэнне тут адбываецца ў першую чаргу на ўзроўні формаўтваральным, структурным.Праўда, гэта не выключае і пэўных момантаў збліжэння на іншых узроўнях.

Аўтар «Сотнікава» і «Дажыць да світання» экзістэнцыяльны ў сваім адчуванні трагічнасці індывідуальнага лёсу чалавека на вайне, у адчуванні жыцця як трагедыі і барацьбы (такім адчуваннем, дарэчы, пазначана ўся «лейтэнанцкая» проза, ваенная літаратура ўвогуле, пазней да іх далучыцца і літаратура «ўзрушэння» (В. Акудовіч), найбольш выразным прадстаўніком якой з'яўляецца С. Алексіевіч.

Можна вылучыць і яшчэ шэраг значных тэм, «экзістэнцыяльных» пытанняў у прозе В. Быкава: жыцця і смерці, свабоды і адказнасці за яе, пошукаў сэнсу і прызначэння чалавека. Зразумела, што ўсе гэтыя тэмы закраналіся і ранейшымі літаратурамі, але значэнне тут мае не столькі іх пастаноўка, колькі іх адметнае вырашэнне.

* * *

Свабода ў філасофіі экзістэнцыялізму — адзін з вызначальных момантаў «сапраўднасці» чалавечага існавання. Марксізм тлумачыў свабоду як пазнаную неабходнасць. Такое разуменне свабоды цалкам адмаўлялі экзістэнцыялісты. Пачатак гэтаму адмаўленню быў пакладзены яшчэ нямецкім філосафам К. Ясперсам, які лічыў, што чалавек стварае сябе незалежна ад якой-небудзь знешняй дэтэрмінацыі. Ж.-П. Сартр абараняў нерэдуцыраванасць свабоды да неабходнасці, яе незалежнасць ад дэтэрмінізму. Па гэтай жа прычыне ён не прызнаваў і псіхааналіз З. Фрэйда. Адзін з даследчыкаў філасофіі Ж.-П. Сартра У. Лэзан пісаў: «Свабоду можна апісаць, але нельга ўстанавіць яе межы, таму што яна бесперапынна творыць сама сябе. Тое, што Хайдэгер сказаў аб быцці, можа быць прыменена і да свабоды. У свабодзе «існаванне папярэднічае сутнасці і вызначае сутнасць... Існуе толькі адзінае абмежаванне свабоды — гэта сама свабода. Мы можам. такім чынам, сказаць, што існаваць — значыць быць свабодным...»[37] Услед за Ж.-П. Сартрам адмаўляў усялякую дэтэрмінаванасць свабоды і М. Бярдзяеў: «Свабода ёсць мая незалежнасць і характарыстыка маёй асобы знутры... не выбар паміж пастаўленымі перада мной дабром і злом, а маё будаванне дабра і зла»[38].

А. Камю, у адрозненне ад Ж.-П. Сартра і М. Бярдзяева, падышоў да гэтай праблемы больш складана, хоць у маладосці ён таксама быў схільны да прыняцця безумоўнай свабоды, праўда, пасля ён пачаў шукаць хоць якія яе абмежаванні. А. Камю пісаў, што «праблема «свабоды **наогул**» не мае сэнсу, бо яна звязана з праблемай бога»[39]. На яго думку, «можна адчуць толькі ўласную свабоду ці свабоду індывідуальную»[40]. Але разам з тым, каб дасягнуць сапраўднасці быцця, каб рэалізаваць свабоду, чалавеку неабходна перш за ўсё адмежавацца ад аб'ектываванага свету, ці, дакладней, свету «турботнага», пазбавіцца сацыяльнай будзённасці. Толькі пазбавіўшыся свету сацыяльнага, можна зрабіць прарыў у «царства свабоды».

Галоўным прынцыпам экзістэнцыялізму з'яўляецца сцвярджэнне, што чалавек «ёсць усяго толькі тое, што сам з сябе зробіць»[41]. Але гэта ўжо і права яго выбару, і адказнасць за свой выбар. Бо, «выбіраючы сябе, мы выбіраем усіх людзей»[42], — зазначыць Ж.-П. Сартр. Катэгорыя выбару — гэта яшчэ адна прынцыповая катэгорыя экзістэнцыяльнай літаратуры. Праўда, гэтая катэгорыя ўласціва для ўсякай літаратуры, бо, як заўважыў Б. Сучкоў, даследуючы творчасць Т. Мана, у прыватнасці яго раман «Іосіф і яго браты», «чалавек у сваім жыцці непазбежна сутыкаецца з праблемай выбару, пыніцца на перакрыжаваннях лёсу, дзе павінен вырашыць, што яму рабіць: застацца чалавекам і захаваць у сабе часцінку вышэйшага пачатку, закладзенага ў чалавечай натуры, або, страціўшы ўсё гэта, пайсці на пагадненне з уласным сумленнем і са стыхіяй зла, якая ўцягвае чалавека ў сваю сферу»[43]. Выбар — з'ява жыццёва непазбежная, і закранае ён не толькі сферу матэрыяльную, а і сацыяльную, і маральную, і духоўную. Экзістэнцыя-лісты ж ўзнялі гэтую катэгорыю да ўзроўню абсалютнай. "Чалавек адказны за свой выбар у

вышэйшай ступені таму, — адзначыць Ж.-П. Сартр, — што гэта адказнасць распаўсюджваецца на ўсё чалавецтва, катэгорыя свабоды звязваецца непасрэдна з катэгорыяй адказнасці». Свабода «не пазбаўляе чалавека ад адказнасці», больш таго, «чалавек асуджаны быць **свабодным**... таму што аднойчы ўкінуты ў свет, адказвае за ўсё, што робіць».[44] Па Ж.-П. Сартру, менавіта свабода і прадугледжвае свабоду выбару дзеянняў чалавека, «чалавек ёсць не што іншае, — адзначыць Ж.-П. Сартр, — як шэраг яго ўчынкаў... ён ёсць сума, арганізацыя, сукупнасць адносін, з якіх складваюцца гэтыя ўчынкі... баязлівец робіць сябе баязліўцам і герой робіць сябе героем».[45] І тут яго цалкам падтрымлівае А. Камю, сцвярджаючы, што «чалавек ёсць мэта ў сабе. І ён з'яўяецца сваёй адзінай мэтай»[46]. «Чалавек жыве сваім жыццём, — пераконвае Ж.-П. Сартр, — ён стварае свой воблік, і па-за гэтым воблікам нічога няма»[47]. І такая замкнёнасць на сабе, засяроджанасць на сваім унутраным «я», не пазбаўляе чалавека, на думку філосафа, ад трывогі, адказнасці за другіх людзей. Але адказнасць гэтую чалавек павінен несці не перад светам «несапраўдным», з яго фальшывымі законамі. Ён адказвае толькі перад самім сабою і ў свеце «сапраўдным». Такі фінал духоўных пошукаў «Чужога» А. Камю. «Яны свабодныя, — скажа адзін з герояў Ж.-П. Сартра Арэст («Мухі») аб сваіх падданых, збіраючыся раскрыць ім вочы на свабоду, хоць і ведае, што гэта толькі паглыбіць усведамленне цяжкасці іх існавання, — сапраўднае чалавечае жыццё пачынаецца на тым баку адчаю»[48]. На тым баку адчаю спасцігаецца і ісціна аб свабодзе — трагічнай свабодзе чалавечага існавання.

Тэма трагічнасці свабоды, свабоды як непамернага цяжару лёсу, пазбавіцца ад якога немагчыма, бо гэта можа прывесці да страты сапраўднасці чалавечага існавання, — гэтая тэма ўпершыню была ўзнята яшчэ Ф. Дастаеўскім у «Вялікім інквізіта-

ры». Усякая рэалізацыя свабоды ідзе праз канфлікт чалавека з грамадствам, якое заўсёды імкнецца гэтую свабоду абмежаваць, падначаліць, або зусім знішчыць. М. Бярдзяеў пісаў: «Барацьбу за свабоду мне даводзілася весці ва ўсялякім ідэйным асяроддзі, па розных накірунках. Усялякая ідэйная сацыяльная групоўка, усялякі падбор па «веры» робіць замах на свабоду, на незалежнасць, на творчасць... Скажу больш радыкальна, усё, што раней было арганізавана і тое, што зараз грамадства варожа ставіцца да свабоды і схільна адмаўляць свабоду чалавека»[49].

Такім чынам, з аднаго боку — экзістэнцыяльны герой з яго прагай да свабоды неабмежаванай або абмежаванай часткова — праз катэгорыю адказнасці перад светам «сапраўдным», перад светам свайго ўнутранага «я». З другога боку — герой савецкай ваеннай прозы, свабода паводзін якога была абмежавана абавязкам перад радзімай і абавязкам вайсковым. Апошняе найбольш характэрна эстэтыцы В. Быкава канца 50-60-х гадоў. Пазіцыі, як бачым, тут процілеглыя. Але толькі на першы погляд. Таму што вытокі **несвабоды** аднолькавыя — жыццё сацыяльнае або абсурднае, якое празмерна зацягнулася і якое, у выніку, і прывяло герояў да супраціўлення гэтай несвабодзе. Апошняя і з'яўляецца галоўным носьбітам абсурду і датычыць яна кожнага чалавека. Так у прозу пісьменнікаў уваходзіць агульная для іх усіх тэма — тэма абсурду. А разам з ёю і тэма «бунтуючага чалавека».Чалавека, для якога «лепш памерці стоячы, чым жыць на каленях»[51].

Экзістэнцыялісты пад абсурдам разумелі жыццё сацыяльнае наогул, вайна для іх была як праяўленне сусветнага абсурду.

Адзін з даследчыкаў творчасці А. Камю французскі празаік і публіцыст А. Вюрсмер пісаў, што «чума, якая адлюстравана ў рамане (маецца на ўвазе раман «Чума» — ***В.Л.***) — гэта няшчасце, якое... магло быць кваліфікавана як абсурд»[52].

Фармальна экзістэнцыялісты заклікалі да прыняцця абсурду, г. зн. да прымірэння з ім, але гэта фармальна. «Прыняць жыццё такім, як яно ёсць,— гэта неразумна, — скажа А. Камю яшчэ ў 1933 годзе ў сваіх «Супярэчнасцях». — Прыняць лёс? Наадварот, я лічу, што бунт — у самой прыродзе чалавечай»[53]. Менавіта ў бунце, у непрыманні абсурду экзістэцныяльная проза набліжаецца да прозы «лейтэнанцкай». Апошняя лакалізавала абсурд галоўным чынам межамі вайны, ваеннай рэчаіснасці.

Экзістэнцыялісты не бралі на сябе задачу даследаваць сацыяльныя і гістарычныя прычыны фашызму, як гэта рабілі ў еўрапейскай літаратуры пісьменнікі-рэалісты браты Генрых і Томас Маны, Л. Фейхтвангер, І. Бехер, А. Зегерс, Г. Кант, або беларусы Я. Брыль, І. Навуменка і асабліва А. Адамовіч. Менавіта па гэтай прычыне адзначаны вышэй французскі пісьменнік А. Вюрсмер асноўны недахоп кнігі А. Камю «Чума» бачыў у тым, што «зачумленыя пацукі з'яўляюцца невядома адкуль; ва ўзнікненні чумы ніхто не вінаваты, ніхто і нішто»[54]. А. Камю ў «Чуме» містыфіцыруе прыроду фашызму, абвалоквае яе завесай таямнічасці. «Лейтэнанцкая проза» зыходзіць з іншай устаноўкі — з канкрэтыкі, з рэальных фактаў, якія, як правіла, пададзены вачыма відавочцы, адлюстроўваюць вопыт асабіста перажытага.

«Чума», «Сотнікаў», «Дажыць да світання» — кнігі тыпалагічна блізкія. Таму ёсць сэнс звярнуцца да канкрэтнага аналізу і прасачыць вырашэнне кожнай з адзначаных катэгорый у кантэксце эстэтычных пошукаў іх аўтараў.

Кніга «Чума» займае асаблівае месца ў супярэчлівай творчасці А. Камю. У ёй адлюстраваны пэўныя змены ў светапогляднай сістэме пісьменніка, звязаныя з яго непасрэдным удзелам у французскім антыфашысцкім супраціўленні. Т. Матылёва назвала «Чуму» «найбольш актыўна гуманістычнай з яго

кніжак»[55]. Адгалоскі палемікі паміж тымі, хто падтрымліваў супраціўленне, і тымі, хто лічыў, што лепш «стаць на калені», відавочныя. Па словах самога А. Камю, «сапраўдны змест «Чумы» — гэта барацьба еўрапейскага Супраціўлення супраць нацызму»[56]. Працуючы над хронікай, пісьменнік запісаў у дзённіку: «З дапамогай чумы я хачу перадаць атмасферу ўдушэння, ад якога мы пакутавалі, атмасфру небяспекі і выгнання, у якой мы тады жылі. Адначасова я хачу распаўсюдзіць гэтае вызначанне на існаванне ў цэлым»[57]. Паняцце чумы шматварыянтнае. Як заўважыў даследчык творчасці А. Камю С. Велікоўскі, «чума не толькі хвароба, злая стыхія, кара», і не толькі вайна. Гэта таксама жорсткасць суровых прысудаў. Расстрэл пераможаных, фанатызм царквы і фанатызм палітычных сект, гібель нявіннага немаўляці, грамадства, пабудаванага ўшчэнт дрэнна, гэтак жа, як і спроба са зброяй у руках пабудаваць яго нанава»[58]. Чума ў рамане А. Камю — гэта яшчэ і лёс, трагічнае наканаванне ўсяму чалавецтву.

Разам з тым, і гэта галоўнае, «Чума» — твор аб супраціўленні, аб людзях, якія, нягледзячы на ўвесь трагізм сітуацыі, змагаюцца, ведаючы, што змаганне марнае, бо яно пазбаўлена перспектывы жыцця, будучыні: «Чума пазбавіла ўсіх без выключэння здольнасці кахання і нават дружбы, бо каханне патрабуе хоць кроплі будучыні, а для нас існавала толькі дадзенае імгненне»[59], — адзначыць я-апавядальнік. І, нарэшце, гэта твор і аб сэнсе чалавечага існавання, пакутлівага, цяжкага. І ўсё гэта насуперак ранейшым выказванням Камю-філосафа аб «паглыбленні ў абсурд»,аб «прымірэнні»і аб свабодзе без неабходнасці. Камю-пісьменнік аказаўся больш рэалістычным за Камю-філосафа, ён як бы выходзіць з-пад улады апошняга і шукае **сваю** ісціну, пэўным чынам адрозную. Гэтак жа як крыху

пазней па часе будзе шукаць сваю ісціну В. Быкаў, прайшоўшы праз сваё «супраціўленне», праз свой «ваенны» «тэатр абсурду», праз сваю ўнутраную нязгоду са светам і людзьмі.

Адзін з самых філасафічных герояў рамана, Жан Тарру, які «ўхітрыўся бачыць людзей і прадметы ў перавернуты бінокль» [111], заявіць доктару Рыэ, што ён «чумою заразіўся яшчэ раней, да таго, як трапіў у... горад у разгар эпідэміі».

Пошук ісціны ў А. Камю ідзе супярэчліва, шматаблічна і шматварыянтна, таму што кожны з герояў хронікі — гэта асобны характар-ідэя, асобны накірунак у спасціжэнні ісціны. Чума — абсурд у А. Камю, як і вайна — абсурд у В. Быкава, усіх закранае, усе знаходзяцца ў аднолькавых умовах (такая ж зыходная сітуацыя ў «Сотнікаве», праўда, да свайго Сотнікава аўтар ставіцца яшчэ больш жорстка, умовы «эксперыменту» для яго будуць усё пагаршацца — спачатку хваробай, а пасля і раненнем).

Абодва пісьменнікі задаюцца пытаннямі: што ёсць жыццё? І што азначае выстаяць духоўна, калі фізічна ты ўжо прайграеш? Дзе межы гэтай духоўнасці і ці ёсць яны наогул у чалавека? Ад адказу ніхто не можа ўхіліцца. Прарыў да праўды ў кожнага з герояў свой, і спасціжэнне ісціны заўсёды індывідуальнае — адсюль і дыскусійнасць твораў В.Быкава і А.Камю.

Характэрна і тое, што развіццё характару ў «Чуме» і «Сотнікаве», як правіла, прыводзіць да ідэйных ці маральных адкрыццяў. Кожнаму з удзельнікаў трагедыі даручаецца данесці да чытача сваю «частку» ісціны, і гэтыя часткі, сінтэзаваныя разам, і ствараюць пэўную жыццёвую філасофію аўтараў.

«Я нарадзіўся на свет не для таго, каб пісаць рэпартажы... А можа я нарадзіўся на свет, каб кахаць жанчыну?» [145] — скажа парыжскі рэпарцёр Рамбер, які выпадкова апынуўся ў зачумленым Аране. Рамбер не хоча паміраць, не хоча ўдельні-

чаць у трагедыі, ён ахоплены прагай вырвацца з чумнога горада і вярнуцца да каханай, і для яго гэтае пытанне сустрэчы з жанчынай з'яўляецца «пытаннем чалавечнасці» [146]. Рамбер не баязлівец, ён ваяваў у Іспаніі «на баку пераможаных» [190], і з таго часу раздумваў і, нарэшце, прыйшоў да высновы, што «чалавек здольны на вялікія справы. Але калі пры гэтым ён не здольны на вялікія пачуцці, ён для мяне не існуе» [190].

Ведаў ён і аб іншым, аб няздольнасці чалавека «доўга пакутаваць ці доўга быць шчаслівым. Значыць, — рэзюмуе сваю думку герой, — ён не здольны ні на што слушнае» [190]. Пытанне выбару, такім чынам, у героя перамяшчаецца ў сферу пачуццёва-эмацыянальную. Рамбер верыць у пачуццё — няхай і непрацяглае, — бо гэта **натуральны** стан чалавека як асобы. І не прызнае сапраўднасці жыцця рацыяналістычнага.

Гэта не зусім тыповая пазіцыя «бунтуючага чалавека», «мяцежніка», які ў «глыбіні сваёй душы нічым не даражыць, таму што ставіць на карту ўсё»[60]. Рамбер, як і яго папярэднік Мерсо з «Чужога», хоча жыць адпаведна свайму ўнутранаму запатрабаванню, толькі ў яго яно асацыіруецца з каханнем да жанчыны. Тут яго мараль, як і мараль Мерсо, уступае ў супярэчнасць з ісцінай абсурду. І з гэтай супярэчнасці, як засведчыў А. Камю, і пачынаецца тэма экзістэнцыяльнай філасофіі[61]. Характэрна, што пісьменнік, як правіла, застаецца на баку тых, хто не прымае абсурду, не мірыцца з ім. А. Камю як бы выходзіць на адкрытую палеміку з той «часткай» савецкай ваеннай прозы, героі якой лічылі за шчасце памерці за савецкую ідэю: «маладагвардзейцы», напрыклад, у А. Фадзеева. В. Быкаў, як і астатнія аўтары «лейтэнанцкай прозы», такой адкрытай дэкларацыі пазбягаў. Праўда характару, праўда вайны ў яго заўсёды перамагалі.

Абсурд у А. Камю ўсёпаглынальны, «чума перасіліла ўсіх і ўсё. Цяпер ужо не стала асобных, індывідуальных лёсаў — была толькі наша калектыўная гісторыя, дакладней, чума, і народжаныя ёю пачуцці, якія падзяляліся ўсімі» [192]. Такім чынам, ідэя-чума падштурхоўвае героя-ідывідуаліста, тыповага для экзістэнцыяльнай літаратуры, да калектыву. А гэта таксама ўступка Камю-філософа Камю-пісьменніку.

Чума ў герояў А. Камю не адняла права выбару, хоць і падначаліла сабе амаль цалкам свабоду чалавека. Рамбер толькі ўяўляў, што ён можа дзейнічаць як чалавек свабодны. Герой і на самай справе свабодны, але свабодны ў **праве** свайго ўнутранага выбару. Унутраная свабода жыве ў чалавеку незалежна ад таго, што знешне ён абмежаваны сферай абсурду — чумы, па А. Камю, і вайны, па В. Быкаву. Пісьменнікі пакідаюць за чалавекам не толькі права выбару, але і адказнасці за свой выбар. Такая неад'емная ўмова «эксперыменту» В. Быкава, такая ж умова і экзістэнцыяльнай літаратуры: «Абсурд мае сэнс, калі з ім не пагаджаюцца»[62], — адзначыць французскі пісьменнік.

Толькі і ўнутранай свабоды абсалютнай не бывае. Абсурд прасцірае сваю ўладную сілу і ў сферу маралі. Калі ўсё было падрыхтавана да пабегу з Арана, калі заставаліся лічаныя часы да такой жаданай свабоды, Рамбер, нечакана для сябе і для акружаючых, прыняў рашэнне застацца ў зачумленым горадзе. Што гэта — імкненне дапамагчы людзям, з якімі паспеў пасябраваць, ці жаданне самарэалізацыі, прага ахвярнасці? Не, Рамбер не памяняў сваёй веры, сваіх поглядаў. Проста «сорамна быць шчаслівым аднаму» [216]. Гэта і ёсць «адказнасць» Рамбера. Адказнасць па А.Камю. Герой не можа кахаць жанчыну, калі яго сумленне будзе неспакойным. «Я раней лічыў, што чужы ў гэтым горадзе і што тут у вас, — звяртаецца ён да доктара Рыэ,

— няма чаго рабіць. Але цяпер... я адчуваю, што я таксама тутэйшы, хочацца мне таго ці не. Гэта гісторыя датычыць у роўнай ступені ўсіх нас» [216].

Няма чужых у «чумы» — гэта сацыяльна абумоўлены вынік пошукаў А. Камю. Чужы ўсведамляе сваю поўную «прыналежнасць» да соцыума. Як усвядоміў яе Пятрок Багацька («Знак бяды»), калі яму давялося выбіраць паміж дзеяннем сузіральным і барацьбой, ён выбраў барацьбу, што, па А. Камю, называецца «стаць чалавекам»[63]. Чалавек не павінен ухіляцца ад барацьбы. Менавіта французскае супраціўленне, як засведчыў С. Велікоўскі, «схіліла А. Камю ўнесці ў свой маральна-філасофскі кодэкс ідэю брацтва з іншымі ў бядзе... Ідэю, якая раней там адсутнічала»[64].

Пасля выпрабавання чумой Рамбер «змяніўся, чума ўсяліла ў яго пачуццё адлучанасці, і дарэмна ён спрабаваў абвергнуць гэта ўсімі сваімі сіламі, гэтае адчуванне працягвала жыць у ім як нейкая глухая нуда» [265]. Рамбер супраціўляўся такому стану душы, яму «хацелася зноў стаць такім, як быў да пачатку эпідэміі... Але ён ведаў, што гэта ўжо немагчыма» [265]. Жыццё сацыяльнае не толькі абмяжоўвае свабоду чалавека, але трансфармуе яго як асобу, якой цяжка супрацьстаяць уплыву абсурду. Рамбер таксама, як і яго папярэднік Мерсо, аказаўся «прыгавораным», толькі ўжо не судом і людзьмі, а чумой, у барацьбу з якой ён уступіў сам.

Поўнай процілегласцю Рамбера з'яўляецца Тарру — процілегласцю ў тым плане, што па жыцці кіраваўся не пачуццём, як Рамбер, а ідэяй, як Сотнікаў ці Іваноўскі ў В.Быкава, толькі ідэі змястоўна ў іх розныя. Герой А.Камю «сярод усеагульнай мітусні... намагаўся стаць гісторыяпісцам таго, што наогул не мае гісторыі» [111]. Вялікі мараліст Тарру і ў барацьбу з чумой

«ублытаўся» з «меркаванняў маральнага плану», хоць грунтаваліся яны «на разуменні» [171]. Ён таксама не хацеў паглыбляцца ў абсурд, «не хацеў быць зачумленым» [240], не хацеў існаваць у свеце, дзе няма вінаватых і ёсць толькі «асуджныя», ён шукаў сваю ісцну, каб праз яе прыйсці да «ўнутранага міру» [113]. Сын пракурора з «Чужога», ён адмовіўся ад бязбеднага жыцця, пакінуў бацькоў у знак пратэсту. Некалі бацька ўзяў яго ў суд,судзілі забойцу, якому было ўсяго трыццаць гадоў. Бацька патрабаваў смяротнага прыгавору і дабіўся яго. Чалавек «быў жывы»(239),бацька патрабаваў адсекчы яму галаву. Пасля гэтага Тарру не мог заставацца разам з бацькам-забойцам, і наогул не мог жыць у свеце, дзе «хочуць забіць жывога чалавека» [239], бо гэта, на яго думку, «самае агіднае забойства» [239] ў свеце.Тарру стаў палітыкам, ён выступаў супраць грамадства, якое «грунтуецца на смяротных прысудах» [240]. Герой марыў «пабудаваць свет, дзе нікога не будуць забіваць» [240]. Мара была, зразумела, ілюзорнай, і Тарру з цягам часу сам у гэтым пераканаўся, калі ў Венгрыі, праз шмат год, ужо дарослым чалавекам зноў прысутнічаў пры смяротным пакаранні. «Гісторыя чалавецтва, — скажа герой, — пацвердзіла маю думку, зараз забіваюць навыперадкі. Усе яны (суддзі. — ***В.Л.***) ахоплены шаленствам забіваць і інакш паводзіць сябе не могуць» [241]. Але і тут аўтар робіць характэрную заўвагу, ён сведчыць, што ў сваіх патрабаваннях Тарру «зыходзіў не з разважанняў». «Для мяне ўся справа была ў рыжай саве, у той бруднай гісторыі, калі запэцканыя, зачумленыя вусны аб'явілі закаванаму ў кайданы чалавеку, што ён павінен памерці, і сапраўды акуратненька зрабілі ўсё, каб ён памёр... Не ведаю, як для іншых, але для мяне ўся справа была ў гэтай ране, што зіяла ў грудзях. І я сказаў сабе, што... асабіста я не пагаджуся ні з

адным... доказам у карысць гэтай жудаснай бойні» [241]. Такім чынам, заяўленая ў пачатку рацыяналістычнасць вобраза («на разуменні») зноў скіроўваецца ў сферу эмоцый, пачуццяў.

Унутраная драма героя ў тым, што, змагаючыся супраць ідэі смяротнага пакарання, ён, «хоць і ўмоўна, хоць і з найлепшымі парываннямі, таксама быў забойцам» [241]. Але гэта ўжо не ад яго залежала. Гэта было трагічнай супярэчнасцю самога жыцця, пераадолець якую Тарру не меў магчымасці, таму што «ўсе мы жывем у чумнай брыдоце» [241]. І ён таксама. «Кожны носіць яе, чуму, у сабе, бо не існуе такога чалавека ў свеце... якога б яна не закранула» [242]. А. Камю адлюстроўвае ідэю Тарру як утапічную. І гэты яго герой у зачумленым свеце «прыгавораны» да «беззваротнага выгнання» [242]. Гісторыю будуць рабіць іншыя людзі, якія пазбаўлены ягонага «комлексу», толькі Тарру не будзе іх судзіць, бо не яго гэта справа, ён не мае права судзіць гэтых і іншых.

Экзістэнцыяльны герой не судзіць іншых. Ён можа асудзіць толькі сябе. Да такой высновы ў выніку сваіх духоўных пошукаў наблізіцца і Сотнікаў, але аб гэтым гаворка будзе пазней.

Герой А. Камю дзеліць свет на дзве катэгорыі: «...Існуюць бедствы і ахвяры і нічога болей, калі, сказаўшы гэта, я сам станаўлюся бедствам, то, прынамсі, без маёй згоды. Я намагаюся быць бязвінным забойцам... Канешне, павінна існаваць і трэцяя катэгорыя, катэгорыя сапраўдных дактароў, але такое сустракаецца рэдка, і, напэўна, гэта вельмі і вельмі цяжка. Вось чаму я вырашыў кожны раз станавіцца на бок ахвяр, каб хоць як-небудзь абмежаваць памер бедства. Апынуўшыся ў шарэнгах ахвяр, я змагу паспрабаваць намацаць шлях да трэцяй катэгорыі, другімі словамі — прыйсці да міру» [242—243]. «Прыйсці да міру, уяўляецца Тарру, можна толькі праз «спачуванне» [243].

Тарру-палітык імкнецца метады вылечвання фізічнай слабасці перанесці на хваробы сацыяльныя. Ён прапаноўвае распаўсюдзіць на кожны з магчымых учынкаў чалавека найстрогі рытарызм спачування, міласэрнасці. Тарру шукае і нарэшце знаходзіць сваю рэлігію — рэлігію «без бога», якая, верыць ён, дапаможа выратаваць яму яго ўласную душу, ён нават месца ў ёй сабе падрыхтаваў — «святога без бога» [243]. Святы без бога — яшчэ адзін варыянт «маралістычнага гуманізму». Нейкая прамежкавая ступень паміж катэгорыяй бедства і трэцяй катэгорыяй, што «вядзе да міру».

Цэнтральным у творы з'яўляецца вобраз доктара Рыэ. Ён як бы падсумоўвае ідэйна-філасофскія пошукі рамана і яго герояў — Рамбера, Тарру, святара Панлю. Гэта адзін з герояў А. Камю, што найбліжэй стаіць да ісціны. Рыэ таксама «стаміўся жыць у нашым свеце, але, аднак, адчуваў памкненне да такіх, як сам, і вырашыў для сябе асабіста не мірыцца з усякай несправядлівасцю і кампрамісамі» [104]. Рыэ пазбаўлены натуралізму Рамбера і фанатычнай адданасці ідэі Тарру. Значна розніцца ён і ад «палымянага паборніка непрымірымага хрысціянства» [149] святара Панлю. Апошні зайшоў празмерна далёка ў сваім замарачэнні — адмовіўся ад уласнага ўспрымання свету на карысць хрысціянскай веры. Рыэ пракладвае свой шлях надалей ад сляпой веры. Як доктар ён з першых дзён эпідэміі, не вагаючыся, уступае ў шэрагі змагароў з чумой. «Трэба быць вар'ятам, сляпым або проста мярзотнікам, каб змірыцца з чумой» [168]. Выбар доктара быў простым і натуральным. «Зараз ёсць хворыя і іх трэба лячыць. Раздумваць яны будуць пасля, і я з імі таксама. Але самае істотнае — гэта іх лячыць» [169]. Толькі чума і яго, доктара, як гэта здарылася з Рамберам і Тарру, не мінае, накладвае свой адбітак на яго свядомасць, дэфар-

муе характар. Неўзабаве і Рыэ «ахоплівае свінцовая абыякавасць» [148]. І з ягонай душы пачало знікаць шкадаванне, адзін з галоўных пастулатаў хрысціянскай рэлігіі. «Вельмі ўжо стамляльнае шкадаванне, калі шкадаванне бескарыснае... І разумеючы, як паступова замыкаецца ў самім сабе ягонае сэрца, доктар упершыню адчуў палёгку...» [148]

Доктар Рыэ прыняў умовы «чумы», «каб змагацца з абстракцыяй, трэба хоць часткова быць падобным да яе» [149], другімі словамі, неабходна абстрагавацца ад пачуцця. Прыняўшы ўмовы абсурду-чумы, Рыэ нешта страчвае. Ён як бы «ідэалагізуецца» чумой-абсурдам, як былі заідэалагізаваны ўладай героі савецкай літаратуры. Таму што нярэдка «абстракцыі мацнейшыя за шчасце» [149]. Чума выцясніла з душы доктара Рыэ шкадаванне, гэта нават знешне праявілася, у яго стаў «пусты погляд» [149].

Знамянальна, што менавіта вобраз Рыэ выходзіць за межы індывідуальнай свядомасці ці індывідуальнага лёсу і становіцца адбіткам свядомасці калектыўнай, усіх зачумленых жыхароў Арана, лёсу ўсеагульнага. Ён і змяняецца разам з імі. «У горадзе запанавала журба» [160], — адзначыць апавядальнік. «Сэрцы людзей, здавалася, зачарсцвелі» [160].

Паступова характар Рыэ як абсурднага героя выходзіць з-пад кантролю Камю-экзістэнцыяліста і ўбірае ў сябе рысы героя рэалістычнай прозы.

Характар Рыэ пазбаўлены заяўкі на гераізм, як было з Рамберам, і памкнення да святасці — «лінія» Тарру. «Адзінае, што для мяне з'яўляецца важным, гэта — быць чалавекам» [243], — адзначыць герой. Доктар перакананы, што ў жыцці найперш трэба «добра рабіць сваю справу» [190]. Ён пазбягае гучных слоў, бачыць у сваёй дзейнасці «не гераізм, а звычайную сумлен-

насць» [190], і наогул лічыць, што сумленнасць з'яўляецца «адзінай зброяй супраць чумы» [190].

Рамбер сэнсам жыцця бачыў каханне да жанчыны, Тарру лічыў, што прыйсці да міру можна праз спачуванне да чалавека. Рыэ як бы сінтэзуе ў сабе маральныя высновы сяброў па барацьбе з чумой. Але яго мараль багацейшая на фарбы, на гамы пачуццяў. «Мы пакутавалі двойчы — нашай уласнай пакутай і той, якой у нашым уяўленні пакутавалі тыя, хто адсутнічаў, — сын, жонка ці каханая» [134], — скажа Рыэ.

«Свет без кахання — гэта памерлы свет» [247], — да такой высновы прыходзіць Рыэ ў выніку сваіх духоўных пошукаў. Катэгорыя кахання ў Рыэ больш глыбокая, яна змяшчае ў сабе амаль ці не цэлую маральную праграму, дзе прысутнічаюць і евангельскае «не забі», і тое, што Тарру называў спачуваннем, і Рамберава каханне да жанчыны. Разам з тым, каханне, па Рыэ, — гэта яшчэ і будучыня. Таму і не прымае доктар чумы, што яна прымусіла людзей жыць толькі днём сённяшнім, пазбавіла іх будучыні. Сапраўдная драма Рыэ ў тым, што ён не верыць у канчатковую перамогу над чумой. Хоць яна і адступіла, гэта не азначае, што яна пераможана, ніхто не можа прадухіліць новага стыхійнага выбуху гэтага зла, а тым больш яго адолець.

А. Камю пазбаўляе сваіх герояў надзеі, як былі пазбаўлены яе і героі літаратуры «згубленага пакалення». Яны не маюць наперадзе будучыні. Тарру даўно зразумеў, «якое марнае жыццё, у якім адсутнічаюць ілюзіі» [264]. Да такога песімістычнага разумення жыцця прыходзіць і Рыэ. Для яго таксама «не існуе спакою без надзеі» [264], а якраз надзеі сучаснае жыццё чалавеку не дае. Адсюль і трагічнае наканаванне лёсу чалавека: жыць у пакутах і супярэчнасцях, без надзеі, без ілюзіі, без будучыні. «Адзінае, што чалавек здольны выйграць у гульні з чумой і жыццём, — адзна-

чыць Рыэ, — гэта веды і памяць» [264]. Веды не ў аб'ектыўным спасціжэнні жыцця, а як «цеплыня жыцця і вобраз смерці» [264]. Вынік зусім процілеглы духоўным пошукам савецкай ваеннай прозы, з яе памкнёнасцю да жыцця, у будучыню.

«Шлях да міру», па А. Камю, гэта чалавечнасць, сумленнасць, спачуванне бліжняму. Гэта і ёсць менавіта тыя якасці «прыроднага» чалавека, якія ён страчваў, паддаючыся ўплыву жыццю сацыяльнаму, абсурду-чуме. Паддаючыся міжвольна, не жадаючы гэтага. Але ў працэсе свайго трагічнага супрацьстаяння чуме героі А. Камю набывалі новыя для сябе якасці — змагароў.

Гуманістычная заваёва, якой А. Камю абавязаны патрыятычнаму супраціўленню, заключаецца менавіта ў самім заклiку да барацьбы, духу процістаяння. «Неабходна змагацца тымі або іншымі спосабамі і ніякім чынам не станавіцца на калені» [172]. І няхай сабе поспехі будуць часовымі, «гэта не прычына, каб кінуць барацьбу» [170]. Змаганне з абсурдам неабходна працягваць нават і тады, калі разумееш, што «чума» — гэта «бясконцае паражэнне» [170]. У гэтых словах не толькі ідэйная дамінанта рамана «Чума». У іх укладзена гуманістычная праграма самога пісьменніка часоў Другой сусветнай вайны.

А.Камю ў «Міфу аб Сізіфе» адзначыць, што «абсурдны чалавек з'яўляецца процілегласцю чалавека пакорнага»[65]. Нескароны Сізіф, яго стаіцызм, як і стаіцызм герояў «Чумы», мелі для свайго часу станоўчае значэнне. Як адзначыла Г. Матылёва, маючы на ўвазе аўтара «Чумы», «Камю не змірыўся, у яго рамане чутны заклік да бунту, да супраціўлення, ён папярэджвае людзей аб пагрозлівай небяспецы»[66]. Менавіта такую ролю выконвала і драматургія Ж.-П. Сартра. Антыфашысцкая праблематыка, прасякнутая філасофіяй экзістэнцыялізму, адлюстроўвала розныя аспекты і стадыі духоўнага развіцця

Ж.-П. Сартра — праз міфалагічны сюжэт у драме «Мухі» (1943), праз жорсткі алегарызм і вострыя псіхалагічныя калізіі ў п'есе «Мёртвыя без пахавання» (1946), праз трагічны гратэск у «Пустэльніках Альтоны» (1960). Праўда, Ж.-П. Сартр, як і А. Камю, адлюстроўваў вайну ў ірацыянальным духу, як праяўленне сусветнага абсурду, — аб гэтым сведчыць трэцяя частка яго цыклу раманаў «Дарогі свабоды», што з'явілася ў 1949 годзе. У параўнанні з А. Камю тут назіраецца не столькі бунт усвядомленых пазіцый (Рыэ) або пазіцый выпакутаваных (Тарру), колькі неўсвядомлены акт адчаю (вобраз непрыкаянага інтэлігента-эгацэнтрыста Мацье Дэлару).

А. Камю сведчыць, што чума — ўяўляе сабою ўсепаглынальную ідэю абсурду, праз які, як праз ачышчэнне, наканавана прайсці чалавеку. Такім жа ачышчальным наканаваннем з'явіцца і ідэя вайны для герояў В. Быкава. Праўда, прымаючы абсурд як жыццёвую непазбежнасць, героі «Чумы» ў сваіх паводзінах кіраваліся больш унутранай экзістэнцыяй, зыходзілі з канкрэтна-індывідуальных фактараў. Сотнікаў і Іваноўскі В. Быкава напачатку свой выбар падпарадкоўваюць фактарам сацыяльным, абстракцыі абавязку. (Ідэя Бога як першаснай маральнай субстанцыі з'явіцца пазней.) Але і ў тых і ў другіх свабода выбару грунтуецца на падкрэслена суб'ектыўным моманце. Аўтараў «Чумы» і «Сотнікава» паядноўвае тое, што яны **праз ідэю** прадзіраліся да **чалавека.** Няхай сабе больш да чалавека наогул, не канкрэтнага, але чалавека. Толькі маючы аналагічныя зыходныя дадзеныя для мастацкага эксперыменту, В. Быкаў прыходзіць да іншых вынікаў у сферы чалавечай маралі і высокага духу.

В. Быкаў пісаў, што ў «Сотнікаве» яго цікавілі найперш два маральныя моманты: «Што такое чалавек перад знішчаль-

най сілай бесчалавечных абставін? На што ён здольны, калі магчымасці абароны жыцця вычарпаны ім да канца і прадухіліць смерць немагчыма?»[67] А гэта ў пэўным сэнсе і з'яўляецца, карыстаючыся тэрміналогіяй экзістэнцыялістаў, «праектам» самога сябе ці, дакладней, праектам сябе ў межах абсурду-чумы — гэта ў А.Камю. У В. Быкава ажыццяўленне свайго «я» абмяжоўваецца вайной і абавязкам салдата. І там і там магчымасць і права выбару рэалізоўвалася ў плоскасці пэўнай праблемы, якую героі **самі** не выбіралі, гэтыя праблемы паўставалі перад імі аб'ектыўна.

Ва ўступе да «Бунтуючага чалавека» А.Камю адзначыць: «...Мы ўжо не можам самі выбіраць сабе праблемы. Гэта яны, праблемы, адна за адной выбіраюць нас»[68]. В. Быкаў у параўнанні з А. Камю, пакідаючы за героем права на выбар, да мінімуму звужвае свабоду гэтага выбару. Умовы эксперыменту ў В. Быкава, як ужо падкрэслівалася, больш жорсткія, бескампрамісныя. Пісьменнік пастаянна ўскладняе маральную задачу, пры гэтым сфера матэрыяльнай ці фізічнай дзейнасці героя ўсё больш абмяжоўваецца. Аўтар «Сотнікава» пазбягае ўсякіх «паўтаноў»[69] ці двухсэнсоўнасці. Або крах, або Галгофа з наступным уваскрашэннем. Бунтуючы чалавек А. Камю, жывучы ў дэсакралізаваным свеце, «хоча быць або «ўсім», цалкам атаясамлівачы сябе з тымі дабротамі, якія ён нечакана ўсвядоміў, і патрабуючы, каб у яго асобе людзі прызнавалі і ўшаноўвалі гэтыя даброты, або «нічым», гэта значыць цалкам страціць усякія правы, падпарадкоўваючыся сіле больш моцнай»[70]. Мяцежнік А.Камю «ў адно імгненне... упадае ў непрымірымасць — «Усё або нічога»[71].

Камю-мараліст адмаўляўся ад адкрытага **аўтарскага** асуджэння, яго герой таксама не браў на сябе дыдактычнай місіі:

«Трэба спачатку абвінаваціць сябе, а пасля атрымаць права судзіць іншых» [330], — скажа герой «Падзення». Але «суддзя на пакаянні» — пазнейшы герой А. Камю. Пісьменнік-экзістэнцыяліст не ўмешваецца ў сферу маральных ацэнак, паводзіны Рамбера, яго жаданне пакінуць зачумлены горад дзеля каханай жанчыны ні аб'ектыўна, праз аўтара, ні суб'ектыўна, праз герояў, не асуджаюцца, наадварот, Рыэ падтрымлівае права Рамбера на каханне. В. Быкаў прытрымліваецца зусім іншай пазіцыі, ён узносіць Сотнікава і адмаўляе Рыбаку ў праве на маральную рэабілітацыю. Судзіць Рыбака за часовую згоду з ворагам, а дакладней, за імітацыю здрады. Хоць віна Рыбака можа быць толькі ў тым, што ён законы даваеннага мірнага жыцця намагаецца перанесці і на вайну. Крытык С. Дубавец называе ўчынак Рыбака натуральным. На яго думку, драма героя ў тым, што яго «рацыянальная маральнасць сутыкаецца з ірацыянальнай маральнасцю фашыстаў, якія распараджаюцца іхнімі (Рыбака і Пабла Уб'ету, героя Ж.-П.Сартра. — ***В.Л.***) лёсам і жыццём. І фашысты перамагаюць фізічна. Я не бачу тут здрады. Рацыянальныя матывы Рыбака і Уб'еты ў атмасферы панавання ірацыяналізму набываюць непазбежны ірацыянальны працяг. Яны абдурылі ворага, а выйшла — сябе»[72].

У В. Быкава 60—70-х гадоў была свая мера патрабаванняў да чалавека на вайне.

Былы камбат Сотнікаў свайго жыцця ніколі не шкадаваў, і гэта давала яму камандзірскае права не шкадаваць і жыцці іншых байцоў, патрабаваць з іншых у такой жа ступені, як з самога сябе. Гэтак жа будзе ставіцца да акружаючых пазней і яго ідэйны двайнік лейтэнант Іваноўскі («Дажыць да світання» — 1973). Быкаўскі герой «іншага права на вайне... не хацеў прызнаваць»[73]. Яго максімалізм хутчэй кніжны, агітацыйны[74],

сканструяваны ім самім, а не выпакутаваны жыццём. Сотнікаў, у процілегласць героям «Чумы», падыходзіць да іншых з самымі высокімі патрабаваннямі. Нават да тых, хто застаўся на акупаванай тэрыторыі і не пайшоў у лес, у партызаны. Па гэтай прычыне ён і знаходзіцца ў разладзе з людзьмі, ставіцца да іх недаверліва-варожа. Сотнікаў-камуніст, выхаванец савецкай школы, не мог дазволіць сабе выслухаць старасціху, бо так «нядоўга пранікнуцца спачуваннем да няўдакі-старасты» [2, 33]. А спачуваць ён не хацеў, «не мог спачуваць чалавеку, які пайшоў на службу да немцаў і так ці інакш выконваў гэтую службу» [2, 33]. Вайна і даваеннае выхаванне навучылі Сотнікава бескампраміснасці. Быў і рэальны прыклад, паводзіны старога палкоўніка, якога немцы дапытвалі ў шталагу. Вобраз сівога палкоўніка ў аповесці — «жывое» ўвасабленне моцы Савецкай улады. Ён быў ёю народжаны і сімвалізаваў яе гарт і нязломнасць. Пакалечаны, з перабітымі рукамі і нагамі, фізічна амаль што не існуючы, палкоўнік сваімі паводзінамі даказаў, што духоўныя магчымасці чалавека непадуладныя ніякай самай пагрозлівай сіле. Адсутнасць у палкоўніка ўсякага страху перад фізічнай расправай зрабілі не толькі на ворага вялікае ўражанне, а і на Сотнікава — маладога афіцэра і проста чалавека. Вось гэты духоўны трыумф палкоўніка і застаўся для Сотнікава своеасаблівым эталонам паводзін на вайне. Больш таго, закладзеная пісьменнікам праграма-максімум у характары палкоўніка стала праграмай і самога Сотнікава, нормай яго паводзін. Звучаны ўсё цяжэйшае ў жыцці браць на сябе, Сотнікаў і на гэтае заданне з Рыбаком пагадзіўся таму, што іншыя адмовіліся. Пайшоў, хоць мог і застацца, бо хварэў на прастуду.

Характар Сотнікава ў аповесці ўжо сфарміраваны, працэс яго станаўлення застаўся па-за межамі апавядання. Гэта тыповы

прадстаўнік свайго часу, таксама «зачумлены», толькі ўжо бальшавіцкай прапагандай. Бацылы гэтай хваробы прасвечваюць ва ўсім, у разуменні патрыятызму таксама. Паняцце радзімы ў Сотнікава асацыіруецца найперш з Савецкай уладай, што лагічна вынікае з яго стаўлення да людзей. І калі ён змагаецца з ворагам, то найперш абараняе абстрактную ідэю, а не канкрэтнага чалавека.

Гуманістычная дамінанта Сотнікава процілеглая французскаму доктару Рыэ, і тым больш Рамберу, які не хацеў паміраць за ідэю. А барацьба з чумой для яго была барацьбой за ідэю. «З мяне хопіць людзей, якія паміраюць за ідэю» [190], — пратэстуе герой А. Камю. Ён не верыць у гераізм, бо ведае, «што быць героем лёгка», ён перакананы, што «гэта гераізм згубны». Адзінае, што мае каштоўнасць, — гэта «памерці або жыць тым, што любіш» [190]. Але ён, як і іншыя героі А. Камю, змагаецца супраць чумы. Яны супрацьстаялі абсурду-чуме, выступаючы на баку ахвяр, на баку простага чалавека.

Сотнікаў жа ў пачатку аповесці і ёсць тое, што А. Камю называў «бедствам і ахвярай» у адной асобе, — але з тэндэнцыяй у фінале трывала заняць бок ахвяр. Для Сотнікава канкрэтнага чалавека не існавала, ён шкадаваў, што не расквітаўся з Рыбаком, як належала са здраднікам. Гуманізм Сотнікава абстрактны, ён процілеглы гуманізму Рамбера і Рыэ. Праўда, паступова ён будзе адыходзіць ад яго, спасцігаючы крок за крокам іншае стаўленне да людзей — больш спагадлівае, міласэрнае. Менавіта гэтага фактару і не ўлічвае С. Дубавец, калі сцвярджае, што «без прычыны загінуў Сотнікаў. Бо прычына Сотнікава (годнасць афіцэра і члена партыі) — ірацыянальныя... забіваць і гінуць у імя чаго б там ні было — ненатуральна. Я ахвярую жыццём дзеля выратавання цябе і яго, гэтага будынка, гэтай ракі. Мая ахвяра павінна быць апраўдана рацыянальна»[75].

Духоўны шлях Сотнікава — гэта адыход ад «чалавека-ідэі» (М. Афанасьеў) і набліжэнне да чалавека «жыццёва-рэальнага», які, магчыма, і не заўсёды будзе адпавядаць самым высокім маральным патрабаванням. Э. Аўэрбах пісаў, што «Гамлет — гэта Гамлет не таму, што наравісты бог вымусіў яго ісці да трагічнага канца, а таму, што ёсць у ім нейкая непадзельная сутнасць, якая не дае яму магчымасці рабіць інакш у параўнанні з тым, што ён робіць»[76]. Такая «непадзельная сутнасць» акрамя ўсяго іншага падаравана і Сотнікаву. Менавіта яна і з'яўляецца прычынай і «вытокам» яго лёсу. Трагедыю Сотнікава трэба шукаць не толькі ў тых акалічнасцях, у якіх ён апынуўся, а ў ім самім. Найперш у ім самім. Таму і духоўная трансфармацыя характару Сотнікава адбывалася пакутліва і супярэчліва — у барацьбе з самім сабой, са сваім унутраным «я». А яшчэ праз знявер «у людзях і ў самім лёсе» [2, 62]. Праз спасціжэнне сваёй уласнай віны.

Катэгорыя віны, распаўсюджаная ў В. Быкава, і ёсць сутнаснае адрозненне быкаўскай прозы ад экзістэнцыяльнай. Пісьменнікі-экзістэнцыялісты шырока прапагандавалі пакаянне, але без пакутлівай віны. Іх герой меў права толькі на адказнасць, яму была гарантавана свабода адказнасці.

Сотнікаўскае набліжэнне да чалавека — гэта найперш паступовае ўсведамленне сваёй віны. Не толькі адказнасці камандзіра за сваіх падначаленых, не толькі адказнасці за дзяцей Дземчыхі і яе як жанчыны, але менавіта віны — перад усімі імі за сябе ранейшага. Яго проста «ашаламіла ўсведамленне ўласнай віны, што гэтак падвёў Рыбака, ды і Дземчыху» [2, 75—76]. Пачуццё віны з цягам часу будзе паглыбляцца. Апынуўшыся ў нямецкім засценку, Сотнікаў будзе «прыдушаны цяжарам віны, што вісела над ім ужо падвойным грузам» [2, 83].

Сотнікаў-**баец** быў звязаны са светам «дзесяткам абавязкаў перад людзьмі і Радзімай» [2, 92]. Сотнікаў-**чалавек** значна

пашырае сферу сваіх абавязкаў-узаемадачыненняў з людзьмі і светам. Менавіта ў гэтым крытык І. Афанасьеў і бачыць подзвіг Сотнікава, які, як ён лічыць, раскрывае «не выключнасць героя, узнятага бясспрэчнымі яго заслугамі і годнасцю над людзьмі... а менавіта чалавечнасць чалавека»[77].

Сотнікаў ужо перад смерцю, «у апошнія імгненні свайго жыцця нечакана ўсумніўся ў сваім заўсёдным праве — нароўні з сабою патрабаваць ад іншых» [2, 132]. Гэта не толькі вырашальны момант у характары Сотнікава, а сапраўдны паварот у эстэтыцы В. Быкава, у яго вырашэнні праблемы чалавека. Узнікае, такім чынам, яшчэ адзін момант судакранання з эстэтыкай экзі-стэнцыялістаў. Як слушна заўважыў І. Афанасьеў, «жыццё па-за ім, нелюбімае, невядомае яму», якое, па Л. Талстому, «і ёсць адзі-нае сапраўднае жыццё», пашырае «межы» Сотнікава і, вырашаючы гэтую «асноўную супярэчнасць чалавечага жыцця...», сцвярджае аднолькавыя чалавечыя правы на жыццё, хоць і не азначае яшчэ магчымасці такога служэння людзям, «пры якім не было б непазбежнасці ахвяравання ўсім сваім жыццём»[78].

Як вынік пакаяння, віны маральнай і ўзнікае ў Сотнікава жаданне выратаваць Дземчыху, Рыбака, старасту Пётра, узяць іх віну на сябе. І нават яго фінальны ўчынак, калі ён сам «здаровай нагой штурхнуў ад сябе цурбан» [2, 140], — таксама са «сферы» яго віны перад Рыбаком, з яго пакаяння. А яшчэ каб даць свайму нядаўняму напарніку апошнюю магчымасць духоўнай рэабілітацыі. Як заўважыў В. Жыбуль, «Сотнікаў аддае сваё жыццё не за таго Рыбака, які зламаўся, а за таго, якога прымусілі зламацца»[79]. І. Афанасьеў скажа яшчэ больш выразна: «Рух Сотнікава — гэта дараванне не чалавека, не ворага, не слабога, а — усіх, хто ёсць людзі»[80].

Сотнікаў наблізіўся да разумення неабходнасці абароны простага чалавека, як зрабілі гэта героі «Чумы», — незалежна ад таго, якім шляхам яны да гэтага ішлі. Шлях у кожнага быў свой, але вынік аднолькавы — чалавек. Свет страціў свой вышэйшы сэнс. У ім засталося толькі адно, што мае сэнс, «гэта — чалавек, бо чалавек — адзіная істота, якая прэтэндуе на спасціжэнне сэнсу жыцця»[81], напіша ў 1944 годзе А. Камю ў пісьме «Да нямецкага сябра». Пад гэтымі словамі мог падпісацца і В. Быкаў 60—70-х гадоў.

А. Камю сказаў пра свайго героя Мерсо: «Гэта адзіны Хрыстос, якога мы заслугоўваем»[82]. Такім Хрыстосам у савецкай ваеннай прозе быў Сотнікаў. Ён і дагэтуль у творчасці В. Быкава з'яўляецца своеасаблівым «святым», трагічным у сваёй нязломнасці. Сотнікаў ахвяруе сваім жыццём, збаўляе свой грэх зусім па-хрысціянску — праз прызнанне сваёй віны, праз пакаянне. Гэта быкаўскі варыянт «суддзі на пакаянні». І ў сваім развіцці ён набліжаецца да канонаў агульнаеўрапейскай этыкі, адпаведна якой, «барацьбу супраць зла, закладзенага ў чалавеку, мы вядзем не з дапамогай суда іншых людзей, а з дапамогай уласнага суда над сабою»[83]. Набліжаецца да А. Камю, які лічыў, што «індывід не ёсць сам па сабе той каштоўнасцю, якую ён імкнецца абараніць. Каб яна з'явілася, патрабуецца не менш чым усё чалавецтва»[84].

Даследчык быкаўскай творчасці В. Жыбуль заўважыў, што В. Быкаў у аповесці «Сотнікаў» спалучае ўслаўленне чалавека, які захоўвае сваю духоўную сутнасць нават у нечалавечых умовах, разам з праклящцем гэтых умоў, са сцвярджэннем правоў чалавека на чалавечыя ўмовы праяўлення яго духоўнай сутнасці»[85]. І менавіта аб такім праве на прыстойныя ўмовы чалавечага існавання, умовы дзеля самарэалізацыі, заяўляла і экзістэнцыяльная літаратура.

Сотнікаў нарэшце спасцігнуў новую сістэму чалавечых адносін, у аснове якой — Сумленнасць, Спагада, Каханне да жанчыны. У гэтым бачыцца найбольшая заслуга аўтара «Сотнікава». Праўда, неўзабаве В. Быкаў зноў вернецца да гэтай праблемы ў аповесці «Дажыць да світання». У гэтай аповесці яго «перш за ўсё цікавіла мера чалавечай адказнасці. Як вядома, на вайне выконваюцца загады старшых начальнікаў... А тут выпадак, калі ініцыятарам аперацыі выступае сам выканаўца — малодшы афіцэр, але ўся справа ў тым, што гэтая ягоная ініцыятыва заканчваецца поўным фіяска»[86]. Адсюль і віна героя. Яна змястоўна збедненая, бо не ўключае ў сябе ўсёй гамы адносін чалавека са светам, як гэта здарылася з Сотнікавым у фінале, калі рэалізм героя пераважыў яго першапачатковую зададзенасць, ідэйную і маральную запраграмаванасць. Сотнікаву ўдалося выйсці за абмежаванне «чалавека-ідэі» і «чалавека-мэты». Лейтэнант Іваноўскі так і застаўся ў гэтых межах.

Іваноўскі быў удзячны генералу, што той выслухаў яго, паверыў яму і блаславіў на заданне — знішчыць нямецкую базу з боепрыпасамі. У клопаце генерала аб іх невялічкім атрадзе Іваноўскі адчуваў «нешта зусім не генеральскае, а болей бацькоўскае» [1, 389—390]. Стаўленне генерала, яго тон, «зусім не начальніцкі, амаль што сяброўскі» [1, 395] напоўнілі сэрца лейтэнанта вялікай удзячнасцю. З гэтай хвіліны ён гатовы быў на ўсё, толькі б выканаць баявую задачу, «ён гатовы быў рызыкаваць жыццём, калі гэта спатрэбіцца для Радзімы» [1, 395]. Такім чынам, выкананне баявой задачы для героя набыло самамэтнае значэнне. Таму, калі Іваноўскі базы не знайшоў, яе на месцы не аказалася, ён адчуў сваю вялікую віну. Не адказнасць за жыццё — байцоў атрада і сваё — а найперш віну перад генералам, ягоным: «Сынкі!.. На вас

уся надзея». А яшчэ перад тым, «як ён гэтую няўдачу растлумачыць у штабе» [1, 412].

Абсалютная адданасць абстрактнай ідэі-абавязку досыць яскрава вылучае героя аповесці «Дажыць да світання» з шэрагу быкаўскіх персанажаў савецкага перыяду. Ён у найбольшай ступені герой ірацыянальны. Гэта нават не чалавек-ідэя, як у выпадку з Сотнікавым, а «чысты вопыт» «чалавека-мэты». Як і Сотнікаў, «гінуць ён не хацеў, пакуль быў жывы, гатовы быў змагацца хоць усю ноч, суткі, хоць вечнасць, абы ўцалець, выжыць, дабрысці да сваіх» [1, 432]. Паступова лейтэнант наблізіцца да ўсведамлення, што яго намаганні скончыліся няўдачай, безвынікова, як і ахвяры людзей, што ўдзельнічалі ў гэтай аперацыі. Толькі Іваноўскі перад байцамі, тымі, што загінулі, і тымі, што напэўна яшчэ загінуць, вяртаючыся праз перадавую лінію да сваіх, віны не адчуваў. Як не адчуваў яе перад Піваваравым, якога амаль свядома асудзіў на смерць.

Адказнасць чалавека, як яе разумеюць героі экзістэнцыяльнай літаратуры і да якой наблізіўся Сотнікаў у працэсе сваёй духоўнай эвалюцыі, у Іваноўскага зводзілася да адказнасці «чыста» службовай — перад генералам, што «не апраўдаў яго даверу. Менавіта гэты давер трывожыў яго болей за ўсё» [1, 422].

Дамінацыя ідэі-абавязку над агульначалавечым фактарам тут відавочная. Іваноўскаму засталося невядомым адчуванне віны ў найглыбокім разуменні гэтага слова, віны, якая вядзе да пакаяння. Дамінацыя ідэі ў характары Мерсо («Чужы») значна «звузіла» і «спрасціла» воблік гэтага героя. Мерсо пасля забойства араба, апынуўшыся ў турме, наблізіўся да спасціжэння ісціны. І гэта зрабіла яго свабодным ад абсурду, — свабодным у сваёй памяці. у сваім выбары смерці, у бунце, нарэшце. Іваноўскі таксама наблізіўся да ўсведамлення трагізму свайго

становішча. І ён прымае гэты трагічны абсурд як непазбежнасць. Ён таксама свабодны ў сваім праве на апошні выбар, на «мэтуўчынак». І на памяць таксама. «Дзіўна, але ў яго адчуваннях цяпер з'явіліся нейкія новыя, дагэтуль амаль не знаёмыя яму адценні, нейкі ненатуральны... спакой без ценю ягонае спешкі, яго нецярпення... Цяпер ён стараўся як мага дакладней усё ўзважваць у свядомасці, вывяраць розумам, каб паступіць напэўна...» [1, 435]

Іваноўскі, услед за Сотнікавым, прыйшоў да высновы, што жыццё на вайне не мае самамэтнай каштоўнасці. І не таму, што яны, героі вайны, прагнулі смерці, як раз, наадварот, яны хацелі жыць: «Жыць? — амаль здзівіўся баец (Піавараў. — *В.Л.*) і ўздыхнуў. — Няблага б. Але...» [1, 436] Проста, каб перахітрыць смерць, перамагчы яе і прадоўжыць жыццё, «патрэбны былі неверагодныя намаганні, праца, пакуты...» [1, 437] Нават і гэтага мала, «каб выжыць, трэба было перамагчы, перамагчы можна толькі выжыўшы, — у такое чортава кола загнала людзей вайна. Абараняючы сябе і краіну, трэба было забіць не аднаго, а шмат... Жыццё праз пагібель ворага — іншага выйсця на вайне, мабыць, не існавала» [1, 437]. І вось, каб перамагчы, або (што ў дадзеным выпадку раўназначна), каб выжыць, трэба забіць — такі трагічны гуманізм вайны, які і вызначае гуманізм быкаўскай прозы. Трагічны і супярэчлівы адначасова.

Ці не такой жа супярэчнасцю пазначаны і гуманізм А. Камю, які ў адной асобе сумяшчаў два процілеглыя пачаткі — бедства і ахвяры (вобраз Тарру). Або-два пісьменнікі сцвярджаюць, што немагчыма дасягнуць гармоніі негуманнымі сродкамі, але ж і гармонія праз кроў і насілле — ці гуманна гэта? Не, адкажа за ўсіх іх Ф. Дастаеўскі. А. Камю не здолеў вырашыць гэты канфлікт, адсюль, напэўна, і дачасная смерць яго героя Тарру.

Унутрана не прымае такое вырашэнне пытання і герой В. Быкава, ён таксама хацеў міру, кахання, хацеў проста жыць, без

вайны, без забойстваў, а вымушаны быў забіваць — дзеля гэтага міру і кахання.

Прыняўшы абсурд вайны з яе ідэяй смерці як непазбежнасці, Іваноўскі не можа прыняць толькі бессэнсоўнасці гэтай смерці. Ён не можа дазволіць сабе ціха памерці ў вясковай лазні. «Не, толькі не гэта! Гэта было жахліва, агідна, амаль подла ў адносінах да сябе... да ўсіх астатніх» [1, 437], з якімі ён выпраўляўся ў гэтую цяжкую дарогу. Але гэта не віна **перад імі**, а віна **за іх**. Герой імкнецца застацца свабодным у выбары смерці, марыць памерці годна, хоць з нейкай карысцю для радзімы і перамогі, або — «каб скончыць усё найхутчэй проста — выцягнуць чаку з супрацьтанкавай яго гранаты і адпусціць планку...» [1, 460–461) Апошняе для Іваноўскага было нават больш зманлівым, «бо вызваляла ад знясільваючай барацьбы з немцамі, болем, сабой» [1, 460]. Паступова ў яго, здавалася б, цалкам спустошанай душы, пачаў тлець забыты ўжо ім вугельчык гневу, які ўсё болей і болей разгараўся. Выспяваў апошні ў жыцці Іваноўскага бунт. Гнеўная яго роспач, увесь адчай увасобіліся ў бунтуючую мэту, «апошнюю мэту яго жыцця» [1, 461] — дайсці, дапаўзці да дарогі і «зрабіць свой апошні ўзнос — для Радзімы, у імя свайго салдацкага абавязку» [1, 469]. (Заўважым у дужках, што і напрыканцы жыцця нічога для «проста» чалавека ў лейтэнанта не знайшлося). Аб гэтай **сваёй** апошняй мэце Іваноўскі памятаў нават тады, калі траціў прытомнасць, калі ўжо не заставалася ніякіх высілкаў, была адна толькі рашучасць. Барацьба за апошнюю мэту ў лейтэнанта была яшчэ і барацьбой са смерцю, якая «ішла па пятах, чакаючы моманту, каб ударыць напэўна» [1, 463].

Смерць для В. Быкава ў параўнанні з экзістэнцыялістамі ў адрыве ад жыцця нічога не вырашала. «...Мабыць смерць нічога не вырашае і нічога не растлумачвае, — адзначыць Сотнікаў. —

Толькі жыццё дае людзям пэўныя магчымасці, якія здзяйсняюцца імі або прападаюць марна, толькі жыццё можа процістаяць злу і несправядлівасці. Смерць — нішто» [2, 137].

Шлях Сотнікава — шлях да смерці і адначасова непрыманне яе, спасціжэнне смерці і адмова ад яе. «Чалавек смяротны? Магчыма, але давайце паміраць супраціўляючыся, і, калі ўжо нам наканавана небыццё, дык не будзем пагаджацца, што гэта справядліва»[87], — гэтыя словы Сенанкура А. Камю ўзяў эпіграфам да чацвёртага пісьма нямецкаму сябру. Яны ў аднолькавай ступені датычаць усіх герояў вайны, і быкаўскіх у тым ліку. Сотнікаў, баявы афіцэр, пасля ўсяго перажытага на вайне, не вельмі ўжо даражыў сваім жыццём. «Калі заб'юць, дык што ж!» [2, 43] Не баяўся смерці ў баі, «перабаяўся ўжо за дзесятак самых безнадзейных выпадкаў» [2, 43]. Ды і наогул «не калаціўся за сваё жыццё, якое даўно не было яму асалодай, а з нейкага часу перастала быць і абавязкам. Важна было жыць, калі ён быў камандзірам у арміі, калі ў яго была сіла, якая давала яму магчымасць выконваць свой абавязак, калі ад яго турбот і ўмельства залежалі жыцці людзей» [2, 43]. Для Сотнікава, такім чынам, як і для Іваноўскага, жыццё азначала найперш **абавязак** (а не **пачуццё**, як было ў герояў «Чумы»). Іншых сувязей паміж людзьмі ён напачатку не прызнаваў. І нават каханне, якое для экзістэнцыяльнага героя заўсёды было першасным, асноватворным, ён адмаўляў: «Табе да дзевак яшчэ!» [2, 8] — адзначыць ён у дыялогу з Рыбаком.

Неаднаразова ў Сотнікава ўзнікае і думка аб самазабойстве — гэта ў самыя крытычныя моманты, каб не трапіць зноў у палон. Матыў раўнадушша, абясцэньвання ўласнага жыцця, як і жыцця наогул, будзе пашырацца. Неўзабаве герой адзначыць, што «шкадаваць яму не было чаго, хіба што не хацелася

разлучацца са сваёй вінтоўкай, якая слаўна і безадмоўна паслужыла яму паўгода» [2, 45—46]. Але ідэя смерці Сотнікава нясе ў сабе і адмову ад яе. Адмаўленне жыцця перабіваецца такой натуральнай для чалавека прагай жыцця. Сотнікаў усё марудзіў раз і назаўсёды скончыць свае пакуты, і не таму, што не да канца выканаў свой салдацкі абавязак ці дадзенае некаму слова, як гэта назіралася ў сітуацыі з Іваноўскім. Сотнікава ўтрымлівала яшчэ і нешта іншае — тое проста чалавечае, якое было ў ім «па-за» салдатам-камандзірам, якое існавала ў ім падсвядома, насуперак яго волі і намаганням. «Можа ён хацеў жыць? Відаць, што хацеў, асабліва цяпер, калі тыя знялі аблогу — сапраўды, яму хацелася выжыць» [2, 27]. І ён успрымае гэтую адтэрміноўку смерці з радасцю і нават з надзеяй, «разумеў, што... і гэты раз ягоны канец адсоўваецца на няпэўнае, невядома якое будучае» [2, 48].

Прыняўшы абсурд вайны як непазбежнасць, Сотнікаў на ўласным вопыце дайшоў да спасціжэння няновай для чалавецтва ісціны, што «адзіная рэальная каштоўнасць у чалавека на свеце — яго жыццё» [2, 57]. Менавіта жыццё з'яўляецца «катэгорыяй-абсалютам, мерай і цаною ўсяго» [2, 57]. Праўда, чалавек у сваім маральным развіцці пакуль не ў стане гэта зразумець. Гэта прэрагатыва будучага грамадства, «сіла і гармонія якога будуць вызначацца шчасцем кожнага яго члена» [2, 57]. Абмежаваны ў сваіх фізічных магчымасцях чалавек ужо і цяпер можа выйсці за свае «межы» — праз свае ўнутраныя, духоўныя магчымасці, якія «непадуладныя ніякай самай пагрозлівай сіле» [2, 57]. Унутраная прыгажосць, сіла духу для Сотнікава застаюцца вышэйшымі, даражэйшымі, «непамерна важнейшымі за сваю шкуру» [2, 134].

У «Міндальных гаях» А. Камю прыводзіць словы Напалеона, звернутыя да Лер дэ Фантана, літаратара і рэктара універ-

сітэта ў часы імперыі: «Ведаеце, што мяне больш за ўсё здзіўляе?.. Што сіла бездапаможная што-небудзь стварыць. У свеце існуюць толькі два валадары — меч і дух. І ў рэшце рэшт дух заўсёды атрымлівае перамогу над мячом»[88]. Па А. Камю, высокі дух, дух-абсалют — гэта не толькі дух моцны, «індывідуальна» бунтарны. Як у Сізіфа. Гэта не толькі «моцная воля, патрабавальнасць, а і «зямное», самае звычайнае шчасце, непахісная гордасць, халодная стрыманасць мудраца»[89]. У В. Быкава высокі дух, або дух-абсалют — гэта яшчэ і дух ахвярны, «пакаяльны» дух, дух Хрыста.

Змаганне Сотнікава трэба менавіта ў такой плоскасці і разумець — як змаганне вялікага духу, духу-абсалюту супраць бездухоўнасці. На фоне або як паралель духу звычайнаму — вобраз Рыбака. У той час як фізічныя магчымасці ўсё больш абмяжоўваюцца, герой застаецца свабодным і незалежным ў сваім унутраным выбары.

Памкнёнасць у будучыню і вызначае жаданне Сотнікава "памерці на людзях» [2, 135]. Бо на людзях «лягчэй будзе смерць прыняць» [2, 135]. А яшчэ можна перадаць «духоўную эстафету» будучым пакаленням. Зразумеўшы, што смерці ўжо цяпер пазбегнуць не ўдасца, Сотнікаў падрыхтаваўся да апошняга свайго адказнага абавязку: «сваю смерць... ён павінен сустрэць з салдацкай годнасцю» [2, 135]. Гэта стала яго галоўнай марай. Марай-абавязкам і яго выбарам у апошнія «выніковыя» хвіліны жыцця. Толькі і гэтую мару аўтар бязлітасна рушыць, замест кулі або асколка, Сотнікаву была падрыхтавана пятля, убачыўшы якую, «усё ў ім інстынктыўна запратэставала» [2, 136].

Гэтак жа будзе пратэставаць усё ў Іваноўскага, калі замест базы з боепрыпасамі, замест генерала ў шыкоўным «опелі» і нават замест штабнога палкоўніка, — а гэта было апошняе спад-

зяванне лейтэнанта, яму было наканавана сустрэць двух нягеглых абознікаў з возам саломы. Такі вынік жыцця лейтэнанта Іваноўскага — трагічны і няўмольны як сама вайна. «Усё скончылася недарэчна, подла і бяздарна, як ні ў якім выпадку не павінна было канчацца» [1, 470]. А як заўважыў А. Камю, «геройства без мэты — гэта адзіная каштоўнасць ў свеце, дзе страчаны сэнс»[90]. Трагізм Сотнікава і Іваноўскага ў тым і заключаецца, што героі ў сілу экстрэмальнай сітуацыі вайны пазбаўлены ажыццяўлення нават сваёй «ідэі-мэты», рэалізацыі сваіх магчымасцей як салдата. Яны застаюцца свабоднымі ў сваім ілюзорным спадзяванні на нямарнасць іх ахвяр у будучым.

І. Афанасьеў адзначыць, што «нулявы ваенны вынік і ёсць лагічнае завяршэнне гераічнай лініі твора. Адсутнасць, недасягненне Іваноўскім канкрэтнага, чыстага ваеннага выніку ўзмацняе ў аповесці матыў ахвярнага стану чалавека на вайне, садзейнічаючы абвостранаму ўспрыманню чыста чалавечага выніку апісаных у аповесці падзей»[91]. Да гэтага трэба дадаць, што Іваноўскі з'яўляецца ахвярай у імя абстракцыі, у імя ірацыянальнай ідэі, якая, праўда, у савецкай літаратуры лічылася высакароднай. Карыстаючыся фармулёўкамі экзістэнцыяльнай літаратуры, Іваноўскі найбольш выразна ўвасабляе ў сабе ідэю смерці без адмаўлення (отречения — па-руску). Свой выбар ён зрабіў сам, сам выбраў і свой апошні шлях — шлях у нябыт.

Перад шыбеніцай, перад рэальнай пагрозлівай смерцю дух Сотнікава пратэстуе не толькі супраць агіднага ўсёй яго істоце «ўдушэння пятлёй» [2, 136], але яшчэ ў большай ступені ён пратэстуе супраць безвыніковасці свайго зямнога жыцця. «Смерць нічога не вырашае і нічога не растлумачвае. Толькі жыццё дае людзям пэўныя магчымасці, якія здзяйсняюцца або прападаюць марна; толькі жыццё можа процістаяць злу і не-

справядлівасці. Смерць — нішто» [2, 137]. Гэта — адзін з галоўных вынікаў філасофскіх пошукаў В. Быкава ў «Сотнікаве».

Сотнікаў усвядоміў марнасць свайго змагання, сваіх пакут, болю. «І калі таму лейтэнанту ў хвойніку праз сваю пагібель удалося чагось дамагчыся для іншых, дык ці на тое ён разлічваў?» [2, 137] Нагадаем, што лейтэнант сваёй смерцю даў магчымасць некаторым палонным, у тым ліку і Сотнікаву, уцячы з палону. Смерць Сотнікава, як і Іваноўскага, **рэальна** нічога не дала і нічога не вырашыла на вайне. Яна патрэбна гороям толькі для таго, каб «адысці з гэтага свету з уласцівай чалавеку годнасцю»(2,137). Смерць Сотнікава не пашырыла кола ягоных магчымасцей, «то была апошняя міласць, святая раскоша, якую, бы ўзнагароду, даравала яму жыццё» [2, 137].

Свой зямны абавязак салдата Сотнікаў, а пазней і Іваноўскі выканалі. Што далей: «невядомасць, цемра, забыццё — назаўжды, без удзячнасці і ўзнагароды?» [2, 137] — не пагаджаючыся з гэтым, пытаецца ў людзей і свету камбат Сотнікаў. Калі так, то «дзеля чаго тады выдаткавана столькі яго намаганняў і яго сілы?» [1, 467] — гэта ўжо голас Іваноўскага, але пытанне, па сутнасці, тое самае. Лейтэнант «хацеў верыць, што ўсё зробленае ім у пакутах павінна недзе адбіцца, у чымсьці выявіцца. Няхай не сёння, не тут, не на гэтай дарозе — можа, у іншым месцы, праз нейкі няпэўны час... Інакш, як жа гінуць у пустой бяздзейнасці адносна сваёй патрэбы на гэтай зямлі і ў гэтай вайне? Ён жа для чагось нарадзіўся, жыў, столькі змагаўся, цярпеў... і цяпер у пакутах аддаваў жыццё. Павінен жа ў гэтым быць нейкі, калі не дужа каб значны, але ўсё ж чалавечы сэнс» [1, 468]. Герой вайны Іваноўскі нават у смерці хацеў знайсці сэнс, няхай сабе і звычайны чалавечы — але сэнс. Гэта асноўнае адрозненне быкаўскай прозы 70-х гадоў ад прозы экзістэнцыяль-

най, якая ісціну спасцігала ў смерці, а жыццё, у яе разуменні, было толькі падрыхтоўкай да смерці, перад якой усе людзі роўныя, бо ўсе людзі «выбраныя».

І што — жыццё без працягу? Быкаўская проза не прымае такога вырашэння галоўнага пытання чалавецтва. «Хто ведае, ці не залежыць шчаслівы іх (будучых пакаленняў. — ***В.Л.***) лёс ад таго, як памрэ на гэтай дарозе дваццацідвухгадовы камандзір узвода лейтэнант Іваноўскі» [1, 470]. У «Сотнікаве» замест гэтых неакрэсленых, абстрактных будучых пакаленняў пададзены сімвалічны вобраз будучыні, і ён мае сваё канкрэтнае вобразнае аблічча — хлопчык у будзёнаўцы. «Танклявая постаць хлопчыка гадоў дванаццаці з насунутай на галаву старой армейскай будзёнаўкай» [2, 139] — гэта сімвал той сувязі, якая звязвае героя з будучыняй, хлопчык — гэта яго, Сотнікава, **працяг** у жыцці. З другога ж боку, прысутнасць рэальнага хлопчыка ўносіць матыў апраўдання пакут былога камбата. Сотнікаў ахвяруе сваім жыццём, баронячы хлопчыка, яго будучыню, не будучыню наогул, як Іваноўскі, а сацыяльна арыентаваную — хлопчык быў адметны сваёй будзёнаўкай. Сотнікаў ахвяруе жыццём у імя Савецкай улады, яе працягу ў гісторыі. Ні больш, ні менш. І. Афанасьеў у сваёй манаграфіі адзначаў, што «Сотнікаў гіне не толькі за сімвалічнага хлопчыка ў будзёнаўцы, але і за нейкага абстрактнага чалавека, чалавека наогул, якім Рыбака робіць, аддаленая і неакрэсленая, праблематычная пакуль перспектыва яго духоўнага адраджэння»[92]. Такім чынам, даследчык прыходзіць, на наш погляд, да палемічнай высновы, што, ратуючы абстрактнага чалавека, Сотнікаў ратуе ўсё чалавецтва, таму што «абстрактны чалавек... роўны чалавецтву... — чалавецтву абстрактнаму»[93]. У тым і заключаецца сутнасць смерці Сотнікава, што ён бароніць не абстрактнага чалавека,

не абстрактнае чалавецтва, а чалавека і чалавецтва пэўнай сацыяльнай арыентацыі. А гэта дае падставу сцвярджаць, што камуніст Сотнікаў найперш бароніць ідэю савецкай дзяржаўнасці, якая павінна рэалізавацца праз хлопчыка ў будзёнаўцы.

Асноўная ідэя «Чумы» — гэта ідэя смерці і яе адмаўлення. У такім кантэксце вопыт «Сотнікава» набліжаецца да вопыту «Чумы». Але нельга не заўважыць паміж імі і сутнаснай розніцы. Героі «Чумы», выконваючы свой агульначалавечы абавязак, кіруюцца ўнутранай экзістэнцыяй, яны змагаюцца і паміраюць за чалавека сучаснага і чалавецтва, якое існуе зараз і якое, на іх думку, не мае будучыні, пазбаўлена ілюзіі будучыні. Сотнікаў, ды і Іваноўскі таксама, ахвяруюць жыццём, кіруючыся найперш абавязкам «сацыяльным» — спачатку гэта былі каноны воінскіх абавязкаў, пасля Сотнікаў памкнуўся іх пераступіць і наблізіцца да агульначалавечых — але і ён у сваім змаганні бароніць у першую чаргу не столькі нейкага пэўнага чалавека, колькі **ідэю**, закладзеную ў гэтым чалавеку. Ахвяра за абстракцыю так і застаецца ў сферы абстрактнай. Бо, як слушна адзначыла С. Алексіевіч, «чалавечае жыццё не можа быць нечаму роўным — ніякай ідэі, ніякім поглядам. Гэта зусім іншая субстанцыя»[94]. Усё гэта і дадае трагізму ў развіццё характару быкаўскіх герояў, абвастрае іх «тупіковасць». Такой жа сацыяльнай «тупіковасцю» пазначаны і героі «Чумы», але па іншай прычыне — адсутнасці будучыні.

Сотнікаў і Іваноўскі, а да іх можна далучыць і Тарру, сталі заложнікамі закладзенай у іх ідэі. На думку А. Камю, там, дзе чалавек рыхтуе сябе да смерці дзеля ідэі мыслення, адбываецца «найвышэйшае самагубства»[95]. Немагчымасць рэалізацыі гэтай ідэі, а яна стала асноўнай мэтай іх існавання ў межах абсурду, прыводзіць іх да трагічнай развязкі, ставіць іх у шэраг герояў трагічных.

З гэтага шэрагу і настаўнік Мароз, галоўны герой «Абеліска». Але ён мае сваю адметнасць. У аснову гэтага вобраза пакладзены ўжо не сінтэз «ахвяры і бедства», як было ў выпадку з Сотнікавым і Іваноўскім. Мароз прадстаўляе хутчэй трэцюю катэгорыю — катэгорыю «дактароў», што па А. Камю, і «вядзе да міру».

Матыў віны, заяўлены ў аповесці «Сотнікаў», у фінальных яе старонках, паглыблены ў «Абеліску». Тут ужо дамінуе іншая сістэма абавязкаў, не сацыяльна дэтэрмінаваных, а тых, якія грунтуюцца на прынцыпах сусветнай гуманістычнай маралі. Жыццё «толькі здаецца аўтаномным, адасобленым ад іншых людскіх жыццяў, скіраваным па сваім асабістым кірунку. На самой справе... калі яно і напаўняецца чымсь значным, дык гэта разумнай добрасцю і клопатамі аб іншых — блізкіх ці хоць бы далёкіх табе людзях, якія маюць патрэбу ў гэтым тваім клопаце... чаго варта жыццё толькі дзеля задавальнення свайго, такога дробязнага, самалюбівага, капрызнага і няўтольнага Я?» [3, 92] Катэгорыя гуманізму тут са сферы абстрактнай перамяшчаецца ў сферу канкрэтнага разумення чалавека.

У аповесці «Абеліск» выразна гучаць дзве тэмы — Ф. Дастаеўскага і Л. Талстога, тэмы «ўсё дазволена» і «непраціўлення», тэмы «святога без бога» і тэмы ачышчальнасці пакут чалавека. Настаўнік Мароз на акупацыю «глядзеў як бы знутры... ён яе болей маральна адчуваў, з духоўнага боку, ці што» [3, 124]. Як і Сотнікаў, Мароз нават у самы драматычны момант жыцця кіруецца прынцыпам, што чалавеку не «ўсё можна». Толькі Сотнікаў як герой ірацыянальны праз ідэю бараніў будучыню. Мароз бараніў канкрэтных людзей, дзяцей-падлеткаў, і праз іх — будучыню. «На нас працуе, — скажа пра Мароза-настаўніка Ткачук, — можа не так на наша цяперашняе, дык наша будучае» [3, 124]. Катэгорыя будучыні, якая ўваходзіла ў падтэкст

«чалавека-мэты», «катэгорыі-абсалюту» (І. Афанасьеў), матэрыялізуецца ў «Абеліску» ўжо не праз абстрактную ідэю-абавязак, а праз канкрэтную асобу, групу рэальных людзей.

Адзін з найбольш рэальных прэтэндэнтаў на ролю «дактароў» доктар Рыэ ўпэўнена адзначыць, што «не можа чалавек па-сапраўднаму спазнаць чужое гора, якое не бачыць уласнымі вачыма... ёсць толькі адзін сродак — гэта любіць ці памерці разам» [176]. Рыэ свой абавязак доктара так і ўспрымае — як абавязак свайго жыцця.

Свабода герояў А. Камю, найперш яго галоўнага героя Рыэ, залежала не ад знешняга свету, а ад адпаведнасці ягоных учынкаў яго ўнутранай экзістэнцыі. Тое ж самае можна сказаць і пра героя «Абеліска». І Рыэ, і настаўнік Мароз больш свабодныя ў сваіх унутраных парываннях, чым Сотнікаў і Іваноўскі, таму што свабода апошніх была абмежавана рамкамі воінскага абавязку. Але і Рыэ, і Мароз таксама розныя. Рыэ і яго памочнікі змагаліся з чумой, не верачы ў сваю перамогу над ёй. Аўтар пазбавіў іх надзеі. Адзінае, што набылі героі «Чумы» ў сваім змаганні з чумой-вайной, гэта веды і памяць. Што ён, Рыэ, выйграў пасля вайны? «Хіба што адно — спазнаў чуму і памятае аб ёй, спа-знаў пяшчоту і цяпер яго абавязак калі-небудзь пра яе ўспамінаць. Усё, што чалавек здольны выйграць у гульні з чумой і жыццём — гэта знанне і памяць» [264]. Памяць не ў сэнсе будучыні, будучых пакаленняў, а ў сэнсе ўласных успамінаў. Адсюль і песімізм экзістэнцыяльнай літаратуры. «...Напэўна цяжка жыць толькі тым, што ведаеш і тым, што памятаеш, і не мець наперадзе надзеі» [264], — адзначыць апавядальнік «Чумы».

Учынак Мароза, яго вопыт вайны скіраваны ў будучыню — будучыню як памяць. Такім чынам, катэгорыя памяці ў прозе В. Быкава мае якасна іншы характар. Сотнікаў бачыў свой працяг у хлопчыку ў будзёнаўцы. Іваноўскі сваё жыццё ахвяраваў з

надзеяй, што не зараз, не цяпер, а праз гады яго ахвяра ацэніцца станоўча, будзе мець апраўданне. Настаўнік Мароз як бы ажыццяўляе мары-надзеі сваіх папярэднікаў. І наогул, ён лічыў, што асноўны сэнс жыцця трэба шукаць не ў мінулым ці сучасным, а ў будучым. Вартасць жыцця — у яго працягу. «...Тысячы людзей... нарадзіліся і адышлі ў нябыт за вякі, і ніхто іх не ведае, не памятае, — скажа Алесь Іванавіч сваім выхаванцам. — А вось іх будуць памятаць, і ўжо ў тым іхняя ўзнагарода. Найвялікшая з усіх магчымых у свеце ўзнагарод» [3, 147]. Памяць як узнагарода — такое агульнае вырашэнне катэгорыі памяці ў В. Быкава. У «Абеліску» гэтая катэгорыя мае свае адметнасці.

Тое, што было ў духоўнай патэнцыі ўчынкаў Сотнікава, Іваноўскага, атрымала ў героя «Абеліска» далейшую мастацкую рэалізацыю. Адсюль, з будучыні ўжо ідзе асэнсаванне ваеннай падзеі, адбываецца той самы прысуд памяці, на які спадзяваліся і ў імя якога загінулі Сотнікаў і Іваноўскі. З'яўляецца і рэальная асоба, дзеля якой аддаў сваё жыццё Мароз. Прысутнасць рэальнай асобы, выхаванца Мароза Міклашэвіча, робіць учынак настаўніка рацыянальным, у адрозненне ад ірацыянальнага дзеяння Сотнікава і Іваноўскага.

«Людзі — яны хутчэй добрыя, чым дрэнныя» [171], — скажа я-апавядальнік «Чумы», клапоцячыся аб рэалізацыі уласнай свабоды. «Разумнай добрасцю і клопатам аб іншых» [3, 92] прасякнута жыццё і дзейнасць Мароза, які рабіў з дзяцей «найперш — чалавекаў» [3, 107], ён і пры немцах (паралель з Рыэ, які застаўся ў зачумленым Аране) працуе ў школе, каб вучыць дзяцей далей, бо «я не затым тут два гады ачалавечваў гэтых рабят, каб цяпер іх расчалавечылі» [3, 123]. Мароз робіць свой выбар натуральна, хоць і ўсведамляе ўсю рызыку свайго ўчынку. «Тут у яго свае нейкія прынцыпы» [3, 139], — скажа аб ім камісар партызанскага атрада

Ткачук. Заідэалагізаванаму Ткачуку, які на вайне жыў цвёрдай мэтазгоднасцю, цяжка зразумець Мароза: «...Хіба адны Марозавы хлопцы гінуць? Вайна, паміраюць мільёны. І не такія арлы, як гэтыя падшыванцы»(3,139). Мароз жыве і ўспрымае людзей сэрцам, душою — гэта ў значнай ступені адрознівае яго і ад герояў экзістэнцыяльных з іх эмацыянальнай збедненасцю, і ад Сотнікава, Іваноўскага, якія кіраваліся найперш прынцыпамі абавязку. Мароз жыве пачуццём чалавечнасці, набліжаецца да хрысціянскага разумення чалавека. Разам з тым, яго ўчынак, як і паводзіны Сотнікава, Іваноўскага, герояў экзістэнцыяльных, — гэта сфера высокага духу, яго і разглядаць трэба ў плоскасці духоўнай.

«...Я адчуваю сябе хутчэй разам з пераможанымі, а не з святымі, — скажа Рыэ. — Думаю, я проста пазбаўлены пачуцця гераізму і святасці. Адзінае, што для мяне важна, — гэта быць чалавекам» [243]. Экзістэнцыяльная літаратура адмаўляла гераічнае. Гэтак жа разумее паводзіны сваіх герояў і пісьменнік В. Быкаў. Праблема гераічнага — асобная тэма дыскусіі ў «Абеліску». Чыноўнік ад адукацыі Ксяндзоў называе заступніцтва Мароза «абсалютна бязглуздым. Што ён — абараніў каго?» [3, 153]. На вайне, лічыць Ксяндзоў, «былі большыя, чым ён, героі. Ну на самой справе... што ён такое зрабіў? Ці забіў ён хоць аднаго немца?» [3, 152] З такой адзнакай паводзін былога настаўніка не можа пагадзіцца Ткачук, непасрэдны ўдзельнік той падзеі. Ткачук супраць спрошчанага, схематычнага вырашэння гераічнага — «Забіў немца ці не забіў?.. Ён болей зрабіў» [6, 154]. Так неадназначна рэагуе «памяць» на ўчынкі былых герояў вайны, тая «памяць», у імя якой гінулі і на якую спадзяваліся яны.

Тым не менш, галоўным вынікам жыцця на вайне Мароза ёсць тое, што пасля яго застаўся Міклашэвіч, яго духоўны пра-

цяг. Само яго жыццё, якое ён сам паклаў на эшафот, перастала быць сродкам (як гэта было ў Сотнікава і Іваноўскага), а ператварылася ў мэту і сэнс. «Дабро, — адзначыць У. Конан, — трагічнае паводле сваёй сутнасці. Носьбіты дабра не могуць самасцвярджацца за кошт жыцця іншых, іхняе самасцвярджэнне — у ахвярапрынашэнні ўласнага жыцця»[96].

Такім чынам, В. Быкаў знаходзіў новыя формы гуманістычнага дзеяння, не зусім новыя, калі іх разглядаць у кантэксце сусветнай культуры, але для савецкай літаратуры пачатку 70-х гадоў незвычайныя. Ён значна ўзбагаціў сістэму маральных каардынат нацыянальнай літаратуры. Гэтаму садзейнічала і арыентацыя беларускага пісьменніка на вопыт Талстога—Дастаеўскага, не таго Дастаеўскага, які персаніфіцыраваў ідэю варожасці свету (людзі падполля), а таго, які напісаў Соню і Лізу, князя Мышкіна, Алёшу Карамазава і Зосіму. Герояў, якія таксама былі адметнымі, але знаходзіліся не ў стане варожасці з грамадствам. Менавіта яны гатовы былі прыняць на сябе грахі людзей, ачысціць грамадства ад брыдоты. Вобраз Мароза, а пасля і яго пераемніка Міклашэвіча, таксама з гэтага шэрагу — шэрагу ахвярнікаў, якія набліжаліся ў сваёй гатоўнасці аддаць сваё жыццё ў імя жыцця бліжняга, да герояў евангелляў.

Матыў князя Мышкіна, героя Ф. Дастаеўскага, адкрыта прысутнічае ў «Абеліску». Не дарэмна ў творы змешчана сцэна, калі возчык, які выпадкова трапіўся на дарозе героям аповесці, выказвае сваё ўражанне ад сустрэчы з Міклашэвічам: «...Малады яшчэ быў чалавек, настаўнік гэты... залетась у горадзе ў бальніцы разам ляжалі... Яшчэ ён нейкую тоўстую кніжку чытаў. Калі дык і ўслых. Вот забыўся таго пісацеля... Помню, пісалася там, што калі няма бога, дык няма і чорта, а значыцца, няма ні раю, ні пекла, значыцца, усё можна. І забіць, памілаваць...

— Дастаеўскі, — кіўнуў Ткачук і сказаў возчыку: — Ну а ты, напрыклад, як разумееш?

— Ды я што! Я цёмны чалавек, тры класы абразавання. Але так мяркую, што трэба, каб нешта было ў чалавеку. Шрубка якая. А то без шрубкі дрэнь справа» [3, 126]. Такой «шрубкай», як вядома, у экзістэнцыялістаў-атэістаў была арыентацыя на вышэйшы сэнс. Маральна ўсё, што мае сэнс, чалавек сам павінен выбіраць сваё жыццё і сам павінен надаць яму сэнс. «А каштоўнасць ёсць не што іншае, як гэты сэнс, які вы выбіраеце»[97], — скажа Ж.-П. Сартр. Што ж разумелі пад гэтым сэнсам экзістэнцыялісты? Характэрны дыялог у гэтым плане можна знайсці ў рамане «Чума». На пытанне Тарру: «А ў бога вы верыце, доктар?» — Рыэ адказаў: «Не, але якое гэта мае значэнне? Я знаходжуся ў цемры і стараюся разглядзець у ёй што-небудзь» [168]. Вось гэтае «што-небудзь» і ёсць вопыт чыстага сэнсу, або, пабыкаўску, маральная «шрубка», у адпаведнасці з якой і павінен паводзіць сябе чалавек абсурду, ці чалавек-абсалют.

* * *

Экзістэнцыяльныя матывы ў творчасці В. Быкава праявяцца з новай сілай ужо ў постсавецкія часы, асабліва ў другой палове 90-х гадоў. У «неваеннай» прозе пісьменніка гэты перыяд можна назваць другім і больш блізкім да экзістэнцыялістаў этапам. Калі першы перыяд вызначаўся блізкасцю галоўным чынам сферай жанрава-структурнай, і менш за ўсё змястоўнай, светапогляднай, то другі перыяд характарызуецца ўжо падабенствам больш глыбокім — на ўзроўні разумення прыроды чалавека і свету. Тэма адчужанасці чалавека ад грамадства, духоўная ізаляванасць, адсутнасць ілюзіі будучыні, ідэя варожасці свету ў адно-

сінах да чалавека — гэта чытаецца ў лепшых апавяданнях В. Быкава гэтых гадоў: «На Чорных лядах» (1994), «Жоўты пясочак» (1995), «Сцяна» (1995). У 1998 годзе былі надрукаваны аповесць «Ваўчыная яма», апавяданні «Труба», «Камень», «Мальбара» (апошняе стаіць бліжэй да традыцыйнага рэалістычнага пісьма). Экзістэнцыяльнымі матывамі часткова пазначана і ранейшая аповесць В. Быкава «Аблава» (1989).

Узаемаадносіны дабра і зла і раней у творчасці В. Быкава займалі значнае месца. Цяпер жа яны стануць асобнай тэмай. Пісьменнік спрабуе разабрацца ў вытоках і прыродзе зла сацыяльнага, якое стала злом усеагульным і ўсепаглынальным.

«Што розуму здаецца ганьбай, то сэрцу спрэс прыгажосцю, — скажа Дзмітрый Карамазаў Ф. Дастаеўскага. — ...прыгажосць ёсць не толькі страшная, але і таямнічая рэч. Тут д'ябал з богам змагаецца, а поле бітвы — сэрцы людзей»[98]. Па Ф. Дастаеўскаму, дабро і зло могуць успрымацца аднолькава прыязна. Розум і сэрца разыходзяцца ў ацэнках, і прыярытэт у гэтым ён аддаваў сэрцу. Рускі пісьменнік пакутаваў ад таго, што палюсы катэгорый прыгажосці і подласці могуць супасці, прырода чалавека пабудавала такім чынам, што побач з высокім ідэалам ужываецца і не менш нізкая подласць. Аб адсутнасці выразнай мяжы паміж дабром і злом пісаў і А. Камю, але звязваў ён гэтую праблему з праблемай невуцтва: «...Зло, існуючае ў свеце, амаль заўсёды вынік невуцтва» [171]. Пісьменнік, у адрозненне ад Ф. Дастаеўскага, дапускаў, што людзі ў «той ці іншай ступені знаходзяцца ў няведанні, і гэта завецца дабрачыннасцю або заганай, прычым самай страшнай заганай з'яўляецца няведанне, якое лічыць, што яму ўсё вядома, і якое дазваляе сабе праз гэта забіваць... не існуе ні сапраўднай дабрыні, ні самага прыгожага кахання без абсалютнай яснасці бачання» [171].

Экзістэнцыялісты, такім чынам, аддавалі прыярытэт рацыянальнаму пачатку ў высвятленні ацэначных катэгорый дабра і зла.Ф. Дастаеўскі, як вядома, стаяў на пазіцыях ірацыяналістычнага падыходу да гэтага пытання. Дарэчы, А. Латыніна спрабуе даказаць, што «адмаўленне правоў розуму звязана ў Дастаеўскага не з экзістэнцыялісцкім патрабаваннем паглыблення ў абсурд... не са сцвярджэннем ірацыянальнасці чалавечай свабоды, але з сумненнем ў дазволенасці розуму вырашаць механічна, з дапамогай арыфметыкі, пытання аб лёсе чалавека і лёсах чалавецтва. Гэта пратэст, — працягвае даследчыца, — не столькі супраць розуму, колькі супраць яго казуістычных хітрыкаў, супраць спробы апраўдаць сродак — мэту»[99]. Трэба, аднак, заўважыць, што экзістэнцыялісты таксама не заўсёды зыходзілі з «чыстага» вопыту розуму. Гэта пацвярджае тая ж «Чума», эпізод са смерцю дзіцяці. («Чысты» вопыт у Ж.-П. Сартра — «Пакой», «Герастрат» і іншыя.) Увогуле, «Чума» сведчыць, што маральнае пачуццё чалавека павінна паўстаць супраць утылітарнага падыходу да чалавечага жыцця. Каштоўнасць асобы чалавека ў рамане А. Камю з'яўляецца абсалютнай.

Быкаўскае разуменне катэгорыі дабра і зла, іх пазнанне набліжаецца да вопыту «Чумы», хоць, калі мець на ўвазе дзейнасць Сотнікава і Іваноўскага, то дамінантнасць абавязку ў іх паводзінах гаворыць хутчэй на карысць рацыяналістычнага падыходу ў вырашэнні гэтага пытання. Настаўнік Мароз разумее дабро інакш, ён стаіць ўжо на пазіцыях больш хрысціянскіх, на «пазіцыях» Лізы і князя Мышкіна.

У далейшым проза В. Быкава будзе пазбаўляцца ірацыянальнай маралі, ірацыянальнага разумення дабра і зла. Ідэя першаснасці ірацыянальнага ў індывідуальнай свядомасці будзе паступова сябе зжываць. Ірацыянальная свабода, як свед-

чыць гісторыя гуманізму, — гэта свабода раба. Сапраўдная свабода набываецца праз пазнанне дабра і зла ў сваім аўтэнтычным значэнні. Пісьменнік у аповесці «Пакахай мяне, салдацік» (1996) прыйдзе да разумення першаснасці духоўнага пачатку ў прыродзе чалавека. Гераіня твора, маладая дзяўчына Франя, прайшоўшы праз складаныя перыпетыі нямецкай акупацыі, савецкага партызанства і германскага палону, адзначыць, што «ўвогуле розум — не самае галоўнае ў чалавеку. Разумны можа быць і злачынца», галоўнае гэта ўсё ж чалавечнасць, тое, што «ад Бога»[100] зыходзіць.

Услед за Ф. Дастаеўскім і А. Камю В. Быкаў 70-х гадоў яшчэ спадзяваўся, што свет уратуе дабрыня і прыгажосць, носьбітамі якой могуць быць «святыя без бога», па тэрміналогіі А. Камю, або, па-быкаўску, чалавек са «шрубкай», — усе яны надзелены найглыбокім унутраным трагізмам. І трагізм гэты па сваім змесце быў больш сітуацыйным, бо не закранаў шырокіх сувязей чалавека са светам. Існаваў свет вайны і ірацыянальная мараль фашыстаў. У В. Быкава да ўсяго гэтага была яшчэ і таталітарная дзяржава. Гэта было асноўнай прычынай абсурду.

Катэгорыя трагічнага ў прозе В. Быкава 90-х гадоў пашырыла свае «прасторавыя» межы. У яе арбіту пісьменнік акрамя суб'ектыўнай сферы паступова пачаў уводзіць і сферу аб'ектыўную, матыў трагічнасці свету наогул. Прырода суб'ектыўнага дапоўнілася аб'ектываванымі сацыяльнымі сувязямі чалавека. Сцепаніда Багацька ў «Знаку бяды» адзначыць, што «нешта ў свеце заблыталася, перамяшалася, зло з дабром, ці адно зло з другім, яшчэ большым злом. Ці, можа, у ёй самой што змянілася — перайначылася, надламілася, спапялела, спрахнула?» [4, 142]. Гераіня пакуль не можа зразумець, асэнсаваць усёй сітуацыі, але добра адчувае, што «так

не павінна быць, не па-чалавечы гэта, значыць, нешта трэба рабіць» [4, 142].

У «Аблаве» В. Быкаў набліжаецца да адлюстравання сітуацыі чалавека ў свеце безвыходна трагічным: яго Роўба пакінуты ў варожым яму сацыяльным свеце, прымусова пазбаўлены сувязі з іншымі людзьмі. «Мусіць навек адышла дабрыня з мінулым часам, на змену ёй паявілася нешта новае — жорсткае і няшчаднае» [5, 417]. Пісьменнік выяўляе вытокі гэтай жорсткасці — «класавая бязлітаснасць». «...Дабрыня мусіць там, дзе справядлівасць і праўда. А дзе класавая бязлітаснасць, жорсткасць вышэйшых да тых, хто ніжэй, якая там дабрыня!» [5, 417] Пісьменнік свой бунт пераносіць у сферу непрымання сацыяльнай несправядлівасці, дзе «гаспадары» жыцця зневажаюць чалавечую годнасць, дзейнічаюць у адносінах да людзей варожа.

В. Быкаў 90-х гадоў вяртаецца да экзістэнцыяльнай тэмы абсурду, але ўжо на змястоўна іншым узроўні. Ён звяртаецца да тэмы жыцця без будучыні — перарвалася сувязь пакаленняў, «як тады жыць у будучым?» [5, 416] Сізіф прыняў абсурд і быў шчаслівы ў сваім трагічным бунце, які, дарэчы, быў скіраваны не на ліквідацыю абсурду, а на заваёву ўнутранай свабоды ў межах гэтага абсурду. Раннія Ж.-П. Сартр (зб. «Мур») і А. Камю («Чужы») рэдка звярталіся да сацыяльна-палітычнай праблематыкі. Экзістэнцыяльны герой, як правіла, «выбірае» ў межах «натуральнага» быцця, якое вызначаецца натуральнасцю яго жаданняў. Адсюль і іх натуралістычнасць, пераважванне асабістых, інтымных адносін. Сацыяльнасць прыйдзе да французскіх пісьменнікаў пазней, і яна ніколі не будзе ў іх асноватворнай. В. Быкаў ў рознай ступені, але заўсёды быў сацыяльным. І напрыканцы 80-х гадоў гэтая сацыяльнасць будзе рэзка ўздымацца ўгору.

Аповесць «Аблава» наскрозь сацыяльная. І абсурд В. Быкава мае ярка выражаныя сацыяльныя карані. Яго героі вайны абсурду не прымалі ніколі, нават тады, калі разумелі сваё паражэнне, бо, прайграючы сёння, у «цяперашняй» сітуацыі, яны спадзяваліся на будучае. У іх была будучыня, пісьменнік пакідаў за імі такое права — спадзявацца або верыць у будучыню. Нават Сцепаніда і Петрык, калі баранілі сябе і свой хутар, баранілі і гінулі, такую будучыню мелі, няхай і ілюзорную.

Хведар Роўба — новы тып быкаўскага героя. Ён пазбаўлены аптымізму, светлай надзеі на будучыню. І менавіта ў трагічным непрыманні абсурду, у трагічным бунце, асуджаны на паражэнне, у бесперапынным і бессэнсоўным супрацьстаянні, што нагадвае сізіфаву працу, Хведар Роўба набывае велічную трагічнасць. У далейшым героі пісьменніка паступова будуць страчваць сваю велічнасць, духоўныя «маштабы» («Жоўты пясочак», «Народныя мсціўцы», «Труба», «Ваўчыная яма»).

Экзістэнцыялісты зыходзілі з прынцыпу непазбежнасці сувязі абсурду з самагубствам. А. Камю так і адзначыць, што «існуе толькі адна па-сапраўднаму сур'ёзная філасофская праблема — праблема самагубства. Вырашыць, вартае ці не вартае жыццё таго, каб яго пражыць, — азначае адказаць на фундаментальнае пытанне філасофіі»[101]. Такім чынам, філосаф А. Камю лічыў пытанне аб сэнсе жыцця «самым неадкладным з усіх пытанняў». Пры гэтым ён адмаўляў акт самазабойства ў «якасці сацыяльнага феномена» і ставіў пытанне аб «сувязі самагубства з мышленнем індывіда», «варта толькі думцы пачацца, і яна ўжо падточвае»[102]. А. Камю адзначаў, што папярэднікі экзістэнцыяльнай філасофіі (Ясперс, Хайдэгер, К'еркегор, Шастоў) таму і не здолелі вырашыць пытанне сувязі абсурду і самагубства, што не выпрацавалі правільнага стаўлення да аб-

сурду. Яго Сізіф як класічны герой экзістэнцыяльнай літаратуры не імкнецца ліквідаваць абсурд. Апошні знішчыць нельга, ён наогул незнішчальны. Усвядоміўшы гэтае правіла, Сізіф паглыбляецца ў абсурд. У яго нават не ўзнікае думкі аб самагубстве. Пісьменнік лічыў, што самагубства — вынік усведамлення чалавекам бессэнсоўнасці свайго існавання, яно звязана з расчараваннем, з першапачатковай няправільнай настроенасцю чалавечай свядомасці, якая дапускае існаванне ў свеце сэнсу. А трэба не сэнс шукаць, а ўсвядоміць бессэнсоўнасць свету, не пратэставаць супраць гэтай бессэнсоўнасці, імя якой Абсурд, а паглыбляцца ў яе, адначасова пагарджаючы ёю. Так дзейнічалі героі «Чумы». Іх бунт гэта бунт не супраць абсурду-чумы, а бунт у межах гэтай чумы. Такі ж і Сізіф, які ажыццяўляецца як асоба толькі дзякуючы Абсурду. Толькі ў Абсурдзе, па А. Камю, ён дасягнуў сапраўднасці існавання.

Роўба як асоба ўнутрана гарманічная не можа зразумець абсурду новага свету, але і прыняць яго тым больш не можа. «Хто ў мяне ўкраў шчасце і цяпер палюе за маім жыццём» [5, 419]. Хведар заўсёды жыў па боскіх законах, нікога не забіў, не абрабаваў, нікога не зняважыў, пачціва ставіўся да ўлады, быў удзячны ёй за зямлю, якой яна шчодра надзяліла яго, нядаўняга фальваркаўскага парабка. Савецкай уладзе ён верыў, бо, на яго думку, там былі разумныя, адукаваныя людзі. Хто ж цяпер ашукаў яго? «І ашукаў так жорстка, бязлітасна, на ўсё жыццё?» [5, 420].

Хведар Роўба паглыбляецца ў жыццё-абсурд не дзеля таго, каб прыняць яго і пасля годна ім пагарджаць. Як Сізіф. У яго іншая задача. Ён хоча зразумець прыроду абсурду (чаго ніколі не рабілі героі экзістэнцыяльныя), «механізм» яго ўздзеяння на людзей. «Чаму так сталася? Так не па-людску, не па-боску? Чаму так?» [5, 389] І наогул, што гэта за жыццё такое, ці

мае яно хоць нейкі сэнс, калі яго, Хведара, «вылучылі з грамады, выбракавалі, бы каросліває свінчо са стада, і выкінулі далёка?» [5, 385] У героя В.Быкава было шмат пытанняў, «былі сотні гэтых **чаму**, адказаць на якія ён, колькі не думаў, не мог. Як не мог і ніхто» [5, 389].

Роўба-селянін сэнс свайго жыцця бачыў у спрадвечнай працы на зямлі, працы на карысць сабе. І ён быў шчаслівы, бо была ў яго сям'я, жонка, дзеці. Добра зажыў Хведар на сваёй уласнай зямлі, хату пабудаваў, «душа яго спявала ад шчасця, белы свет здаваўся несканчона зіхоткім раем» [5, 368]. Але неўзабаве ўсё гэта парушылася, жыццё перастала цешыць Хведара. Яго, селяніна, працаўніка, гвалтам адарвалі ад сваёй зямлі і завязлі ў далёкі Котлас. «Божа літасцівы, чаму я такі нешчаслівы? — звыкла падумалася Хведару, як думалася штодня ўсе пяць гадоў ягоных пакут» [5, 367]. Усе пяць год яго беспрытульнага, здзічэлага жыцця на чужыне. І калі Хведар працягваў сваё існаванне, то толькі таму, што быў патрэбны сваёй малой Волечцы. А пасля яе смерці ён ужо прагнуў толькі аднаго — дайсці да свайго дома і памерці сярод сваіх людзей, у родным кутку. Герой паступова страчвае натуральныя жыццёвыя арыенціры, тыя каштоўнасці, якія і поўняць чалавечае жыццё сэнсам, надаюць яму «ісціннасць». Жыццё ператварылася ў абсурднае існаванне — без надзеі, без веры. «Жыць так, як яны (Хведар і іншыя перасяленцы ў Котласе. — ***В.Л.***) жылі тут, было нельга, лепей памерці» [5, 373]. Са смерцю Волечкі Хведар пазбавіўся самага істотнага — надзеі на будучыню. Засталася апошняя яго мара-жаданне, такое натуральнае ў нармальным жыцці і такое недасяжнае ў жыцці абсурдным — загінуць на сваёй зямлі. Не баяўся турмы, там кармілі і дах быў над галавой. Баяўся аднаго — каб не адвезлі назад у Котлас, «на страшную

сцюдзёную зямлю, на якой жыць ён не мог. Мог толькі памерці... Але ён памерці хацеў дома» [5, 383].

Аўтэнтычная па сваёй прыродзе свядомасць Роўбы ўсё можа стрываць, акрамя аднаго — «няволі-журбы, расстання» [5, 402]. Адгэтуль зыходзіць і апошні бунт Хведара — упартае жаданне вярнуцца на радзіму. І Хведар дайшоў да яе. І ён быў шчаслівы гэтым. Як быў шчаслівы Сізіф, калі, узняўшыся на вяршыню гары, ён «роўным крокам» спускаўся ўніз, «у логава багоў», да сваіх пакут, «якім няма канца». У гэтым спуску, у кожным імгненні Сізіф быў «вышэй за свой лёс... цвярдзейшы за свой камень»[103].

Згледзеўшы роднае поле, вёску, у душы Роўбы «ўсё засмяялася і запяяла» [5, 383]. Вось яна, «вяршыня» беларуса Хведара Роўбы. «Адной барацьбы за вяршыню дастаткова, каб запоўніць сэрца чалавека»[104], — скажа А. Камю. Адсюль і ўпэўненасць філосафа, што «Сізіфа трэба ўяўляць сабе шчаслівым»[105]. Шчаслівы ў сваім вяртанні да роднай зямлі і Роўба.

Свет радзімы, куды вярнуўся герой В. Быкава, гэта не толькі свет чалавечых пакут, свет пачварны, злы, але і бясконца прыгожы, які адначасова і прыцягвае і адштурхоўвае. Такой сувязі з прыродай не маюць ні Сотнікаў, ні Іваноўскі (яна для іх увогуле не існуе), ні героі экзістэнцыяльнай літаратуры, якія і ў прыродзе бачылі працяг усяленскага абсурду, успрымалі яе раўнадушна і адчужана. У аўтра «Аблавы» акаляючы свет па сваёй сутнасці не абсурдны (тут В. Быкаў бліжэй да вопыту Ф. Дастаеўскага, чым экзістэнцыялістаў), абсурдным яго зрабілі людзі, антыгуманная ў адносінах да чалавека дзяржаўная ўлада. Гата праз яе, уладу, Хведар цяпер «непрытульна ляжаў тут, праз дзве вярсты ад той мясціны, дзе ўпершыню ўбачыў свет, дзе ён пражыў сталае сваё жыццё, дзе нарадзіліся яго дзеці» [5, 407].

Хведар у адрозненне ад Мерсо, Сізіфа, а таксама герояў Ж.-П. Сартра, пакутуе не толькі ад хлуслівых установак грамадства, але ў значнай ступені і ад духоўнай ізаляванасці, у якой ён апынуўся, будучы адарваным ад сваёй радзімы. Цяжкасць гэтай адлучанасці ўскладняецца тым, што Роўба не з'яўляецца «чужым» свету. Трагізм героя паглыбляецца яшчэ і тым, што ён не адчувае абыякавасці або нянавісці да людзей, да ўсяго чалавецтва, што так характэрна для героя экзістэнцыяльнага. Прырода адчужанасці ў характары Роўбы іншая: не ён «праектуе» сябе, не ён робіць свой выбар, не ён адштурхоўвае свет па прычыне абсурднасці апошняга, а свет сам адштурхоўвае Роўбу за яго маральнасць высокую, за яго імкненне жыць «натуральна», па законах прыроды. Нарэшце, для Роўбы і такія паняцці, як сям'я, дом, жыццё, заўсёды былі напоўнены пэўным матэрыяльным зместам, яны неадзельныя ад яго духоўнага і практычнага вопыту.

Зусім інакшая сітуацыя ў герояў «Чужога». У Мерсо ўсё зводзіцца да невыразнасці пачуццяў, ён нават не ведае, ці кахае сваю сяброўку, ці шкадуе ўласную маці. Праўда, ў сваёй адчужанасці свету, ці, дакладней, у выніках гэтай адчужанасці, героі экзістэнцыяльнай літаратуры таксама розныя. М. Бярдзяеў адзначыць: «І мая туга ад адзіноты, і мая бунтуючая ваяўнічасць аднолькава зыходзяць з гэтай чужасці да свету»[106]. Ракацен («Млосць») і Арэс («Мухі») у Ж.-П.Сартра адчуваюць вострае пачуццё агіды да свету. У той час як Мерсо ў А. Камю ставіцца да свету і людзей зусім абыякава. (Напрошваецца паралель з «лішнімі» людзьмі рускай класічнай літаратуры). Такім ён застаецца і ў сваім бунце, калі без аніякай прычыны забівае араба. Героі ранніх твораў Ж.-П. Сартра і А. Камю пазбаўлены не толькі грамадскіх, але і звычайных чалавечых сувязей. Рускі паэт-экзістэнцыяліст Г. Іваноў адзначыць:

Что связывает нас? Всех нас? —

Взаимное непониманье.[107]

Адчужанасць, адыход ад свету экзістэнцыяльных герояў дасягае такой ступені, што іх жыццё становіцца ўяўным, нерэальным. Яны як бы знаходзяцца ў нейкім прамежкавым стане паміж жыццём і смерцю. «Мы не здольныя ні памерці, ні жыць», — скажа Франц у «Затворніках Альтоны» Ж.-П. Сартра. «Ні пяднацца, ні расстацца»[108], — падтрымае яго субяседнік.

Роўба прагнуў жыць. Ён не «чужы» свету, ды і сам свет у «Аблаве» ёсць не абстрактная сіла, а канкрэтная, увасобленая ў абліччы Міколкі, сына Хведара, у яго былых аднавяскоўцах, якія цяпер палююць за ім, «як зімой палююць на ваўка з сцяжкамі. Толькі гэтыя цяпер без сцяжкоў. Бо ён не воўк — ён чалавек, з ім можна і прасцей» [5, 425—426]. Перад гэтай страшнай сілай, таксама трагічнай у сваім няведанні, у «зачумленасці», у сляпой сваёй веры, Хведар бяссільны, ён ужо таксама «не чалавек. Ён дашчэнту расчалавечыўся» [5, 426].

Страта людскасці ў свеце Хведара ўражвае найбольш, гэта для яго страшней за саму смерць: «Людцы, завошта вы так? — гучала ў ім нутраным, роспачным шэптам. — Што я зрабіў кепскага вам?.. Ці ж я хацеў каму кепскага? Ці сабе многа ўзяў? Я ж аддаў усё вам — бярыце. Толькі завошта ж мяне так люта? Людцы, адумайцеся!» [5, 428—429]

В. Быкаў цяпер ужо патрабуе ад людзей і свету адказу за трагедыю Роўбы, за зямное наканаванне простага селяніна, які проста хацеў жыць, але нават і проста жыць у абсурдным свеце было немагчыма. Бо абсурд закрануў і сферу духоўную, душы людзей, іх мараль, адпаведна якой дзеці пачалі выракацца бацькоў, ператвараць іх у ізгояў, асуджаючы іх ужо тут, на зямлі, на вечныя пякельныя пакуты. Патухаючая свядомасць Роўбы супраціўляецца

такому веданню, не ўспрымае яго, бо «калі такое магчыма, тады як жа жыць?..» «Божа, нашто ты стварыў тады белы свет!» [5, 431] Гэта апошнія прыжыццёвыя словы-пратэст Хведара Роўбы. Яго зварот да Бога, які дапусціў такое «нежыццё». Але нябёсы маўчалі, Бог не ўмешваўся ў зямное жыццё Хведара. «Ці можа гэта яму пакаранне за Бога? За абразы, якія ён маўкліва дазволіў Міколку вынесці з хаты» [5, 423]. Але зноў-такі, ці ў гэтым яго віна? Гэта ж рабіла ўлада, гэта ж яна вырашыла, што без Бога лепш. Хведар толькі паверыў ім, пагадзіўся, што так, мабыць, і трэба.

Так і не знайшоў Хведар адказу на свае пякельныя «чаму?» Аналітызм думкі — адметная рыса характару Роўбы, тое, што яго адрознівае ад сусветна вядомага ягонага сабрата Сізіфа.

У сярэдзіне 20-х гадоў у «Спакушэнні Захадам» французскі пісьменнік А.Мальро, які, дарэчы, быў кумірам маладога А. Камю, напісаў: «Пачуццё найпоўнай абсурднасці жыцця запоўніла душу еўрапейца, падпарадкоўваючы сабе яго паводзіны»[109]. Адсюль яго адзінота, усепаглынальны ўнутраны боль, яго духоўныя пакуты. Але, як сведчыў А.Камю, «у вопыце абсурду пакута — пачуццё індывідуальнае»[110]. Апавяданне В.Быкава сярэдзіны і другой паловы 90-х гадоў маюць найбольш цесныя «судакрананні» з гэтымі выказваннямі. Сацыяльная сістэма адносін спарадзіла пачуццё абсурду, які ў выніку і стаў прычынай трагедыі быкаўскіх герояў, іх «праклятым лёсам» [5, 429].

Тэма абсурду ў апавяданнях «На Чорных лядах», «Жоўты пясочак» акрэслена яшчэ больш востра. Пры гэтым «лабараторна-аналітычны эксперымент» (С. Велікоўскі) са сферы характару ўсё больш перамяшчаецца ў сферу «сітуацыі», у сферу «чыстага» абсурду. А. Пяткевіч пісаў, што падзеі, адлюстраваныя ў апавяданні «На Чорных лядах», выклікаюць адчуванне, «нібы мы прысутнічаем у трагічным тэатры абсурду»[111].

«Жоўты пясочак», «На Чорных лядах», а таксама «Мур» Ж.-П. Сартра — ва ўсіх іх адлюстравана сітуацыя, якая вядзе герояў да гібелі. «На Чорных лядах» сітуацыя выключная — вымушанае забойства. І яно ўскладняецца тым, што сярод васьмярых ахвяр знаходзіцца і падлетак Валодзька Сулашчык. Сітуацыя, прама скажам, незвычайная нават у кантэксце быкаўскай прозы. Гэта, пэўна, разумее і сам аўтар. Праз словы аднаго са сваіх герояў ён адзначыць: «...Усё тое было жахліва, не па-чалавечы, і не па-боску, напэўна, але што ж было ім рабіць?» [6, 273] Абсурд пазбавіў людзей нават простага чалавечага выбару, не свабоднага, да якога апелявала ранейшая ваенная проза пісьменніка , а менавіта чалавечага, людскага. Гэты жах утварыўся не па іх віне — «д'ябал ці лёс падвялі іх менавіта да такога выніку» [6, 273].

Героі вайны прымалі абсурд вайны як абсурд жыцця і дзейнічалі, ахвяравалі сабой дзеля перамогі над гэтым абсурдам. Проза сярэдзіны і другой паловы 90-х гадоў адлюстроўвае абсурд як з'яву ўсёпаглынальную і непераможную. Бунт-ахвяра Роўбы не мае пераможнага матыву, у сферы абсурду гэты бунт ён асуджаны на няўдачу. Гэтак жа, як і ахвяраванні герояў «На Чорных лядах». Праўда, як і Роўба, яны гінуць не за «анталагічны аргумент» (А. Камю), а дзеля выратавання жыццяў сваіх блізкіх і родных. Іх учынак жахлівы па «форме», але ён рацыянальны па сутнасці. Ён канкрэтны па сваёй мэце.

Матыў бунту знікне з апавядання «Жоўты пясочак». Шасцёра ў засценку НКУС рыхтаваліся да смерці, як і жылі, кожны за сябе. І толькі былы «буржуйскі чмур» Валяр'янаў Антон Аркадзьевіч «маліўся-размаўляў з Богам. Прасіў у яго — **не за сябе** (падкрэслена мною. — ***В.Л.***) — за двух маленькіх дзетак, што засталіся цяпер немаведама дзе»[112]. Прыгавораныя жывуць успамінамі — кожны сваімі. Але той ранейшы свет, ранейшае жыццё ўжо не

становіцца іх духоўным выратаваннем, не становіцца апорай, прычынай бунту. «Навошта жыў? — неўразумела пытаецца той жа Валяр'янаў. І як жыць далей, калі «добрыя людзі» вывеліся дарэшты, а тыя, што засталіся, падзяліліся на катаў і ахвяр, не падобна на тых і іншых, яны — каты і ахвяры ў адной асобе?»[113] Гэта не тое трагічнае спалучэнне «бедства і ахвяры», якое герой А. Камю Тарру намагаўся пераадолець у сваім памкненні «прыйсці да міру», і нават не пазнейшы яго — А. Камю — варыянт «суддзі на пакаянні», гэта — прадукт асаблівы, адметны чалавечы від, які спарадзіла таталітарная дзяржава. Гэта маральны мутант, які зусім нядаўна сам «і біў, і ламаў косці... Але ж хіба ён адзін?.. Часам перабіраў, гэта праўда. Але ж на карысць справы, не для сябе»[114]. Цяпер жа гэты вінцік-кат апынуўся ў ролі ахвяры. Зноў жа — «вінціка-ахвяры». Пакорлівага «вінціка-ахвяры». Ахвяра-кат, кат-ахвяра — так можна пазначыць новага героя В. Быкава. Таго героя, які найперш служыў партыі, нават у падвале НКУС служыў, бо «нехта павінен і ахвяраваць сабой, як гэта рабілі палымяныя рэвалюцыянеры — дзеля інтарэсаў рабочага класа, ў імя вялікіх ідэй Леніна-Сталіна. Партыя ацэніць усё па справядлівасці і не забудзе нічыіх ахвяраў... партыі лепей відаць, мабыць, так трэба, партыя не памыляецца»[115]. Праўда, В. Быкаў сярэдзіны 90-х гадоў аддаваў пісьменніцкую ўвагу не столькі катам-ахвярам, маральным пярэваратням, колькі ахвярам без віны вінаватым, ахвярам, страціўшым адчуванне бунту. Абсурднае жыццё цалкам падпарадкоўвала сабе характар чалавека, рабіла з яго абсалютна паслухмяную істоту. Тэма «жоўтага пясочку» лагічна будзе завершана ў апавяданні «Народныя мсціўцы» (1997), дзе трагічны пачатак неўпрыкмет саступіць месца з'едлівай сатыры.

Тэма жыцця і смерці атрымала сваё складанае вырашэнне ў апавяданні «На Чорных лядах». Асаблівасцю апавядання

было тое, што адлюстраваны ў ім абсурд «не даваў па-людску жыць і нават па-людску памерці» [6, 280]. Амаль тое ж у апавяданні Ж.-П. Сартра «Мур»: «Заўтра з намі адбудзецца такое, чаго я нязздольны зразумець»[116], — скажа я-апавядальнік «Мура». Найбольш жахлівым было для герояў В. Быкава ўсведамленне, што жыццё траціць сэнс. Да такой высновы будзе прасоўваць сваіх герояў і Ж.-П. Сартр. Толькі В. Быкаў працягвае ўпарта адмаўляць ісціну смерці як ісціну вызвалення, як ісціну абсалютную. Жыццё — вось адзіная і неаспрэчная ісціна. Абсалютная ісціна.

«Навошта мне ваша прырода, ваш паўлаўскі парк, вашыя ўзыходы і заходы сонца, ваша блакітнае неба і вашы задаволеныя твары, калі ўвесь гэты баль, які цягнецца бясконца, пачаўся з таго, што аднаго мяне зрабіў лішнім»[117], — усклікае Іпаліт з рамана «Ідыёт» Ф. Дастаеўскага. Герой Ф.Дастаеўскага закаханы ў жыццё, яго трагедыя ў тым, што ён пастаўлены ў няроўныя ўмовы жыцця. Яму няма ніякай справы да іншых людзей, ён пакутуе ад таго, што свет жорсткі, няўмольны менавіта да яго. Ён пазбаўлены правоў карыстацца радасцю жыцця. Таму ён і адчувае свет як глыбока яму варожы, а сябе празмерна нешчаслівым. І як вынік, ён не хоча заставацца ў жыцці, што набывае жудасныя формы, але і смерць уяўляецца яму яшчэ большай жудасцю і пачварствам. Таму героі Ф. Дастаеўскага заўсёды актыўна дзейнічаюць, яны спяшаюцца «вырашаць пытанне». Як адзначыў А. Адамовіч, «без вырашэння пытання ім жыць нельга... Але ў дзеянні ўсе яны церпяць крушэнне. Пратэст супраць несправядлівасці жыцця прыводзіць іх да злачынства маральнага супраць спрадвечных чалавечых законаў, супраць гуманізму»[118]. «Што мне смерць «нашых блізкіх», любоў маці, што мне... бог, іншыя шляхі, іншыя лёсы, якія можна абраць, — мне прадвызначаны адзіны лёс, мне і яшчэ мільярдам

абраных, усім...» [96] — спасцігне перад смерцю ісціну герой «Чужога». Такім чынам, ранні А. Камю ставіцца абсалютна раўнадушна да свету. Для яго жыццё траціць сэнс не блізкасцю смерці, але смяротнасцю чалавека наогул. Усе — абраннікі. Усіх выбірае лёс. Усе перад смерцю роўныя. Больш востра аб гэтым у аўтара «Мура». Яго героі нават фізічна, вонкава перад смерцю аднолькавыя. «Мы (маюцца на ўвазе Пабла і Том. — ***В.Л.***) абодва былі падобныя, і зірнуць адзін на аднаго нам было горш, чым паглядзець у люстэрка». І крыху ніжэй зноў: «Мы былі падобныя, як два браты-блізняты, і толькі таму, што мусілі памерці разам»[119].

Ж.-П. Сартр перадае смерць праз яе адчуванне. «Я быў нібы ў здранцвенні, — адзначыць герой. — І потым, раптам, як быццам прачнуўся, светлае кола знікла, і я адчуў, як на мяне навальваецца страшэнны цяжар. Не, гэта была не думка пра смерць і не страх: гэтаму не было назвы. У мяне раптам запякло ў скіўіцах, чэрап пачаў расколвацца»[120]. Але і гэтага для аўтара «Мура» мала. Ён хоча яшчэ і зразумець смерць. Яго герой «не хацеў паміраць, як бязглуздае быдла», ён «хацеў зразумець»[121]. «Мне трэба нарэшце прымусіць сябе ўявіць... што пасля нічога не будзе... а свет застанецца — для іншых»[122].

Толькі, каб зразумець смерць, спачатку трэба асэнсаваць жыццё, вызначыць ягоны сэнс. У чым ён — сэнс жыцця? У шчасці, у жанчынах, у свабодзе? Напэўна, некалі, раней гэта ўсё і мела нейкае значэнне, але перад тварам смерці, непазбежнай і неадольнай, усё гэта страчвае ўсякую прывабнасць, становіцца «жудаснай хлуснёй»[123]. Усё — смерць. І тое, што было. І тое, што будзе. «Нішто больш не мела значэння», «ніякае жыццё наогул нічога не каштавала». «Я бачыў яе (смерць. — ***В.Л.***) паўсюль»[124], — канстатаваў я-герой «Мура». Ён нарэшце спасцігнуў ісціну, і ад гэтага «адчуваў сябе вельмі спакойна»[125]. Ён перастаў пасля

гэтага нават адчуваць сваё цела, душою ён аддзяліўся ўжо ад яго. Герой «быў няздатны шкадаваць ні другіх, ні сябе»[126].

В. Быкаў па-свойму вырашае пытанне смерці. Усе васьмёра слуцкіх паўстанцаў не адмаўляюць жыццё, яны згодны жыць нават ва ўмовах абсурду. Як раней быў на гэта згодны і Хведар Роўба. І героі «Жоўтага пясочку». Уся справа ў традыцыйнай аўтарскай няўмольнасці да выбару сваіх герояў. Адзін з паўстанцаў, нядаўні гімназіст Ігар Забела, усвядоміўшы непазбежнасць смерці, «адчуў рэзкі інстынктыўны пратэст — як было добраахвотна класціся ў зямлю ў свае няпоўных дзевятнаццаць гадоў?» [6, 281] Ён зразумеў, што «жыццё... не ўдалося, чаго было яго трымацца, чаго шкадаваць? Усё роўна было шкада, хацелася жыць хоць як-небудзь, хай у той іх калатнечы. Ды было неяк» [6, 282]. Яго таварыш, былы парабак у маёнтку, Казак таксама адзначыць, што галоўнае для яго было жыццё, ён хацеў жыць «сваёй беларускай сям'ёй... без маскалёў і палякаў... На жаль, не ўдалося. Не толькі сваёй сямейкай, але і наогул жыць...» [6, 284—285] Героі В. Быкава па-ранейшаму пазбаўлены раўнадушша да жыцця і людзей. Яны нават перад непазбежнай смерцю згодны зноў і зноў паўтараць тое сартраўскае, што «паміраць — гэта натуральна»[127]. Але для іх ісціна — не ў смерці, яна — у жыцці.

Героі В. Быкава асуджаны на смерць жыццём палітычным, яны ахвяры аб'ектыўнага плану, сацыяльных абставін. Менавіта непазбежнасць блізкай смерці зрабіла трагічнай сувязь са светам Роўбы і паўстанцаў. Толькі прырода, наваколле не здаюцца ім чужымі. І яны ідуць на смерць, несучы ў сабе гэтую прыгажосць. Такім чынам, светаўспрыманне аўтара «Аблавы» і «На Чорных лядах» не ўкладваецца ў межы экзістэнцыяльнага ўспрымання свету. Трагедыя Роўбы, паўстанцаў ў тым, што яны мелі шмат спадзяванняў на жыццё, толькі апошняе жор-

стка іх абманула. Але іх самазабойства не вынік унутранага расчаравання, а змушаная трагедыя жыцця. У імя гэтага сённяшняга трагічнага жыцця яны і гінуць. У імя гэтага жыцця і пакідаюць жыць Валодзьку: «Табе? Сулашчык, — звяртаецца з апошнімі словамі камандзір да Валодзькі, — заданне: закапаць, зараўняць. Каб і следу не засталося. І — жыві!

— Я?

— Ты, а хто ж. Жыві. За нас, за бацьку» [6, 287].

Такая гуманістычная арыентацыя апавядання «На Чорных лядах». Яна па-ранейшаму, традыцыйна для прозы пісьменніка, скіравана да жыцця.

В. Быкаў 90-х гадоў прынёс у літаратуру не толькі трывогу і трагізм асобы, якая ў працэсе свайго існавання ўсвядоміла абсурднасць жыцця, але і ўнутраны нястрымны пратэст супраць вызначанага ёй лёсам наканавання. Новы быкаўскі герой надзелены не толькі трагічнай свядомасцю, але і свядомасцю нескаронай. «Бунт» Роўбы і паўстанцаў, як і Сізіфа, асвятляў самакаштоўнасць менавіта той свядомасці, якая не змірылася.

У прозе пісьменніка апошніх год да паняцця жыццястраты ўводзіцца паняцце сэнсастраты. Светаўспрыманне пісьменніка становіцца яшчэ больш песімістычным. В. Быкаў адкрывае новую для сябе тэму абсурду. Значна паглыбляецца матыў адзіноты чалавека ў свеце — адзіноты, якая набывае формы трагічнай раз-'яднанасці са светам. Асоба чалавека разам з жыццём страчвае і надзею на будучае. Прозу пісьменніка неўзабаве прасякне пачуццё безвыніковасці людскіх памкненняў, бессэнсоўнасці іх існавання («Ваўчыная яма», «Сцяна», «Труба», «Камень»). В. Быкаў прыходзіць да разумення трагедыі смерці, якая, кажучы словамі А. Мальро, «ператварае жыццё ў лёс, робіць непапраўным усё, што ёй папярэднічала, назаўсёды непапраўным»[128].

Аповесць «Ваўчыная яма», апавяданні «Сцяна», «Камень», «Труба» — «чысты» вопыт экзістэнцыяльнай літаратуры: па аголенасці ідэі, умоўнасці сітуацыі і ўмоўнасці характару, зададзенасці маральнай задачы. Другімі словамі, у апавядальнай структуры твора назіраецца не столькі зрушэнне жыццёвай пэўнасці, аналагічнай «Мухам» Ж.-П. Сартра ці «Антыгоне» Ж. Ануя, колькі прыдуманая рэальнасць, уласцівая апавядальнай манеры «Чумы» А. Камю, або «Уладара мух» У. Голдзінга, ці «Жанчыны ў пясках» Коба Абэ.

М. Тычына ў свой час назваў апавяданне «Сцяна» «прытчай», угледзеўшы ў ім найцесную сувязь з экзістэнцыяльнай літаратурай: «У апавяданні В. Быкава тая ж сітуацыя і тое ж імкненне бачыць у канкрэтным выпадку другі, нябачны, сімвалічны сэнс»[129].

В. Быкаў зноў звяртаецца да праблемы свабоды, але не ў свеце індывідуальных магчымасцяў выбару, а свабоды як жыцця наогул. Для пісьменніка гэта стала больш актуальным. Чалавек апынуўся па гэты бок сцяны, у «каменным калодзежы, сырым і цёмным»[130], або ў такой жа цёмнай і яшчз больш вузкай «трубе», ці ў ізаляванай ад усяго свету «ваўчынай яме». Ён асуджаны на адзіноту, адасоблены ад грамадства і людзей і, што зусім новае для эстэтыкі пісьменніка, засяродзіўся на сваім унутраным «я», якому няма аніякай справы да традыцыйнага чалавечага «мы»: «Навошта яму былі адзнакі чыйгосьці лёсу — яму хапала свайго пакутнага, гаротнага і дужа няўдалага»[131].

«Сцяна» В. Быкава, як зазначыў А. Пяткевіч, «не проста фізічная перашкода ў перамяшчэнні чалавека. Гэта быкаўская метафара жыцця ва ўмовах несвабоды»[132]. Менавіта такую ж метафарычную ролю адыгрываюць і вызначэнні «труба» і «ваўчыная яма». Усе яны з'яўляюцца, кажучы словамі таго ж А. Пяткевіча, «грамадскай субстанцыяй, якая рэгулюе адносі-

ны паміж людзьмі, стварае духоўны, дакладней, бездухоўны клімат жыцця»[133]. Гэта жахлівы знак, сімвал пасткі, якая ў В. Быкава набыла маштабны «трансцэндэнтальны сэнс».

Новы герой В.Быкава і знешне і ўнутрана адгароджаны ад людзей, як быў ізаляваны ад грамадства герой Ф. Дастаеўскага і экзістэнцыяльнай літаратуры. Холад «турмы», у якой знаходзіліся Мерсо А.Камю, або героі «Мура» Ж.-П. Сартра, быў для іх хутчэй «вольным холадам». Герой В. Быкава задыхаўся ў сваім спляценні, пастцы — трубе. Як пакутаваў у «падполлі» герой «Запісак з падполля» Ф. Дастаеўскага.

Як адзначаў Л. Шастоў, «Дастаеўскі пайшоў у адзіноцтва, каб выратавацца, ва ўсякім выпадку, паспрабаваць выратавацца ад таго ж падполля... у якім асуджаны жыць «усе» і ў якім гэтыя ж усе бачаць адзіны рэальны і нават адзіна магчымы свет, гэта значыць свет, які апраўданы розумам»[134]. Менавіта ў свеце «падпольнага чалавека», у адзіноце і адчаі Раскольнікава, а таксама Стаўрогіна і Івана Карамазава, бачыў Л. Шастоў праявы сапраўднага чалавечага існавання. Што датычыць самой турмы або падполля, «дзе няма неба, нідзе няма неба, ёсць толькі нізкі... «гарызонт», няма ідэалаў... ёсць толькі ланцугі, хоць і нябачныя, але яны звязваюць мацней, чым турэмныя кайданы. І ніякімі подзвігамі, ніякімі «добрымі справамі» не дадзена чалавеку выратавацца з месца свайго «бестэрміновага затачэння»[135].

Беларускі пісьменнік працягвае традыцыі «падполля» Ф. Дастаеўскага. Затачэнне, у якім апынуўся герой В. Быкава, — тое ж класічнае падполле. Праўда, Ф. Дастаеўскі спрабуе выратаваць свайго героя праз яго ізаляцыю, праз яго адзіноту. В.Быкаў, наадварот, спрабуе разам са сваім героем прарвацца праз «сцяну», вырвацца з «трубы», вырвацца з «ваўчынай ямы» — пераадолець абсурд і пазбавіцца адзіноты. Роўба стаічна пры-

няў і жыццё і смерць, і ў гэтым праявілася велічнасць яго як асобы. Герой «Сцяны» не можа прыняць абсурд-турму як лёс, ён увесь час намагаецца вырвацца з гэтай «нары». Аўтар пакінуў яму апошнюю магчымасць свабоднага дзеяння — свабоду марыць, спадзяванне на гэты прарыў. Герою «хацелася лепшага, якой перамены», праўда, розумам ён усведамляў, што «на спадзяванні не было падставы, трэба мірыцца з найгоршым... Ды ўсё не мог саўладаць з надзеяй», якая «ўпарта і неадчэпна валодала ім». Надзея як «мэта жыцця» была ўвасоблена «толькі ў кутку, у сырым і нават вільготным кутку ўнізе...»[136] Праз дзірку ў гэтым куце і хацеў герой выбрацца.

Надзея цалкам завалодала яго свядомасцю. У гэтай надзеі быў яго бунт, яго пратэст супраць сваёй долі зямной. Герой, «бы шашаль у дрэве, тачыў камень»[137], «сцяну», якая засланіла яго ад жыцця і свету. Герой «Ваўчынай ямы» таксама «не хацеў паміраць», «не хацеў жыць брыдка, прагнуў сумлення і чысціні»[138]. Але атрымлівалася ўсё наадварот, «ён не мог выкараскацца з нейкага разумовага тупіку, куды яго загнала жыццё. Ці можа загнаў сябе сам»[139]. 19-гадовы юнак, які «добраахвотна-прымусова» зняў з сябе абавязкі салдата, хацеў зразумець нешта галоўнае ў сваім жыцці і ў сваім становішчы. Як намагаўся гэта зрабіць і Валера Сарокін, былы настаўнік, а пасля загадчык клуба, што «па п'янцы» трапіў у газаправод, дзе яго адпаведныя службы і заварылі. «Інтэлігент з вышэйшай адукацыяй, сельская эліта»[140], ён шукае выхаду з жыцця-трубы, хоць ужо перакананы, што выхаду няма, «ён ужо не жыхар на свеце, ён — перасяленец пад зямлю»[141]. Ён зразумеў тую ісціну, якая так і не далася герою «Ваўчынай ямы»: «Усё ж людзі розныя. І чалавек — не тэлеграфны слуп. Чалавек болей падобны да дрэва — надта кучаравае ў думках і справах... Бадай самы няўдалы

лёс мае дрэва, што пры дарозе!.. Сукі абламаныя, і кара садраная... Хто ні ідзе, кожны драпае, каб пакінуць свой след. Такі во лёс пры дарозе. І на дарозе таксама. Як у Беларусі»[142].

Трагедыя беларуса — у трагедыі яго Бацькаўшчыны, у яе пакручастым лёсе, калі нацыянальная ідэя падменена ідэяй «пабудовы бяскласавага камуністычнага грамадства», ідэяй, «прыгоднай хіба для бібліятэчных фондаў ды абароны дысертацый». А жыць лепей за ўсё «ў куце. У сваім Богам абраным куце, дзе вешаюць абразы. Дзе толькі той кут?»[143]. Згубіла Беларусь свой «кут» — вось у чым яе трагедыя.

Адбылася пэўная змястоўная трансфармацыя катэгорыі свабоды ў прозе В. Быкава. У Мерсо паняцце свабоды асацыіравалася з паняццем кахаць жанчыну. У «Чуме» пісьменнік сацыялагізаваў гэтую катэгорыю. Доктар Рыэ сваё разуменне свабоды ўкладваў ужо ў рамкі неабходнасці барацьбы з чумой, звязваў яе з неабходнасцю выконваць свой грамадзянскі абавязак лячыць хворых. Героі Ж-П. Сартра свабоду скіроўваюць на самарэалізацыю свайго «я», якое набліжаецца да ніцшэанскага «я» («Герастрат», «Начальнікава дзяцінства»). Паняцце свабоды ў В. Быкава эвалюцыянуе ў бок абмежаванасці ўплыву сацыяльнага фактару («Сцяна», «Камень», «Музыка»). Што датычыць ніцшэнскіх матываў, то ў прозе беларускага пісьменніка яны наогул адсутнічаюць. Перспектывы волі для героя «Сцяны» — гэта «горад, спатканне з сябрамі і ёй...»[144].

А гэта зусім як у Мерсо, які лічыў, што «пазбаўленне свабоды — гэта адсутнасць жанчыны»[145]. Толькі ў Быкава паняцце кахання трэба разумець не ў вузкім індывідуалістычным плане, гэта асацыяцыя любові да радзімы, «яе мілы воблік паўставаў перад ім у куце, які ён калупаў, шкроб, тузаў. З'яўляўся ў кароткім сне. І заўсёды кепска — сумна і гаротна»[146]. Герой «Тру-

бы» ў паняцце волі ўкладваў яшчэ і выратавальныя вобразы людзей. «Эй, людзі! — раптам, сам не ведаючы, чаму, закрычаў Валера. — Людзі-і-і! Тут чалавек! Ці вам напляваць? Пашкадуйце чалавека! Ці вы ўсіх — у трубу і за долары? Я не хачу ў трубу! Я хачу жыць»[147]. Аналагічна і ў «Ваўчынай яме»: «Людзі-і-і-і, людзі-і... Ніхто нідзе не адгукаўся. Ды нідзе не было нікога. Не было нават ваўка. (...) Салдат застаўся зусім адзін у гэтым прыгожым і страшным лесе»[148].

В. Быкаў у сваіх апошніх творах робіць спробу «алегарызаваць» гісторыю перабудовы і звязаныя з ёю падзеі, якія скончыліся безвынікова, бо завялі дзяржаву ў духоўны тупік, у «ваўчыную яму». Гэта было вельмі сугучна дням сучасным. Як была сугучна і спроба А. Камю міфалагізаваць гісторыю ў «Міфу аб Сізіфе». У час капітуляцыі 1940—1941 гг. «абсурдны стаіцызм» Сізіфа адпавядаў маральнай сітуацыі Францыі. Па меркаванні Я. Кушкіна, «бунт Сізіфа... дапамагаў пераадолець адчай, калі да пералому ў вайне было яшчэ далёка»[149]. В. Быкаў у сваіх творах канца 90-х гадоў асвятляе адваротны вынік гісторыі, вынік «дэградацыі». Здрабнеў быкаўскі герой. На змену трагічнай і велічнай ў сваёй трагічнасці Асобе (Сотнікаў, Сцепаніда Багацька) прыйшоў тракціршчык («Камень»), голас якога патанае ў голасе такога ж змізарнелага, дарэшты спітага «расчалавечанага» народа. Нават не народа ўжо, а звычайнай масы («Камень», «Вослік», «Музыка»). Народ, які вылучаўся духоўнай недасягальнасцю, ператварыўся ў натоўп «народных мсціўцаў», якія ні на што ўжо не здатныя («Народныя мсціўцы»). Ператварыўся ў натоўп пакорлівых і прыніжаных. Гэта яны — асуджаныя без віны, пад выкрыкі адзінага канваіра выцягваюць з лужыны машыну, якая і вязе іх да ямы. Яны пакорліва ідуць да сваёй агульнай магілы («Жоўты пясочак»).

Што сталася з беларускім народам? Дзе мяжа яго прыніжанасці і пакорлівасці? А. Пяткевіч адзначыў, што ў апавяданні «Музыка» «адбываецца не што іншае, як пахаванне народа»[150]. Гэтае пахаванне пачалося яшчэ з «Жоўтага пясочку». І яшчэ раней, з часоў «зграі», што заганяла ў балота Хведара Роўбу.

З прозы В. Быкава знік чалавек бунтуючы. Пісьменнік адмаўляецца ад ідэі трагічнага аптымізму, бачачы ў намаганні сучаснай асобы «подзвіг бескарысны». Бо нават за «сцяной», паза межамі «ваўчынай ямы» выйсця з тупіка няма. Выбраўшыся з камеры, апынуўшыся па той бок сцяны, герой наткнуўся на шыбеніцу, з якой «невысока звісала вяроўка-пятля»[151]. Тупік абсалютны. В. Быкаў пазбаўляе свайго героя апошняга, чым той жыў, дзеля чаго некалі бунтаваў, — надзеі на жыццё. «Надзея, што вяла яго гэтулькі часу, увачавідкі змарнела і раптам сканала»[152]. Яшчэ больш востра гэта пазначана ў «Трубе», дзе герой «выразна адчуў сябе сіратой. Асуджанай сіратой надзеі»[153]. Пісьменнік песімістычна глядзіць на свет, заяўляючы, што «жыць у турме не мела сэнсу», але «памерці таксама не большы сэнс. Добра б не нарадзіцца зусім»[154].

М. Тычына слушна заўважыў, што «Сцяна» паказвае на іншы стан розуму ў канцы нашага жорсткага і крывавага стагоддзя»[155]. Гэта стан расчаравання ў магчымасцях розуму чалавека. «Чалавек, які ўявіў сябе бажаством і паставіў сябе «па той бок дабра і зла», выдаткаваў усе свае творчыя сілы, а яго надзея на стварэнне новага антрапалагічнага тыпу выявіла сваю беспадстаўнасць і неразумнасць»[156]. Герой В. Быкава канца 90-х гадоў апынуўся ў стане абсалютнай безвыходнасці і духоўнай адзіноты сярод людзей і свету. Жыццё страціла сэнс і «сам ён (чалавек. — ***В.Л.***) ужо бяссільны што-небудзь у ім змяніць»[157].

* * *

Свабода, скажа герой «Падзення», «гэта павіннасць, знясільваючы бег на колькі хопіць сіл... У канцы ўсякай свабоды нас чакае пакаранне, таму свабода — цяжкая ношка» [328]. Вопыт свабоды ад грамадства, праз які праходзіць герой Ф. Дастаеўскага Раскольнікаў і іншыя, аказаўся таксама вопытам трагічным. Па сцвярджэнні А. Латынінай, гэты вопыт прывёў героя «не да сапраўднасці існавання, а да атрафіі чалавечага, да маральнай выродлівасці»[158].

І знакаміты прынцып Ф. Дастаеўскага «ўсё дазволена», і татальная свабода экзістэнцыялістаў, і ідэя «звышчалавека» Ф. Ніцшэ маюць адзін выток — адмаўленне Бога. «Але зараз памёр гэты бог! — скажа Заратустра, абвяргаючы прынцып роўнасці людзей. — Вы, вышэйшыя людзі, гэты бог быў найвялікай вашай небяспекай. З тае пары, як ён ляжыць у магіле, вы ўпершыню ўваскрэслі. Толькі зараз наступае вялікі поўдзень, толькі зараз вышэйшы чалавек становіцца гаспадаром!.. Бог памёр — цяпер хочам мы, каб жыў звышчалавек»[159]. «Бог памёр... — скажа Ж.-П. Сартр. — Ён размаўляў з намі, а зараз ён маўчыць. Можа, ён спіць мёртвым сном дзе-небудзь па-за межамі нашага свету, як дух памерлага...»[160] В. Быкаў вяртаецца да Бога. Менавіта адсутнасцю чалавечнасці, Бога ў душы, тым, што «аддзялілі народ ад Бога»[161], тлумачыць ён у аповесці «Пакахай мяне, салдацік» (1996) антыгуманную палітыку бальшавікоў, якая ў выніку і прывяла народ да «самаедства». І калі мы яшчэ нейкім чынам уратаваліся, не згінулі цалкам, то толькі таму, адзначыць быкаўская гераіня Франя, «што нас многа. Не надта хутка можна адзін аднаго з'есці»[162].

Шлях В. Быкава — гэта шлях не да абстрактнага Бога, сканструяванага ім самім, тыпу «святога без бога» (А. Камю), або богачалавека ці чалавекабога (Дастаеўскі—Ніцшэ). Быкаў-

рэаліст звяртаецца да хрысціянскай рэлігіі. «Безумоўна, у наш складаны, бязбожны час традыцыйныя хрысціянскія каштоўнасці застаюцца галоўным духоўным апірышчым нацыі»[163], — адзначыць пісьменнік. Адмовіўшыся ад традыцыйнага Бога, хрысціянскай рэлігіі, французскія пісьменнікі перакрэслівалі і тыя маральныя каштоўнасці, якія на працягу шматлікіх стагоддзяў вызначалі ўчынкі людзей.

Савецкая літаратура таксама была адлучана ад Бога, ад хрысціянскай маралі, праўда, не па ўласным жаданні, як гэта адбылося з экзістэнцыялістамі, а прымусова. З'явілася, як зазначыць Н. Велехава, «новае Евангелле» — ад Сталіна: «Калі хрысціянства абяцала выратаванне праз сваю кроў, кроў таго, хто ідзе на пакуты, каб памерці «за сваіх бліжніх», то цяпер выратаванне абяцалася праз чужую кроў — блізкіх, далёкіх. І гэта стала Словам»[164]. Прагрэсіўная ваенная проза, як і наогул літаратура адраджэнскіх гадоў, імкнулася за межы сталінскага слова.

«Жыццё ёсць боль, жыццё ёсць страх, і чалавек шчаслівы. Цяпер усё боль і страх. Цяпер чалавек жыццё любіць, таму што боль і страх любіць... Цяпер чалавек яшчэ не той чалавек. Будзе новы чалавек, шчаслівы і горды. Каму будзе ўсё роўна, жыць або не жыць, той будзе новы чалавек. Хто пераможа боль і страх, той сам бог будзе. А той бог не будзе»[165], — скажа герой «Бесаў» Ф. Дастаеўскага. Рускі пісьменнік добра прадбачыў вынікі жыцця без Бога, калі з аднаго боку стаіць чалавекабог, які дасягнуў вышэйшага ўзроўню «свавольства», а з другога — усе астатнія, якія такой перамогі дасягнуць не змаглі і таму вымушаны былі падпарадкавацца першым.

«Усё дазволена» — гэта не толькі «філасофія» Ніцшэ — Гітлера, але і таталітарнай бальшавіцкай дзяржавы, якая фармальна не прымала ніцшэанскай маралі.

Духоўныя пошукі Ф. Дастаеўскага, яго вопыт праходжання праз абсалютную свабоду, праз выпрабаванне свабодай былі складанымі і супярэчлівымі: пісьменнік абвяшчаў абсалютную свабоду і разам з тым на працягу ўсёй сваёй творчасці шукаў усё ж нейкія аб'ектыўныя абмежаванні гэтай свабоды. Такія абмежаванні ён бачыў у сферы аб'ектыўна існуючай чалавечай маралі, законах гуманнасці, унутраным абавязку чалавека, які звязваўся з «станоўча цудоўным» вобразам Хрыста. Сутнасць выніковых гуманістычных сцверджанняў Ф. Дастаеўскага заключаецца ва ўсведамленні сэнсу чалавечага існавання не ў процілегласці індывідуальнага «я» астатняму чалавецтву, а ў яднанні з ім. Такім чынам, адмаўляючы Бога традыцыйнага, рускі класік міжвольна арыентуе маральны імператыў сваёй прозы зноў-такі на вучэнне хрысціянскае. Таму што больш дасканалай формы адносін паміж людзьмі чалавецтва пакуль не выпрацавала. Да такой высновы прыходзіць і аўтар «Чумы» — насуперак сваім тэарэтычным выкладкам, у процілегласць ідэйнай канцэпцыі «Чужога». Героі «Чумы» надзелены ўнутранай, маральнай адказнасцю за лёс кожнага асобнага чалавека, а праз яго — і за лёс грамадства ў цэлым. Няхай сабе гэта адказнасць грунтуецца выключна на ўнутраным самаадчуванні асобы, а не на пачуцці маральнага (нравственного — па-руску) абавязку. Гэта ўжо не так і істотна. Адмовіўшыся ад хрысціянскага Бога, А. Камю знаходзіць замену яму ў адной з мадэляў паза гістарычнай «чалавечай прыродай», у формуле «святога без бога», які ў прынцыпе па сваіх маральных запатрабаваннях амаль нічым не адрозніваецца ад евангельскага героя. Сканструяваная А. Камю формула маралі, па сутнасці, звернута да простага чалавека. Тут ён шукае і знаходзіць крыніцу пазітыўнага, стваральнага пачатку свету — вочы ў маці доктара Рыэ:

«погляд, у якім чытаецца такая дабрыня, заўсёды будзе мацнейшым за ўсякую чуму...» [163]. Такім чынам, фармальна адмаўляючыся ад хрысціянскай маралі і звычайных чалавечых адносін, Ф. Дастаеўскі і пісьменнікі-экзістэнцыялісты зноў набліжаюцца да спасціжэння гэтай маралі і гэтых адносін.

В. Быкаў неаднаразова звяртаўся да тэмы аднаўлення тых маральных каштоўнасцей, якія выпрацоўваліся сусветнай літаратурай. Ён няўхільна набліжаўся да прызнаных светам і гісторыяй агульначалавечых маральных прыярытэтаў. Першы напамін аб Бібліі сустракаецца ў «Сотнікаве»: «таўшчэзная кніжка» «ў чорнай вокладцы», якую, на думку старасты Пётры, «не лішне і пачытаць» [2, 123]. Хрысціянская мараль як аснова агульначалавечай маралі — стрыжань аповесці «Пакахай мяне, салдацік». Ваенная проза В.Быкава, ўвогуле атэістычная па сваім змесце, у выніку сваіх напружаных пошукаў наблізілася да неабходнасці сцвярджэння новых норм маралі. Свабода, абмежаваная жорсткімі рамкамі салдацкага абавязку, перастае задавальняць В.Быкава. Шлях такой свабоды супярэчлівы і трагічны, ён несумяшчальны з прыродай чалавека і церпіць крах. Аб гэтым аповесць «Пакахай мяне, салдацік». В. Быкаў спрабуе стварыць мадэль чалавечых адносін, якія заснаваны на імператыве дабрыні і чалавечнасці. «Ну якая ў вайну дабрыня? Тут азвярэць можна», — скажа герой аповесці лейтэнант Барэйка.

«— І ўсё ж яна ёсць, дабрыня, — не пагаджаецца з ім паланянка Франя. — Я во ўспамінаю сваю грушаўскую гаспадыню. Ды і на Чэрвеньшчыне... Ды і ў Нямеччыне ёсць. Болей сярод старэйшых. Каторых яшчэ фашызм не перайначыў»[166]. Але дабрыня не можа нарадзіцца ў грамадстве, дзе асноўнай «рэлігіяй была жорсткасць, непрымірымасць»[167]. Зло, як правіла, нараджае зло. Галоўным у чалавеку павінна быць не адданасць ідэі,

гэта мараль ірацыянальная, а «чалавечнасць... тое, што ідзе ад Бога, а не ад д'ябла. Ці ад малпы, як дарвіністы пісалі»[168]. Праўда, і цяпер В.Быкаў робіць уступку сабе ранейшаму, ён дапускае, што ў вайне можна перамагчы і з д'ябальскай мараллю: «Перамагчы, можа, і магчыма, — не адразу, падумаўшы, сказала Франя, — Але ці магчыма без Бога жыць? Ніводзін народ, нават самы адсталы, не жыве без Бога. Мабыць, гэта немагчыма»[169]. Дзяўчына «зразумела — раптам і назаўсёды — Бог ёсць. Яго проста не можа не быць. Нягледзячы на ўсё жахлівае на зямлі»[170].

Адштурхоўваючыся ад разумення свабоды як дзеяння ў межах «ваеннай» неабходнасці, беларускі пісьменнік наблізіўся да ўсведамлення яе ў рамках хрысціянскіх каштоўнасцей. Кажучы словамі У. Конана, «у жыццёвай біяграфіі я-герояў пісьменніка, іх душэўным ладзе, учынках і выбары прачытваюцца хрысціянскія архетыпы. Разам з тым — гэта традыцыйна беларускія характары, выяўленыя не толькі пісьменнікам, але і ў ягонай чалавечай асобе. Яны пакутніцкія, але ў гэтым пакутніцтве гартуюцца ваяры духу, за якімі — будучыня»[171].

* * *

В. Быкаў у сваёй творчасці прайшоў складаны шлях філасофскіх і духоўных пошукаў. Услед за Ф. Дастаеўскім і пісьменнікамі-экзістэнцыялістамі ён паступова наблізіўся да трагічнага адлюстравання чалавека ў свеце. Асоба, укінутая ў варожы для сябе свет, пазбаўляецца сувязі з іншымі людзьмі, пазбаўляецца надзеі на будучыню.

Экзістэнцыялісты звязвалі свабоду і ісціну з ірацыяналістычным бунтам («Чужы» А. Камю), але з цягам часу і яны ў сваім спасціжэнні свабоды сталі арыентавацца на катэгорыі дабра і зла («Чума»). Тое ж самае можна сказаць і аб вопыце

Ф. Дастаеўскага, які заклікаў да гармоніі ў свеце праз гармонію асобнага чалавека.

У В. Быкава катэгорыя свабоды як філасофская катэгорыя выпрацоўвалася складана. Застаючыся ў палоне пазнанай неабходнасці, проза пісьменніка «прарываецца» за межы салдацкага ці камандзірскага абавязку, за межы ірацыянальнай маралі і набліжаецца да разумення дабра і зла з пазіцый хрысціянскай маралі. У творчасці В. Быкава 90-х гадоў адлюстраваны крызіс рацыяналістычна-гуманістычнай канцэпцыі асобы, але выйсце з гэтага становішча пісьменнік бачыць не ў адмове ад традыцыйнага гуманізму, з чаго пачыналі Ф. Дастаеўскі і экзістэнцыялісты, а ў адназначным, без усялякіх падтэкстаў, вяртанні да хрысціянскай мадэлі чалавечых адносін.

В. Быкаў, як і Ф. Дастаеўскі, як і аўтар «Чумы» і «Міфа аб Сізіфе», не зняверыўся ў чалавеку. Ён расчараваўся ў свеце наогул, які разбурае стваральны пачатак у прыродзе чалавека, яго духоўнасць, пазбаўляючы апошняга яго «прыроднай» самарэалізацыі. Проза пісьменніка прасякнута вострым адчуваннем трагізму лёсу чалавека, складанасцямі адносін асобы і сучаснага грамадства. Апошняе асуджае чалавека на адзіноту. Канфлікт чалавека і грамадства набыў супярэчліва трагічныя формы. Пісьменнікі-экзістэнцыялісты шукалі спосабы пераадолення гэтага канфлікту праз бунт, свабоду і веру (адзначым пры гэтым, што Ф. Дастаеўскі, адлюстроўваючы ненатуральнасць чалавечых адносін у свеце, адмаўляў права асобы на бунт супраць свету). В. Быкаў у вырашэнні гэтага канфлікту акцэнтуе сваю ўвагу на маральным аспекце, аспекце веры і свабоды, сумняваючыся ў выніковасці бунту наогул. Адсюль яго гістарычны песімізм.

Характарызуючы чалавека ў крызісных сітуацыях, у яго судакрананнях з незвычайнымі ці выключнымі фактамі рэча-

існасці, экзістэнцыялісты вылучалі асобу як галоўную меру ўсяго. Праз асобу раскрываўся і ацэньваўся свет — у залежнасці ад таго, што ён азначаў для яе. Як і для Ф. Дастаеўскага, галоўным для іх было не станаўленне характараў, а іх суіснаванне і ўзаемадзеянне. В. Быкаў таксама высока ставіў асобу чалавека, але ў параўнанні з экзістэнцыялістамі, для яго канчатковай мераю ўсяго была не сама па сабе асоба і яе памкненні, хоць найбліжэй да гэтага ён стаяў у «Сотнікаве» і «Абеліску», а тое развіццё жыцця (жыцця вайны ці жыцця наогул), якое садзейнічала аддзяленню сапраўднага ад ілжывага, высокай маралі ад «звычайнай» маралі. Пазітыўны герой В. Быкава, або чалавек бунтуючы, не засяроджваецца ў межах свайго індывідуальнага свету, ён мае вялікую патрэбу ў адчуванні сябе як часткі цэлага, ў адчуванні сябе часткай усяго роду чалавечага. Парушэнне гэтай сувязі — натуральнай і спрадвечнай — і ёсць галоўная прычына ўнутранай трагедыі быкаўскага героя.

В. Быкаў своеасабліва вырашае эстэтычныя катэгорыі дабра і зла, праблемы свабоды і неабходнасці, свабоды і выбару, жыцця і смерці, Бога і чалавека, застаючыся пры гэтым пісьменнікам глыбока нацыянальным.

Супастаўляючы філасофскія пошукі В. Быкава і аўтараў экзістэнцыяльнай прозы, можна адзначыць, што экзістэнцыялізм, яго філасофія і эстэтыка пэўным чынам адбіліся на мастацкай свядомасці беларускага пісьменніка. Але гэта толькі адна са старонак творчасці вялікага майстра, адзін з эстэтычных момантаў у аб'ёмным ідэйным свеце яго прозы. Свеце, які развіваўся і развіваецца па сваіх дынамічных законах — законах рэалістычна-псіхалагічнай і рэалістычна-аналітычнай прозы.

В. Быкаў тварыў на мяжы рэалістычнай і экзістэнцыяльнай паэтыкі. І гэта паспрыяла яму ў выпрацоўцы сваёй адмет-

най мадыфікацыі жанру аповесці, «чыста» быкаўскай, у якой традыцыі рэалістычнай эстэтыкі складана сінтэзаваліся з інтэлектуалізмам, разумовым пачаткам, мастацкім канструяваннем рэчаіснасці і асобы, канструяваннем іх узаемасувязей і ўзаемадачыненняў. Быкаў-пісьменнік рэалізаваўся ў беларускім моўным мысленні, у атмасферы беларускай духоўнасці.

Проза В. Быкава актыўна садзейнічала беларускай літаратуры спраўдзіцца ў асяроддзі вялікіх літаратур свету — як літаратуры паўнавартаснай, жывой, унікальнай. Яна зноў вяртала літаратуры — нацыянальнай і сусветнай — мастацкія традыцыі Л. Талстога, Ф. Дастаеўскага, М. Гарэцкага, К. Чорнага, Э. Хэмінгуэя, А. Камю, Ж.-П. Сартра — вялікіх пісьменнікаў, якія сваёй творчасцю неслі свету ідэі высокай духоўнасці, годнасці чалавека, яго сумленнасці, маральнай адказнасці і высокай самаахвярнасці. В.Быкаў, услед за еўрапейскай літаратурай, намагаўся сцвердзіць тыя агульначалавечыя каштоўнасці, якія былі прыдатнымі для ўсіх часоў: Гамера і Шэкспіра, Л.Талстога і Ф. Дастаеўскага, Томаса Мана і Габрыэля Гарсія Маркеса, Уільяма Фолкнера і Джэймса Джойса, Эрнэста Хэмінгуэя і Альбера Камю. В. Быкаў, як адзначыў М. Тычына, «унутрана злучаў сучасную літаратуру з «залатым векам» Л. Талстога і Ф. Дастаеўскага і з векам наступным, прыход якога няўхільна блізіцца і абяцае шмат новага і нязведанага»[172].

1. Валери Поль. Об искусстве. — М., 1976. — С. 105—106.

2. Кушкин Е. П. Альбер Камю. Ранние годы. Л. Изд-во Ленинградского университета. 1982. — С. 41.

3. Гл. аб гэтым: Киссель М. А. Структура и смысл экзистенциализма. // Философские науки. — 1972. — № 1.

4. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. — М., 1990. — С. 321.

5. Цыт. па кн.: Достоевский — художник и мыслитель: Сб. статей. — М., 1972. — С. 214.

6. Цыт. па кн.: Латынина А. Достоевский и экзистенциализм // Достоевский — художник и мыслитель. Сборник статей. — М., 1972. — С. 221.
7. Бердяев Н. Русская идея. — Париж, 1946. — С. 160.
8. Там же.— С. 161.
9. Там же. — С. 161.
10. Там же. — С. 181.
11. Гл.: Шестов Л. Достоевский и Ницше. Философские трагедии. — СПб., 1909. — С. 32.
12. Там же.
13. Бердяев Н. Смысл творчества // Бердяев Н. Собр. соч. — Т. 2. — Париж, 1985. — С. 121.
14. Там же. — С. 119.
15. Цыт. па кн.: Достоевский — художник и мыслитель: Сб. статей. — М., 1972. — С. 219.
16. Жураўлёў В. Ключавое слова класікі — свабода // Літаратура і мастацтва. — 1998. — 25 верасня.
17. Навуменка І. Ранняя паэзія Максіма Багдановіча // Полымя. — 1997. — № 12. — С. 221.
18. Таксама. — С. 221
19. Дубовец С. Максим Горецкий. Неюбилейное слово // Неман. 1993. — № 2. — С. 92.
20. Корань Л., Цукровы пеўнік. — Мн., 1997. — С. 28.
21. Анастасьев Н. Продолжение диалога. — М., 1987. — С. 187.
22. Крыніца, 1996. —№ 3. — С. 25.
23. Анастасьев Н. Продолжение диалога. — М., 1987. — С. 187.
24. Крыніца. — 1996. — № 3 — С.11.
25. Таксама. — С.21.
26. Таксама. — С. 3.
27. Таксама. — С. 14.
28. Гардзіцкі А. Гутаркі, інтэрв'ю, дыялогі пра літаратуру. — Мн., 1988. — С. 49.
29. Таксама. — С. 49.
30. Быков В. Трава после нас // Огонек. — 1987. — № 19. — С. 5.
31. Да праблемы прытчавасці быкаўскай аповесці ўвогуле мы звярталіся ў першым раздзеле кнігі.
32. Краткая литературная энциклопедия. — Т. 6. — М., 1971. — Стлб. 21.
33. Быкаў В. Праўдай адзінай. — Мн., 1984. — С. 75.
34. Таксама. — С. 79.
35. Анастасьев Н. Продолжение диалога. — М., 1987. — С. 285.
36. Быкаў В. Праўдай адзінай. — Мн., 1984. — С. 79.
37. Цыт. па кн.: Достоевский — художник и мыслитель. Сб. статей. — М., 1972. — С. 226.

38. Бердяев Н. Самопознание. Париж. 1949. — С. 65.
39. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. — М., 1990. — С. 261.
40. Там же. — С. 261.
41. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм// Сумерки богов. — М., 1990. — С. 323.
42. Там же. — С. 324.
43. Сучков Б. Роман-миф // Манн Т. Иосиф и его братья. — Т.1. — М., 1987. — С. 13.
44. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. — М., 1990. — С. 327.
45. Там же. — С. 334.
46. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. — М., 1990. — С. 284.
47. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов. — М., 1990. — С. 333.
48. Сартр Ж.-П. Пьесы. — М., 1967. — С. 78.
49. Бердяев Н. Самопознание. — Париж, 1949. — С. 64.
50. Камю А. Бунтующий человек // Вопросы литературы. — 1980. — № 2. — С. 182.
51. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 128.
52. Вюрсмер А. Не посмотреть на известное по-новому?— М., 1975. — С. 340.
53. Цыт. па кн.: Кушкин Е. П. Альбер Камю. Ранние годы. — Л., 1982. — С. 177.
54. Вюрсмер А. Не посмотреть на известное по-новому? — М., 1975. — С. 340.
55. Мотылева Т. Литература против фашизма. По страницам новейшей зарубежной прозы. — М., 1987. — С. 63.
56. Цыт. па кн.: Камю А. Избранное. — М., 1989. — С. 22
57. Там же.
58. Великовский С. «Проклятые вопросы» Камю // Камю А. Избранное. — М. 1989. — С. 23.
59. Камю А. Избранное. — М., 1989. — С. 201. (Далей спасылкі на гэтае выданне даюцца ў тэксце.)
60. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 129.
61. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. — М., 1990. — С. 314.
62. Там же. — С. 243.
63. Там же. — С. 282.

64. Великовский С. «Проклятые вопросы» Камю // Камю А. Избранное. — М., 1989. — С. 24.

65. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. — М., 1990. — С. 263.

66. Мотылева Т. Литература против фашизма. По страницам новейшей зарубежной прозы. — М.,1987. — С. 65.

67. Быкаў В. Праўдай адзінай. — Мн., 1984. — С. 95.

68. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 128.

69. Лазарев Л. Василь Быков. Очерк творчества. — М., 1979. — С. 140.

70. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 128.

71. Там же. — С. 128.

72. Дубавец С. Тлумачэнне Сартра // Сартр Ж.-П. Мур. — Мн., 1981. — С. 5.

73. Быкаў В. Збор твораў: У 6-ці т. — Т.1 — Мн., 1994. — С. 456. (Далей спасылкі на гэтае выданне даюцца ў тэксце, першая лічба — том, другая — старонка.)

74. Некаторыя даследчыкі ўвогуле адзначаюць у аповесці «пэўны агітацыйны паварот або аспект». — Бугаёў Д. Васіль Быкаў. — Мн., 1987. — С. 135.

75. Дубавец С. Тлумачэнне Сартра // Сартр Ж.-П. Мур. — Мн., 1981. — С. 5.

76. Ауэрбах Э. Мимезис. — М., 1976. — С. 321.

77. Афанасьев И. Кто восходит на Голгофу? Антивоенная идея в творчестве Василя Быкова. — Мн., 1993. — С. 85.

78. Там же. — С. 85.

79. Жибуль В. Белорусская проза о войне и классическая трагедия. — Мн., 1986. — С. 59.

80. Афанасьев И. Кто восходит на Голгофу? Антивоенная идея в творчестве Василя Быкова. — Мн., 1993. — С. 93.

81. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 116.

82. Цыт. па кн.: Камю А. Избранное. — М., 1989. — С. 11.

83. Швейцер А. Культура и этика. — М., 1973. — С. 313.

84. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 130.

85. Жибуль В. Белорусская проза о войне и классическая трагедия. — Мн., 1986. — С. 59.

86. Быкаў В. Праўдай адзінай. — Мн., 1984. — С. 76.

87. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 115.

88. Камю А. Миндальные рощи//Вопросы литературы. — 1980. — № 2. — С. 173.

89. Там же. — С. 174.
90. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 117.
91. Афанасьев И. Кто восходит на Голгофу? Антивоенная идея в творчестве Василя Быкова. — Мн., 1993. — С. 102.
92. Там же. — С. 96.
93. Там же. — С. 96.
94. ЛіМ. — 12 верасня 1997. — С. 5.
95. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. — М., 1990. — С. 296.
96. Конан У. Праблема дабра і зла ў творчасці Васіля Быкава. // Крыніца. — 1996. — № 3. — С. 25.
97. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм // Сумерки богов.— М., 1990. — С. 342.
98. Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. — Т.14. — Л., 1976. — С. 100.
99. Цыт. па кн.: Достоевский — художник и мыслитель: Сб. статей. — М., 1972. — С. 257.
100. Быкаў В. Пакахай мяне, салдацік // Полымя. — 1996. — № 4. — С. 39.
101. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Камю А. Бунтующий человек. — М., 1990. — С. 24.
102. Там же. — С. 24.
103. Там же. — С. 306.
104. Там же. — С. 308.
105. Там же. — С. 308.
106. Бердяев Н. Самопознание. — Париж, 1949. — С. 69.
107. Иванов Г. Стихи. — Нью-Йорк, 1958. — С. 77.
108. Сартр Ж.-П. Пьесы. — М., 1967. — С. 545.
109. Цыт. па кн.: Кушкин Е. П. Альбер Камю. Ранние годы. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1982. — С. 41.
110. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. — М., 1990. — С. 135.
111. Пяткевіч А. Па гэты бок сцяны // Полымя. 1998. — № 10. — С. 303.
112. Быкаў В. Жоўты пясочак // Полымя. 1995. — № 1. — С. 6.
113. Тамсама. — С. 6.
114. Тамсама. — С. 4.
115. Тамсама. — С. 8.
116. Сартр Ж.-П. Мур. — Мн., 1991. — С. 20
117. Достоевскнй Ф. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. — Т. 8. — Л., 1976. — С. 343.

118. Адамович А. Записные книжки разных лет (1945—1969) // Неман. — 1997. — № 1. — С. 52.
119. Сартр Ж.-П. Мур. — Мн., 1991. — С. 20, 22.
120. Там же. — С. 17.
121. Там же. — С. 25.
122. Там же. — С. 21.
123. Там же. — С. 25.
124. Там же. — С. 32, 27.
125. Там же. — С. 27.
126. Там же. — С. 28.
127. Там же. — С. 22.
128. Цыт. па кн.: Кушкин Е. П. Альбер Камю. Ранние годы. — М. 1982. — С. 64.
129. Тычина М. Чужие игры // Неман, 1995. — № 10—11. — С. 255.
130. Быкаў В. Сцяна // Полымя. 1995. — № 5. — С. 45.
131. Тамсама. — С. 46.
132. Пяткевіч А. Па гэты бок сцяны // Полымя. 1998. — № 10. — С. 302—303.
133. Тамсама. — С. 303.
134. Шестов Л. Преодоление самоочевидностей // «Современные записки». — Париж, 1921. — Т. 8. — С. 140.
135. Там же. — С.140.
136. Быкаў В. Сцяна // Полымя. — 1995. — № 5. — С. 46.
137. Тамсама. — С. 47.
138. Быкаў В. Ваўчыная яма // Наша ніва. — 1998. — № 21,— С. 15, 14.
139. Тамсама. — С. 6.
140. Быкаў В. Труба // Полымя. — 1998. — № 9. — С. 3.
141. Тамсама. — С. 24.
142. Тамсама. — С. 26.
143. Тамсама. — С. 26.
144. Быкаў В. Сцяна // Полымя. —1995. — № 5. — С. 49.
145. Тамсама. — С. 75.
146. Тамсама. — С. 51.
147. Тамсама. — С. 27.
148. Быкаў В. Ваўчыная яма. // Наша ніва. 1998, № 21. — С. 14.
149. Кушкин Е. П. Альбер Камю. Ранние годы. — Л. Изд-во Ленинградского университета, 1982. — С. 177.
150. Пяткевіч А. Па гэты бок сцяны. // Полымя. 1998. — № 10. — С. 306.
151. Быкаў В. Сцяна // Полымя. — 1995. — № 5. — С. 56.
152. Тамсама. — С. 56.
153. Быкаў В. Труба // Полымя. – 1998. — № 9. — С. 27.
154. Быкаў В. Сцяна // Полымя. — 1995. — № 5. — С. 56.

155. Тычина М. Чужие игры // Неман. — 1995. — № 10—11. — С. 256.
156. Тамсама. — С. 256.
157. Быкаў В. Ваўчыная яма. // Наша ніва. —1998. — № 21. — С. 15.
158. Латынина А. Достоевский и экзистенциализм // Достоевский — художник и мыслитель. Сб. статей. — М., 1972. — С. 245.
159. Ф Ницше. Так говорил Заратустра. — М.,1990. — С. 249.
160. Цыт.па кн.: Достоевский — художник и мыслитель. Сб. статей. — М., 1972. — С. 245.
161. Быкаў В. Пакахай мяне, салдацік // Полымя. 1996. — № 4. — С. 39.
162. Тамсама. — С. 39.
163. Крыніца. 1996. — № 3. — С. 12.
164. Афанасьев И. Кто восходит на Голгофу? Антивоенная идея в творчестве Василя Быкова. — Мн., 1993. — С. 91.
165. Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30-та т. — Т. 10. — Л., 1976. — С. 93.
166. Быкаў В. Пакахай мяне, салдацік // Полымя. 1996. — № 4. — С. 38
167. Тамсама. — С. 38.
168. Тамсама. — С. 39.
169. Тамсама. — С. 39.
170. Тамсама. — С. 40.
171. Конан У. Праблема дабра і зла ў творчасці Васіля Быкава // Крыніца, 1996. — № 3. — С. 25.
172. Тычына М. Адна праўда застаецца // Быкаў В. Збор твораў: У 6-ці т. — Т. 1. — Мн., 1994. — С. 22.

Навуковае выданне

ЛОКУН Валянціна Іванаўна

ВАСІЛЬ БЫКАЎ
У КАНТЭКСЦЕ СУСВЕТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ
Манаграфія

Шэф-рэдактар *А.П. Аношка*
Карэктар *Н.Ф. Крыцкая*
Тэхнічны рэдактар *Н.Д. Канстанцінава*

Падпісана ў друк 23.06.05. Фармат 60x84/16. Папера афсетная.
Гарнітура NewtonC. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 13,2.
Ул.-выд. арк. 13,4. Наклад 300 асоб. Заказ 935.

Выдавец і паліграфічнае выкананне УП «Тэхнапрынт»
ЛИ № 02330/0056932 ад 30.04.04.
ЛП № 02330/0133109 ад 30.04.04.
220027, Мінск, пр-т Ф. Скарыны, 65, корп. 14, оф. 205,
тэл./факс 231-86-93

ISBN 985-464-825-7
9789854648255