Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова»

Е.В. Крикливец

СОВРЕМЕННАЯ БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ: ТРАДИЦИИ, ИДЕОЛОГИЯ, ПОЭТИКА

Монография

Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2025

УДК 821.161.3“20”:94(4)“1941/1945”
ББК 83.3(4Беи)
К82

Автор: профессор кафедры белорусской и русской филологии ВГУ имени П.М. Машерова, доктор филологических наук, доцент **Е.В. Крикливец**

Р е ц е н з е н т ы :
профессор кафедры русской литературы БГУ, доктор филологических наук, профессор *С.Я. Гончарова-Грабовская*;
профессор кафедры мировой литературы и иностранных языков ПГУ имени Евфросинии Полоцкой,
доктор филологических наук, доцент *З.И. Третьяк*

Крикливец, Е.В.

К82 Современная белорусская литература о Великой Отечественной войне: традиции, идеология, поэтика : монография / Е.В. Крикливец. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2025. – 132 с.

ISBN 978-985-30-0243-0.

Монография является первым в Беларуси научно-популярным изданием, посвящённым определению жанрового своеобразия и стилевой динамики современной (2010 – 2024 гг.) белорусской литературы о Великой Отечественной войне; раскрытию способов художественного осмысления трагедии геноцида белорусского народа в годы войны; изучению национальных особенностей творческой рецепции традиций советской литературы об этих страшных событиях в современном литературном процессе Беларуси. Издание адресовано специалистам гуманитарной сферы и широкому кругу читателей.

УДК 821.161.3“20”:94(4)“1941/1945”
ББК 83.3(4Беи)

ISBN 978-985-30-0243-0

© Крикливец Е.В., 2025
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Традиции советской военной прозы: литературная рефлексия, авторские интерпретации 4

Историческая память и «феномен двойного видения» в военной прозе современных белорусских авторов: серия книг «Дети войны» 18

Роман Н. Чергинца «Операция “Кровь”» как отражение ключевых тенденций развития современной белорусской прозы о Великой Отечественной войне 28

Диалектика народного сознания в романе В. Гниломедова «Война» 38

Принцип «двоемирия» и герои-медиаторы в современной прозе о Великой Отечественной войне (повесть О. Сешко «Снуть вошлебная») 55

Роман А. Матвиенко «Демон против Люфтваффе» в стилевой интеграции реализм – постмодернизм 66

Белорусская поэзия о Великой Отечественной войне: история и современность 75

Сублимация психологического анализа в поэзии А. Аврутина о Великой Отечественной войне 97

Великая Отечественная война в поэзии М. Позднякова: синтез лирического и публицистического начал 115

Список использованных источников 129

ТРАДИЦИИ СОВЕТСКОЙ ВОЕННОЙ ПРОЗЫ: ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕФЛЕКСИЯ, АВТОРСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

На протяжении восьми десятилетий писателей советского и постсоветского пространства волнует тема Великой Отечественной войны. Невозможно переоценить подвиг и героизм советского народа, избавившего мир от коричневой чумы. Невозможно сознанию вместить ужас и боль потери миллионов человеческих жизней, разрушительные последствия глобальной гуманитарной катастрофы. Невозможно принять и постичь социальную и психологическую сущность фашизма.

В литературоведении выделяют два направления развития советской военной прозы, условно обозначая их как «штабную» и «окопную» [14]. И если так называемая «штабная» или «генеральская» проза демонстрирует стремление авторов создать масштабное эпическое полотно, то в «окопной», или «лейтенантской», прозе происходит закономерная актуализация жанра повести, позволяющего сочетать эпическое и лирическое начала и осмыслить индивидуальный путь (социальный и духовный) человека на войне.

«Окопная» проза воплощала две разнонаправленные тенденции: «“оптимистическую” (если в произведении пафос борьбы и страдания уравновешивался пафосом победы) и “пессимистическую” (борьба и страдание усугублялись отчаянием, гибелью, а в случае гибели – ощущением невосполнимости, абсолютности потери)» [14, с. 48].

В прозе 1950-х годов наметился закономерный переход от плакатного героического пафоса к осмыслению реального военного опыта самих вчерашних «окопников». Собственно, «точкой отсчета» «окопной» прозы можно считать опубликованную в 1946 году повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Феномен произведения, в котором присутствуют элементы и бытовой, и психологической, и героической повести, обусловлен тем, что сам автор – боевой офицер, а не профессиональный писатель – главной своей целью, думается, видел изображение ежедневного воинского подвига, коим является само существование человека в условиях боевых действий. Такая правда о войне, безусловно, мало соотносилась с соцреалистическим воспеванием «героической личности в героических обстоятельствах», но повесть В. Некрасова создала основу для появления (в том числе и в советской печати) повестей Ю. Бондарева «Батальоны просят огня», «Последние залпы»; Г. Бакланова «Южнее главного удара», «Пядь земли»; И. Шамякина «Агонь і снег»; В. Быкова «Жураўліны крык», «Трэцяя ракета»; Б. Саченко «Палон», «Пакуль не развіднела» и др. В названных повестях личный военный опыт авторов шел вразрез с героико-романтическим ритуалом советской прозы первых послевоенных лет.

Анализируя литературный процесс конца 1950–1960-х годов, Н.Л. Лейдерман справедливо отмечает формирование новой жанровой разновидности в контексте военной прозы – лирико-психологической повести.

В произведениях такого типа, как правило, преобладает трагический модус художественности. Драматизм усиливается еще и тем, что хронотоп лирико-психологической повести в большинстве случаев ограничен несколькими сутками (одним боем) и масштабом окопа (батареи, роты), что приводит к максимальной напряженности сюжета. И если «авторы военных повестей конца 1950-х годов еще оглядывались на привычные конструкции военного романа начала десятилетия с его тенденцией к панорамности и событийности» [20, с. 74], то конфликт лирико-психологической повести в военной прозе 1960-х годов – это отражение ситуации наивысшего духовного напряжения, поставившей героя перед нравственным выбором. Отметим, что в повестях второй половины 1950-х годов зачастую нивелировалась значимость самого военного события, в котором герои принимали участие. Солдаты погибали за «Пядь земли» «Южнее главного удара». На первый план выходили психологическая значимость события, его влияние на формирование личности героя.

В произведениях, созданных в 1960-е – начале 1970-х годов (В. Астафьев «Звездопад», К. Воробьев «Крик», «Убиты под Москвой», В. Быков «Альпійская балада», «Мёртвым не баліць», «Круглянскі мост», И. Пташников «Лонва», «Тартак», Б. Саченко «Апошнія і першыя» и др.), наблюдается стремление авторов сочетать глубину психологического анализа с объективным описанием реальных исторических событий.

Этим объясняется доминирование жанра лирико-психологической повести в советской военной прозе обозначенного периода. Предметом художественного исследования в произведениях становятся движения души героя, обусловленные реалиями военного времени: «Необходимо было выбрать из жизни именно тот предельно локальный отрезок пространства и времени, когда душа героя пребывает в состоянии наивысшего эмоционального напряжения, когда совершается нравственное преображение характера, когда рождается Личность» [20, с. 76].

Подобный объект изображения требовал от писателей преодоления схематизма, свойственного проникнутой героическим пафосом прозе 1940-х – начала 1950-х годов о войне, расширения нравственно-этической проблематики. В связи с этим в жанровой структуре произведений происходят определенные морфологические изменения. В ряде случаев наблюдаются формальные и содержательные элементы, нетипичные для реалистической парадигмы (и эта тенденция усиливается к 1970-м). Авторы апеллируют к эстетическим принципам сентиментализма и романтизма (Б. Васильев «А зори здесь тихие…», В. Астафьев «Пастух и пастушка», В. Быков «Альпійская балада» и др.), усиливается экзистенциальное звучание

произведений (К. Воробьев «Убиты под Москвой», Г. Бакланов «Пядь земли», В. Быков «Дажыць да світання» и др.).

Идейно-тематическая эволюция советской военной прозы связана, в первую очередь, с появлением особого типа героя. В конце 1950-х – 1960-е годы на смену исключительной личности военных и первых послевоенных произведений приходит герой лирико-психологической повести. Этот герой, несомненно, способен на героический поступок. Однако в героизме персонажей лирико-психологической повести пафос трагического преобладает над пафосом героического. Писатели ставят своих героев в ситуацию тяжелого нравственного выбора, а подвиг человека на войне нередко осмысливается как способность не поступиться своими моральными принципами, остаться человеком. Потому нравственный выбор героев часто оплачивается жизнью. В повести «Жураўліны крык» В. Быков, например, изображает героев с разным социальным и жизненным опытом, который детерминирует поступки каждого из них. Так, антиномия образов Карпенко и Фишера воплощает разные способы борьбы – силу физическую, силу власти и силу духовную. Предательство Пшеничного обусловлено личной драмой «сына кулака» в советском обществе. Все герои повести представлены в развитии (в случае с Иваном Пшеничным это путь деградации). Но, пожалуй, наиболее трагичным видится образ Глечика, чье духовное становление оборвалось, едва начавшись.

В пограничной ситуации оказываются и герои других военных повестей В. Быкова 1960-х годов: «Здрада», «Трэцяя ракета», «Пастка», «Альпійская балада». На эту особенность военной прозы писателя неоднократно указывали исследователи его творчества [9; 10]. Центральным конфликтом названных повестей далеко не всегда оказывается конфликт между «своими» и «чужими». Это конфликт разных человеческих позиций (Тимошкин и Блищинский из «Здрады»), это осмысление военного конфликта как противостояния гуманизма и преступления против человечности, добра и зла («Здрада», «Трэцяя ракета»).

Всегда трагично раскрывается писателями тема любви на войне: В. Быков «Трэцяя ракета», «Альпійская балада», В. Астафьев «Звездопад» и др. Драматизм любовной темы обусловлен не только гибелью героев, но и невозможностью, «несвоевременностью» романтических проявлений на войне. Отречение от первого серьезного чувства, приводящее к духовной опустошенности, – таково разрешение любовной коллизии в повести В. Астафьева «Звездопад».

Авторы лирико-психологической повести ставят вопрос о ценности и значимости каждой человеческой жизни. Зачастую они намеренно дегероизируют в масштабах войны в целом те локальные события, в которых персонажам приходится принимать участие; отдельные сражения представляются заведомо обреченными на поражение. Тем трагичнее оказывается нравственный выбор, который приходится совершать героям, тем острее

звучит в повестях тема бессмысленной жестокости войны: Ю. Бондарев «Батальоны просят огня», «Последние залпы»; Г. Бакланов «Южнее главного удара», «Пядь земли», «Мертвые сраму не имут»; Б. Васильев «А зори здесь тихие»; А. Кулаковский «Да ўсходу сонца»; И. Шамякин «Начныя зарніцы», «Агонь і снег»; И. Пташников «Тартак» и др.

Лирико-психологическая повесть в значительной степени повлияла на развитие советской военной прозы. «Выкліканая да жыцця пэўнымі зрухамі ў грамадстве, яна імкнулася да дакументалізму ў паказе падзей вайны, выяўляла новыя магчымасці адлюстравання будняў вайны, ішла да новых глыбінь адлюстравання трагічнага… Вайна паўстае тут і як унутранае праціборства ідэі, маральных перакананняў і прынцыпаў. Аўтары распрацоўваюць праблему барацьбы, а разам з гэтым, паралельна гэтаму і праблему здрадніцтва – сацыяльнага, маральнага, палітычнага» [23, с. 48].

Тема Великой Отечественной войны в белорусской прозе второй половины XX века нашла национальное проявление, связанное с воплощением на страницах рассказов, повестей и романов партизанского движения. «Партызанская вайна ў Беларусі была ўсенароднай. Каля паўмільёна беларускіх партызанаў і падпольшчыкаў змагаліся з фашыстам. У вялікай ступені партызаншчына – стыхійнае выяўленне волі народа да супраціўлення. Тысячы і тысячы людзей былі так ці інакш звязаны з другімі тысячамі адкрыта і патаемна, ствараючы ў сукупнасці магутны народны фронт, з якім даводзілася лічыцца акупантам» [45, с. 298].

Создавая панораму народного сопротивления, писатели разрабатывали и образ героя-партизана. По «другую сторону баррикады» оказывались герои-предатели, герои-полицаи. Прозаикам важно было выявить психологическую детерминацию подвига или предательства, продемонстрировать основы духовности или аморальности, раскрыть народные гуманистические идеалы. Эти задачи решаются в повестях Б. Саченко «Пакуль не развіднела», «Загадка аднаго падполля»; А. Карпюка «Пушчанская адысея»; В. Домашевича «Кожны чацвёрты»; В. Быкова «Круглянскі мост», «Сотнікаў», «Абеліск», «Воўчая зграя», «Пайсці і не вярнуцца», «Знак бяды» и др. По сути, образы героя-партизана и героя-предателя в белорусской повести о войне являются вариантами героя в ситуации нравственного выбора. Не стать пособником фашизма, сохранить человеческое достоинство, моральный облик и, вероятно, погибнуть или преступить нравственные законы и предать в себе человека – вот выбор, который совершают герои «партизанской» прозы.

В целом же в персонажах такого типа ощутимо наследие социалистического реализма с его стремлением к четкой дифференциации героев на положительных и отрицательных, на «идеологически устойчивых» и «вредителей». Однако авторы произведений о войне в значительной степени отдаляются от подобного схематизма: ситуация нравственного выбора, смертельной опасности и поведение героя в сложнейших обстоятельствах

основаны на их личном (реальном) военном опыте. Движения души персонажа – зачастую рефлексия автобиографических переживаний самих писателей. И потому в лирико-психологической повести создаются психологически точные портреты обычных людей на войне, а не культивируется образ «сверхчеловека», априори способного на любые подвиги.

В советской прозе 1970-х годов происходит смена литературного цикла, обусловленная эволюцией реалистического метода, что привело к новому этапу жанрово-стилевой динамики прозы. В первую очередь, изменения коснулись коммуникативной стратегии. Так, в повестях 1960-х годов тема страдания и гибели человека на войне была все же «вписана в контекст настоящей, будущей или неизбежной победы» [14, с. 48]. В повестях 1970-х годов «герой умирает, подчеркивая смертность и безысходность любой человеческой судьбы, покидая читателя с ощущением экзистенциального ужаса» [14, с. 48]. Писатели показывают, как жестокость войны приводит к разложению человеческой личности, бессильной что-либо изменить в окружающем мире.

Эстетически переход к осмыслению экзистенциальных категорий оказал влияние на речевую организацию произведений и предвосхитил так называемый «жестокий реализм», без которого нельзя вообразить военную (а тем более, «окопную») прозу. Присутствие натуралистических подробностей в повестях К. Воробьева «Убиты под Москвой», В. Кондратьева «Сашка», В. Быкова «Мёртвым не баліць», «Дажыць да світання», А. Адамовича «Карнікі» и др. усилили апокалипсические мотивы отчаяния и смерти, присущие экзистенциальной литературе.

Не случайно актуальной жанровой формой советской военной прозы 1970–1980-х годов становится нравственно-философская повесть, направленная на осмысление экзистенциальной проблематики. Очевидно, что идейно-тематическая концепция повестей В. Кондратьева «Сашка», В. Быкова «Дажыць да світання», «Пайсці і не вярнуцца», «Кар’ер», А. Мартиновича «Няхай ідзе дождж» и др. диссонирует с традицией лирико-психологической повести 1960-х годов. Если в лирико-психологической повести моральный выбор, совершенный героем в пограничной ситуации, приводил его к духовному «восхождению», то герои нравственно-философской повести, пройдя сквозь ужасы войны, нередко утрачивают веру в общечеловеческие ценности. В связи с этим теряет свою значимость лирическая доминанта, которая в лирико-психологической повести «стягивала все субъектные, пространственно-временные, ассоциативные, интонационно-речевые планы художественного мира вокруг главного героя, “увязывая” их с тончайшими сдвигами в духовном мире персонажа» [20, с. 80].

Философский вектор развития советской военной прозы в 1970–1980-е годы обусловил формирование в произведениях писателей двух основных типов героев: герои, в пограничной ситуации переживающие духовную эволюцию, так называемое «экзистенциальное пробуждение»; и герои,

которых война приводит к духовному опустошению, а нередко – к моральной деградации.

Так, неожиданно соприкасаясь с иным, непривычным мировоззрением, открывает для себя новый мир и новую систему ценностей торговка с Комаровского рынка в повести И. Шамякина «Гандлярка і паэт». Спасая младенца, по сути, спасает свой внутренний мир от духовного разложения партизан Левчук в повести В. Быкова «Воўчая зграя».

Однако далеко не всем героям удается противостоять жестоким реалиям войны. Младший лейтенант Леонид Василевич (В. Быков «Мёртвым не баліць»), на глазах которого погибали близкие и дорогие ему люди, испытывает своеобразную зависть к погибшим: они обрели покой, война над ними больше не властна. Жизнь для героя представляется чередой боли и страдания, поэтому утрачивается и само желание жить. Похожее чувство «внутреннего выгорания» от ежедневного соприкасания со смертью и болью испытывает и герой повести В. Астафьева «Пастух и пастушка» Борис Костяев (в последней редакции повести эти мотивы усиливаются). Рассматривая произведения в ракурсе экзистенциального ужаса и безысходности, которые испытывают герои, трудно определить, чей финал более трагичен, – погибшего Костяева или Василевича, который остается жить.

Пограничная ситуация, требующая от героев решительных действий и нравственного выбора, может привести не только к формированию высокодуховной личности, способной на подвиг, но и спровоцировать нравственную деградацию героя. Это происходит с Рыбаком в повести В. Быкова «Сотнікаў», это происходит и с Антоном Голубиным, героем повести «Пайсці і не вярнуцца». Оба героя не проходят испытания войной, переступают границу человеческого и гуманистического, за которой возврата назад не бывает. В отличие от быковских персонажей, не оценивающих свое поведение с точки зрения гуманизма, астафьевский старшина Мохнаков («Пастух и пастушка») осознает необратимость своего духовного разложения. И потому гибель героя под танком изображается В. Астафьевым как спланированное самоубийство человека, не способного жить с искалеченной душой. Проблема духовной гибели героя на войне представляется вариантом экзистенциальной проблемы бытия-к-смерти, сформировавшимся в произведениях советской военной прозы.

В мировом историко-культурном процессе XX века война не раз становилась поводом для развития экзистенциального мышления и экзистенциальной философии, для поиска ответов на вопрос о природе человеческой сущности. Нравственно-философская советская военная повесть 1970-х годов не стала исключением. С одной стороны, она отразила девальвацию частной жизни в масштабах государственной и военной казарменной системы, с другой – продемонстрировала возможность «экзистенциального пробуждения» и личного подвига «маленького человека» на войне.

Стремление к всестороннему достоверному освещению событий Великой Отечественной войны (в том числе и малоизвестных ее страниц) в последней трети прошлого столетия привело к жанровым поискам в русле интеграции художественной и документальной, мемуарной прозы. Опора на исторические документы и свидетельства присутствует уже в «Моменте истины» В. Богомолова (другое название – «В августе сорок четвертого»).

Четверть века спустя появилась повесть М. Кураева «БлокАда», дополнившая его публицистические разыскания о судьбах блокадного Ленинграда. Синтез документалистики и художественной прозы здесь более очевиден. Несомненно, автором был усвоен накопленный к этому времени опыт так называемой «магнитофонной литературы», создававшейся по метажанровому принципу в 1970–1980-е годы. М. Кураев рассказывает о людях, с которыми был знаком лично, переплетая автобиографический опыт очевидца с историями своих героев. Объединяющим началом в произведении становится не столько сюжетная основа, сколько коммуникативная задача писателя – утвердить веру в людей, которые смогли выстоять и сохранить человеческое достоинство в самое тяжелое время. При этом ощущается влияние публицистически окрашенной прозы середины 1980-х годов. Вслед за В. Астафьевым, поднявшим эти вопросы в романе «Печальный детектив», М. Кураев размышляет о нравственном облике современника, который утрачивает гуманистические ценности и превращается в зверя в мирных условиях, не требующих борьбы за физическое выживание.

Особое развитие документально-художественное исследование темы «человек и война» получило в белорусской литературе. Подступы к раскрытию данной проблематики наметились в документальной повести конца 1960-х – 1970-х годов (И. Новиков «Да світання блізка», «Дарогі скрыжаваліся ў Мінску» – о деятельности и судьбах минского подполья). В русле интеграции исследования, публицистики и художественной прозы написаны «Хатынская аповесць» и «Карнікі» А. Адамовича, «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, «Я з вогненнай вёскі» А. Адамовича, Я. Брыля и В. Колесника, «У войны не женское лицо» С. Алексиевич.

Документально-художественная проза о войне также раскрывала тему страданий и гибели миллионов людей. Апокалипсическая сущность войны и масштабы ее последствий проявлялись не только в изображении военных конфликтов, но и в показе судеб мирного населения на оккупированных, захваченных фашистами территориях. «Дадзены прыём – убачыць вайну вачыма неваеннага чалавека, праз яго ўспрыманне расказаць пра абсурднасць і дзікасць забойства іншых – характэрны для “ваеннай” літаратуры» [Д 40, с. 117]. Трагедию невоенного человека на войне раскрывает А. Адамович в «Хатынскай аповесці» и «Карніках»; совместно с Д. Граниным он развивает эту тему в «Блокадной книге»; совместно с Я. Брылем и В. Колесником – в документально-художественном исследовании «Я з вогненнай вёскі».

В названных произведениях предпринята попытка исследовать и ту страшную сторону войны, к которой литература первых послевоенных десятилетий не решалась обращаться: «Ужо ў “Хатынскай аповесці” А. Адамовіч вачыма сваіх герояў уважліва прыглядваецца да тых, хто забіваў, да карнікаў. Хто яны, што за людзі, адкуль? Свет ужо 70 гадоў прыглядваецца да іх. А літаратура? Літаратура асцярожна абыходзіла гэту з’яву. Калі што і з’яўлялася, то часцей за ўсё ў публіцыстычнай форме. Свет вобразаў як бы бянтэжыўся перад абліччам гэтых з’яў» [45, с. 323]. Генезис и психологию фашизма как социального явления стремятся постичь А. Адамович и его соавторы, что обусловило появление в их художественно-публицистических произведениях не только образов предателей (из числа «своих»), но и целого ряда образов «чужих», несущих разрушение и смерть.

В целом ряде произведений советской прозы о войне главными героями являются дети. Отметим, что мотив детства, опаленного войной, всегда имеет трагическое звучание, однако в русской и белорусской военной прозе второй половины XX века воплощение детских образов обладает своей спецификой. Так, например, в повестях В. Богомолова «Иван» и В. Катаева «Сын полка» мы видим детей, которых война лишила детства, заставила не по годам повзрослеть и стать солдатами, способными на подвиг. Судьбы героев этих повестей складываются по-разному, но в обоих случаях – это судьба героя-ребенка, рассказанная автором-взрослым (недиегетическим нарратором).

В белорусской прозе этого периода сформировалась плеяда авторов – «детей войны» [45, с. 332]. К. Чорный писал: «Дзяцей нашага народа, беларускіх дзяцей, у лепшыя гады іх яснага маленства спасцігла вялікае няшчасце ўбачыць сваю Радзіму пад жудаснай акупацыяй. Дзіцячая душа на ўсё жыццё захавае ў сабе малюнак залітай крывёй травы, попел пад ветрам на месцы роднай хаты і трупы замучаных. А часта гэта труп бацькі ці маці… Тое, што не пад сілу было б перажыць самаму моцнаму духам і целам мужчыну, на тое асуджае нашых дзяцей подлы нямецкі прышэлец… Няма нічога страшнейшага, калі на дзіцячым ілбе мы бачым маршчыну старасці. Але няма нічога больш вялікаснага за тое, калі дзіця, на хвалях пакут і змагання сваіх бацькоў, свайго народа, узнімаецца да сапраўднага гераізму» [49, т. 8, с. 317].

Не случайно термин «феномен двойного видения» появился именно в белорусском литературоведении для обозначения специфики приемов фокализации, используемых в целом корпусе произведений белорусских авторов. В повестях В. Козько «Високосный год», «Повесть о беспризорной любви», «Суд у Слабадзе»; А. Адамовича «Венера, або Як я быў прыгоннікам» и др. история героя-ребенка, имеющая автобиографическую основу, описывается с позиции взрослого повествователя, который пытается воскресить свое детское восприятие событий, а нередко и вершит моральный

суд над собой маленьким, собой прошлым. Происходит своего рода разделение повествующего и повествуемого «я».

Уже в раннем творчестве В. Козько получает переосмысление евангельский мотив суда. Литературная рецепция и индивидуально-авторская трансформация данного мотива очевидна в повести «Високосный год», в которой автор восстанавливает трагические события своего военного детства. Мировосприятие ребёнка мифологично, ему присущи не только созерцательность, но и некоторая иррациональность, алогичность. Немецко-фашистские захватчики убивают маму мальчика, в доме беспомощной остаётся его маленькая сестричка, а трехлетний Дима катается со снежной горки и не торопится звать на помощь. Повзрослевший автор-повествователь бескомпромиссно осуждает за это себя-ребенка, невзирая на сложившиеся в христианской этике представления о безгрешности детства. Автор повести «Високосный год» выбирает полный страданий путь возвращения в военное прошлое, поскольку без этого возвращения ему не обрести самоидентификации, не постичь глубинной правды о себе, не стать полноценной личностью.

Творческая эволюция В. Козько свидетельствует о постепенном переходе автора из реалистической парадигмы в модернистский дискурс. Не случайно в финале произведения использованы приёмы фантастической художественной условности, писатель допускает отступления от библейской образности. В видениях главного героя жертвы прошедшей войны оживают на кладбище. Среди них – и мама Димы, которая поднимается из могилы для того, чтобы снять с совести сына груз вины и ответственности и указать на подлинных виновников трагедии – взрослых людей. В. Козько упрекали за, на первый взгляд, лёгкое решение целого комплекса экзистенциальных проблем, за искусственность такого сюжетного хода. При этом следует учитывать, что вся логика духовной эволюции героя свидетельствует о том, что, совершив нелегкое «возвращение» в свое военное прошлое, взвалив на себя груз чужой вины, он, безусловно, заслужил искупление.

Ещё одно русскоязычное произведение В. Козько – «Повесть о бесприютной любви» – развивает тему воспоминаний героя-повествователя о военном детстве и мук совести за некое «преступление», совершенное в прошлом. В названной повести фантастическая условность соседствует с библейской цитацией. Главного героя, Андрея Разорку, мучают приступы душевной болезни, или, как он её называет, «невроста». Во время приступов Андрей вспоминает о своём пребывании в немецком концентрационном лагере, в его сознании возникает образ заключённого, у которого мальчик забрал кусок хлеба в обмен на губную гармошку. Процесс духовного восхождения Андрея так же, как и экзистенциальное пробуждение Димы, связан с мучительным возвращением в прошлое и жестоким моральным судом над самим собой. Кульминацией духовного возрождения героя, свидетельством искупления его вины становится в повести «бесприютная любовь» – чувство, которое впервые суждено было испытать Андрею и Тамаре, девочке

из детского приёмника-распределителя. Автор лишает повесть счастливого финала: героям предстоит долгая, если не вечная разлука, но сама возможность первого нежного чувства говорит об их способности, пусть ненадолго, вырваться из плена прошлого, компенсировать другому человеку недостаток тепла и душевной близости.

Получив широкое распространение в белорусской литературе, «феномен двойного видения» нашел отражение в прозе всего советского и постсоветского пространства. Так, детское мировосприятие воссоздает в автобиографическом сборнике «Мальчики из блокады» А. Крестинский. Включённые в сборник рассказы и повесть «А потом началась война» описывают жизнь ленинградских мальчишек до войны и в период блокады. В отличие от В. Козько, А. Крестинский не пытается судить себя-ребенка за игровое, несерьезное отношение к войне в самом ее начале, понимая, что все мальчишки в детстве мечтают о сражениях и подвигах. Фашистские оккупанты воплотили их фантазии в жестокую реальность: «И все-таки война началась. Узнав об этом, мы взяли свои сабли и ружья и пошли на задний двор готовиться к битве с Чингисханом, которого уже окрестили между собой фашистом, и шумели там весело, лихо, победно, выгоняя из паутинных углов последнюю тишину, пока не пришел Коля Кумач, особенно серьезный, бледный, с печальными серыми глазами на большом одутловатом лице, и не сказал – чересчур грубо, как мне тогда показалось: “Дураки, война ведь…”» [19, с. 154]. Ребятам пришлось окунуться с суровые будни войны. Однако в повести налицо дифференциация повествующего и повествуемого «я», поскольку детское восприятие мира, несмотря на все ужасы блокады, более оптимистичное, нежели у автора-взрослого. Ребята из последних сил выживали и хоронили близких, но при этом продолжали верить в любовь и дружбу, интересоваться книгами, жили внутренне наполненной жизнью. Прием «двойного видения» помогает А. Крестинскому рассказать о трагических событиях простыми словами, показать войну пусть не с позиции героизма, но с позиции оптимизма и стремления к добру и свету.

Элементы «двойного видения» используются и в повести Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр!». Конечно, солдаты – это уже не дети. Но на фронт Б. Окуджава попадает в семнадцать лет, вчерашним школьником. Спустя два десятилетия после военных событий, автор очень откровенно и честно повествует об армейском прошлом, воскрешая все подробности драматического столкновения романтического юношеского сознания с тяготами военного быта. В автобиографической повести Б. Окуджавы также отсутствует героический пафос. Война для ребят – это и страх, и неопытность, и гибель товарищей, и в то же время – первая влюбленность, самоотверженная дружба, стремление сохранить в себе человеческие качества. Герой-повествователь не склонен осуждать себя за неопытность, ошибки и малодушие, скорее, он иронизирует над собой, отмечая свою ничтожность перед лицом громадной исторической катастрофы: «Командир полка читает

донесение и посматривает на меня. И я чувствую себя тщедушным и маленьким. Я смотрю на свои не очень античные ноги, тоненькие, в обмотках. И на здоровенные солдатские ботинки. Все это, должно быть, очень смешно» [29, с. 8].

Проза о Великой Отечественной войне конца XX – начала XXI века, созданная на постсоветском пространстве, представляет собой литературную рефлексию, рецепцию (а иногда и деконструкцию) традиций советской литературе. Так, в рассказе белорусского писателя А. Геращенко «Бельчонок» интерпретируются сразу несколько мотивов, традиционных для советской военной прозы: уничтожение фашистами деревни, жители которой сотрудничают с партизанами, трагическая история маленького мальчика, которому не удалось избежать гибели, внезапное пробуждение в немецком офицере человеческих качеств (сравнивает белорусского мальчика со своими детьми), которое сменяется приступом ярости и жестокости.

Прием «двойного видения» в рассказе изоморфен когнитивной задаче автора: передать психологическое состояние ребенка, ставшего свидетелем гибели дедушки, бабушки и маленькой сестрички, напуганного, затравленного, и выявить особенности психологии фашизма, в последний год войны также ощущающего затравленность и страх перед неизбежным возмездием. Потому в субъектной организации рассказа можно выделить два повествовательных дискурса: мировосприятие мальчика Рыгорки и позиция автора-повествователя, раскрывающего движения души офицера Нойберта.

Детское мировосприятие – мифологическое. Ребенок верит, что его родные попали на небо, надеется, что он тоже скоро попадет к ним, – это помогает ему смириться с неизбежным. В рассказе присутствует и традиционный для военной литературы образ игрушки (плюшевый бельчонок, которого Рыгорка носит с собой) как символа уничтоженного войной детства. При этом сам факт гибели мальчика интерпретирован не традиционно, а сообразно коммуникативной стратегии рассказа. Как правило, гибель ребенка в произведении указывает на отсутствие будущего, невозможность дальнейшего развития чего-либо. В рассказе А. Геращенко с судьбой мальчика Рыгорки ассоциирует будущность своих детей фашист Нойберт: «О, мой Бог, как он похож на Фрица! Пусть бежит к лесу. Если добежит – то и Фриц останется жив, а нет… У Нойберта лоб покрылся испариной от навязчивой мысли о том, что жизнь Фрица зависит от того, сумеет ли русский мальчик добежать до леса» [12, с. 11]. Ребенка убивает его сослуживец Пауль, что для самого Нойберта метафорически означает вхождение советской армии в Баварию, вторжение в его дом, угрозу для жизни его детей. Следовательно, в контексте рассказа смерть Рыгорки – предвестник великой Победы. Автор подкрепляет эту мысль, указанием на то, что гибель мальчика случилась в Рождество, была принесена сакральная жертва, зима сорок четвертого года стала последней зимой оккупации…

Сложность и многообразие приемов внешней и внутренней фокализации, используемых в субъектной организации повести О. Сешко «Снуть вошлебная» свидетельствует об индивидуально-авторской трансформации приема «двойного видения» в современной прозе, созданной в стилевой интеграции реализм–модернизм. Изображая войну глазами детей с разных точек зрения (Лёвы, участника событий, и Кати, наблюдателя, которого от реалий военного времени отделяют более восьми десятилетий), писатель создает историю, необходимую сегодня для воспитания в подрастающем поколении любви к Родине, к её прошлому, ответственности за свои поступки, за окружающих людей. Историю, которая учит ценить то, что у тебя есть сегодня, и аккуратно относиться к будущему, историю о семейных ценностях, об уважении к старшим. Историю об умении сделать выбор.

Таким образом, прием «двойного видения», сформировавшийся в советской военной прозе в творчестве авторов из поколения «детей войны», оказался продуктивным и в постсоветской литературе, в прозе невоевавших. Данный прием позволил писателям, с одной стороны, дистанцироваться во времени от описываемых событий и дать объективную оценку преступлениям фашизма, с другой – воплотить в тексте художественного произведения автобиографический опыт и создать максимально достоверную психологическую картину переживаний и потрясений героя-ребенка в период военного лихолетья. В современной прозе о Великой Отечественной войне прием «двойного видения» претерпевает трансформацию в связи с индивидуально-авторскими творческими поисками, необходимостью дифференцировать способы внешней и внутренней фокализации, созданием новых социальных и культурных импликаций исторической памяти о трагедии советского народа в годы войны.

В 1990-е годы и на рубеже 2000-х центральным конфликтом произведений о войне становится не конфликт воюющих сторон, а противоборство человека и государственной (армейской) системы, а также психология «потерянного», «деформированного» войной поколения. Эти темы являются сюжетообразующими в повестях И. Шамякина «Ахвяры», В. Быкова «Пакахай мяне, салдацік», А. Осипенко «Клетка для берасцянак», «Выканаўца», Н. Аврамчика «Палон».

Так, в повести И. Шамякина «Ахвяры» жертвами безграничной власти майора госбезопасности Золотова становятся начальник штаба Брагинский и подпольщик Стась Шабович – истинные защитники Отечества. Писатель убедительно показывает беззащитность военного человека не перед лицом врага, а перед лицом государственной машины репрессий, которая оказывается страшнее фашистской армии, ибо ставит человека перед необходимостью доказывать свою невиновность государству, проигрывать в этом противостоянии, теряя веру в государственные устои, а нередко – и саму жизнь.

Жестокая правда войны раскрывается В. Быковым в повести «Пакахай мяне, салдацік». Страшная, несправедливая гибель возлюбленной

Франи в последние дни войны, когда жизнь представляется величайшим подарком, обесценивает смысл чудом спасенной собственной жизни для Змитрока Борейки. Война не только «закаляла» героев – утверждает В. Быков, – но и растляла человека, деморализовала его, делая убийство привычной работой, а смерть – обыденным явлением. Античеловеческая сущность войны отбирает у Борейки самое дорогое – любовь, надежду на личное счастье, веру в человека.

«Неудобные» страницы военной, а точнее, послевоенной действительности раскрывает автор книги «Бунташный остров» Ю. Нагибин. В повестях «Терпение», «Бунташный остров», «Другая жизнь» автор рассказывает о судьбах инвалидов-ветеранов войны, оказавшихся изгоями в «здоровом» послевоенном обществе и поселившихся на острове Богояр, прообразом которого стал остров Валаам. Изувеченные физически, но не духовно, герои словно демонстрируют представителям «цивилизации» мелочность их суетного существования, их ежедневных потребительских забот. Отшельничество таких героев осмысливается автором повестей не столько как часть топорной государственной политики, сколько как осознанный выбор личностей, не желающих погрязнуть в обывательщине «большой» жизни.

Современную действительность от событий Великой Отечественной войны отделяют более восьми десятков лет. В течение этого времени способы художественного осмысления военной истории в литературе неоднократно менялись: от коммуникативных стратегий, ориентированных на поднятие боевого духа солдат в годы войны, до онтологических размышлений [5; 18] о бессмысленности человеческих жертв, ставших ценой Победы.

Временная отдалённость от описываемых событий сделала возможным появление новых когнитивных и эстетических моделей в современной литературе о Великой Отечественной войне. Произведения, увидевшие свет после 2000-х годов, созданы, преимущественно, авторами, не имеющими личного военного опыта, в своих творческих разысканиях руководствующимися историческими документами, литературными рефлексиями предшественников. Посему читателю предлагается принципиально новый опыт: он уже не погружается в эмпатические переживания автобиографических ситуаций нравственного выбора, а сталкивается с различными способами репрезентации социальных и культурных кодов. Литературные наработки современных авторов принято относить к так называемому эстетическому направлению развития военной прозы [5; 18], в русле которого отдельные аспекты исторической памяти представлены имплицитно и авторы демонстрируют актуальные семантические и морфологические методы их дешифровки.

Способы художественного миромоделирования в новейшей прозе о Великой Отечественной войне, безусловно, коррелируют с эстетическими принципами литературного направления, в дискурсе которого проявляется автор. Отметим, что наиболее продуктивными являются творческие поиски

«на стыке» художественных систем: в стилевой интеграции реализм – модернизм, реализм – постмодернизм. Если во второй половине XX века подобного рода эксперименты в военной литературе невозможно было представить (и дело не только в господстве нормативной эстетики, но и в личной трагической значимости описываемых событий для автора), то в начале XXI века такой подход воплощает продуктивный вектор развития прозы о Великой Отечественной войне.

Так, появляется целый корпус произведений о войне, продолжающих традиции условно-метафорической прозы последней трети XX века. В современной белорусской прозе к данной парадигме можно отнести роман А. Матвиенко «Демон против Люфтваффе», повести О. Сешко «Снуть вошлебная», Е. Подкатик «Точка». При этом фокус авторского внимания смещается из социально-психологической плоскости в плоскость историческую, а нередко – историко-культурную. Сохраняя реалистическую основу, писатели увеличивают «дозированность» элементов вторичной художественной условности (мифологической, фантастической) и их значимость в сюжетообразовании и идейно-художественной концепции произведения. Разумеется, фантастическое допущение в такого рода произведениях фигурирует как приём, а не как жанрообразующий фактор. Обращение к элементам неклассической эстетики, к аллегорическим жанровым формам изоморфно изменившимся когнитивным и коммуникативным задачам военной прозы: сохранение исторической памяти о Великой Отечественной войне у невоенного поколения, формирование отношения к событиям военной истории как акт гражданского самоопределения и осознания своего генетического кода.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ И «ФЕНОМЕН ДВОЙНОГО ВИДЕНИЯ» В ВОЕННОЙ ПРОЗЕ СОВРЕМЕННЫХ БЕЛОРУССКИХ АВТОРОВ: СЕРИЯ КНИГ «ДЕТИ ВОЙНЫ»

Пытаясь определить идейно-тематическое своеобразие советской военной прозы, филологическая наука использует целый ряд понятий: «лейтенантская» проза, «локальная» проза, «окопная» проза. Все эти понятия свидетельствуют о том, что авторы произведений стремились зафиксировать свой личный военный опыт, локализованный в конкретных точках на военных картах, пережитый в землянках и окопах. Однако события Великой Отечественной войны оставили трагический след не только в биографии и душах воевавших. Целое поколение «детей войны» сформировали люди, которые стали очевидцами катастрофы в самом юном возрасте. Плеяда авторов из этого поколения пришла в литературу позже писателей-фронтовиков и принесла свою правду, свою беду и свои свидетельства преступлений фашистов на родной земле.

В белорусском литературоведении появился термин, аналогов которому нет даже в восточнославянской гуманитаристики: «феномен двойного видения». Это понятие детерминирует такое соотношение приёмов фокализации в произведении, когда взрослый автор описывает прошлое, реконструируя своё детское мировосприятие. Повествовательный дискурс героя-ребенка мифологичен, иногда алогичен и иррационален, что придаёт новое звучание традиционным для военной прозы конфликтам и зачастую усиливает трагический пафос.

В минувшем столетии детьми войны был создан обширный корпус произведений, включивший в себя и художественную, и мемуарную, и документально-публицистическую прозу. В современном литературном процессе свидетелей военного лихолетья остаётся всё меньше – тем ценнее их повествование «из первых уст», их нравственное и духовное завещание потомкам, чтобы помнили…

К 70-летию Великой Победы белорусское издательство «Четыре четверти приурочило книжный проект «Дети войны». В рамках этой серии на протяжении последнего десятилетия издавались произведения самой разной жанровой формы: рассказы, повести, романы, дневники, воспоминания, сборники стихов. Очевидно, что проект значительно перерос первоначальный замысел и расширил свои границы. Помимо ожидаемого синтеза беллетристики и мемуаристики, характерного для автобиографической прозы (Ж. Жданов «Деды», Е. Коршуков «Заговорщики», Н. Лось «Меня зовут Лариса», Т. Майстренко «Опаленная молодость», З. Новоенко «Детство в тумане войны» и др.) в книжную серию вошли и произведения, демонстрирующие поиск новых подходов к раскрытию военной темы.

Можно констатировать, что в прозе современных белорусских авторов приём «двойного видения» получает актуальную творческую интерпретацию, обусловившую смену повествовательных дискурсов и разные ракурсы освещения социальной и нравственно-философской проблематики. Нет ничего удивительного или противоестественного в том, что книжную серию «Дети войны» пополнили произведения писателей, рождённых после Победы. В широком смысле все мы – дети войны. В нас говорит генетическая память предков, переживших ужасы фашизма, заплативших своими жизнями за наше мирное небо. С этой памятью мы живём. Для передачи этой памяти следующим поколениям писатели ищут новые художественные формы, создают новые когнитивные модели. Книги, изданные в серии «Дети войны», ярко демонстрируют этот путь – от традиции к новаторству, от прошлого – к настоящему и будущему через осознание исторического пути своего народа и собственной идентичности.

Рецепцию лучших традиций советской военной прозы демонстрирует книга Михаила Позднякова «Хлеб для партызанаў». Книга представляет собой сборник разножанровых прозаических произведений: рассказы, эссе, повесть – в основе которых воспоминания родителей и близких родственников писателя, участников и очевидцев военных действий. Постичь психологию ребёнка, увидеть трагедию войны его глазами стремится автор в рассказе «Дзядзечка, а хто ты?..». Трое маленьких детей в голодные военные годы остаются на попечении бабушки и дедушки после смерти матери от тифа. Основной повествовательный дискурс рассказа связан с образом девочки Вальки, старшей сестры. Вальке восемь лет. Она не только всё понимает, но и чувствует свою ответственность за малышей – Галю и Петрика. Девочка изо всех сил пытается быть взрослой: отогревает младших братишку и сестрёнку на печке, рассказывает им сказку, чтобы забыть про голод. Но ребёнок не в силах справиться с недетским горем, не готов к свалившейся на него ответственности, и потому так болезненно прорываются спрятанные в дальний уголок детской души страх, обида, отчаяние: «Дзеці ляжалі ўтрох і плакалі. Галька – моцна, з усхліпамі, Петрык – крыху цішэй, час ад часу пераходзячы на гучныя ўсхліпы, а Валька – амаль моўчкі. Але горкія, балючыя слёзы душылі яе, і яна ледзь стрымлівалася, каб не загаласіць» [35, с. 4].

Следует отметить, что М. Поздняков не «эксплуатирует» типичные для экзистенциальной военной прозы сюжетные ходы. В произведении вообще нет образов фашистов, отсутствует описание их жестокости по отношению к жителям белорусской деревни. Более того, если писатели советской формации, ориентируясь на соцреалистическую концепцию «сверхличности», изображали героя-ребенка, способного на подвиг (в определенном смысле – ожесточенного потерями): В. Богомолов «Иван», В. Катаев «Сын полка», то М. Поздняков, напротив, отстаивает право ребёнка оставаться ребёнком. Так, Валька естественно привязана ко взрослым, ищет у них тепла и поддержки, в трудные минуты копирует их поведение:

«Валька не ведала, як суцешыць яе. Потым, успомніўшы, як гэта звычайна рабіла бабуля, заплакала сама, залямантавала, выціраючы слёзы:

– А сіраціначкі мае!.. А даражэнькія мае!.. А вашай мамачкі няма на белым свеце!.. А ваша мамачка на небе, на вас адтуль глядзіць і хоча, каб вы не плакалі, не галасілі… А то ж ёй балюча стане, і яна можа звалiцца, свае ручачкі-ножкі паламаць!.. Ой, не плачце, мае вы родненькія!..» [35, с. 5].

По М. Позднякову, античеловеческая сущность войны заключается не только в пережитых страданиях, но и в отнятом у целого поколения детей детстве. Малыши, остро нуждающиеся в родительской любви и ласке, годами не имели возможности почувствовать родные руки, прижаться к родному плечу. И потому так психологически пронзительно выглядит финальная сцена рассказа, где детское счастье обретения отца соседствует с болью и неизбывным чувством вины взрослых людей перед «детьми войны»: «Валька кінулася да салдата, адчуваючы ў ім самага дарагога, доўгачаканага чалавека.

– Татачка! – выгукнула яна ўпершыню ў сваім жыцці так невымоўна хвалюючa гэта роднае слова і моцна абшчаперыла ногі неспадзяванага, але самага жаданага госця сваімі худымі ручкамі. А з ложка ўжо ляцелі да іх Петрык і Галька. Тата абняў іх траіх разам і доўга цалаваў, абліваючыся слязьмі» [35, с. 7–8].

М. Поздняков убедительно показывает, что детский героизм на войне не тождественен осознанному взрослому самопожертвованию. Это – часть игрового начала, свойственного детскому сознанию, не всегда логичному, поскольку ребёнок не знает правил игры, затеянной взрослыми. Маленькие герои рассказа «Вінтоўкі», семилетний Серёжа и пятилетний Толик, по-своему оценивают сложившуюся ситуацию: зашедшие в дом фашисты представляют несомненную угрозу – съедают приготовленный матерью долгожданный обед, оставляют в сенях оружие, несущее смерть. Мальчишки борются со злом, как умеют: прячут оставленные без присмотра винтовки на чердак. И только до смерти перепуганной матери понятно, какую угрозу представляют собой разозлённые пропажей немцы, к какой беде могли привести действия несостоявшихся героев: «Схапіўшы зброю, немцы выбеглі з хаты, як аблітыя варам.

– Дзе кіндэр? Дзе кіндэр? – пагрозна зіркалі яны па баках. – Партызанен.

– Малыя яны, дурненькія яшчэ, – галасіла маці.

Патаптаўшыся яшчэ некалькі хвілін, немцы падаліся на вуліцу. Уздыхнуўшы з палёгкай, маці шчыльна зачыніла веснічкі.

– Мама, не плач… Не плач, мамачка, – падбеглі да яе малыя жэўжыкі. Мы схавалі вінтоўкі, каб яны нікога не застрэлілі…» [35, с. 11]. В небольшом по объёму рассказе М. Позднякову удалось с помощью художественных деталей создать психологически точные портреты всех участников разыгравшейся сцены: и мальчишек, которые так и не осознали миновавшей опасности, и матери, которая пытается спасти своих сыновей, и фашистов, которые преспокойно обедают на глазах у голодных детей.

Иную сторону героизма детей на войне показывает М. Поздняков в рассказе «Хлеб для партызанаў». В определённой степени, это героизм вынужденный, когда дети становятся участниками событий и подвергаются опасности не по своей воле. Молодая женщина Маша доставляет хлеб в партизанский отряд, где служат её брат Василий и многие односельчане, в качестве прикрытия использует своих детей: «Сыноў яна заўсёды брала з сабой, калі выпраўляліся на заданне. Гэтак было надзейней. Фашысты і паліцаі не чапляліся тады, не абшуквалі. Пэўна, і падумаць не маглі, што маладая маці будзе рызыкаваць жыццямі сваіх дзяцей» [35, с. 16]. Во время очередного задания Маша с сыновьями попадают под обстрел. Когда угроза миновала, «Прыпыніўшы каня, Маша прытуліла да сябе сыноў, накрыла іх коўдрай. Тыя, як бы нічога і не здарылася, радасна ўсміхаліся» [35, с. 18]. И вновь мы наблюдаем, как игровая основа детского мировосприятия защищает психику ребёнка от тяжёлых последствий пережитого. Безусловно, война диктовала свои законы, выстраивала свою систему моральных координат, непостижимую сознанием, сформировавшимся в мирное время. Однако очевидно, что смысл сохранения памяти о прошлом заключается ещё и в том, чтобы подобных жертв больше никогда не было.

В сборнике «Хлеб для партызанаў» есть рассказы, представляющие собой лирические размышления автора о нравственных качествах человека, о духовной основе человеческой личности, которая помогла не сломаться даже во время самых тяжёлых испытаний. Так, в рассказе «Матчына надзея» с искренней теплотой и нежностью писатель воссоздаёт образ своей бабушки, которая многие десятилетия ждала младшего сына с войны, так и не поверив похоронке и не утратив надежды. Думается, что эта иррациональная надежда показала маленькому Михаилу силу любви, семьи и верности, сформировала у мальчика правильные ценности, которые теперь он несёт людям в своих книгах. И потому так важно было ему-ребёнку отстоять веру в добро и чудо: «Усе трыццаць два гады прыслухоўвалася да гудзення машын, да начных шумаў, чакала: можа, Пецька прыехаў! Можа, сын стукае ў шыбу? І цвёрда верыла: ён прыедзе! А разам з ёю, ужо як пачаў разумець і думаць, чакаў дзядзьку Пецю і я. Калі ж дарослыя казалі, што ён ніколі ўжо, мабыць, не вернецца, я моўчкі прымаў гэта за абразу, плакаў, забіваўся ў куток, і пачынаў верыць яшчэ больш» [35, с. 13].

Образ всего белорусского народа с его доброжелательностью, миролюбием, всепрощением метонимически воплощен в героине рассказа «Дабрата» Марфе. Пожилая женщина, у которой фашисты замучили сына и сожгли всю его семью, находит в себе душевные силы не ответить злом на содеянное зло. Растерянному заплаканному немцу, покидающему деревню с отступающими фашистскими частями, бабка Марфа шепчет в след: «Хай дачакаюцца дзеткі бацьку. Хай дабярэцца да сям’і салдат» [35, с. 15]. В этих словах заключается истинное христианское значение доброты, которая делает простую деревенскую женщину в разы сильнее вооружённого солдата некогда победоносной армии.

Гуманизм автора книги «Хлеб для партызанаў» заключается ещё и в том, что, раскрывая психологию «чужого», захватчика, М. Поздняков находит в себе душевную зоркость и справедливость, чтобы не идентифицировать зверства фашистов с ментальными особенностями всей немецкой нации. В рассказе «Добрыя немцы» писатель приводит примеры человеколюбия и милосердия, проявленные некоторыми немецкими солдатами и офицерами на белорусских землях. Эти примеры дают возможность сохранить веру в человека, поскольку она – залог продолжения жизни на земле: «Чалавек не можа, не мае права ператварыцца ў дзікую істоту. І тым больш цэлы народ. Іначай чалавецтва можа пайсці шляхам самазнішчэння. І хіба можна дапусціць такое, маючы духоўныя сарбы Моцарта і Бетховена, Сервантэса і Пушкіна, Шышкіна і Рэпіна, Далі і Ван Гога, Гётэ і бальзака, Вагнера і Грыга, Чэхава і Хемінгуэя, Шаўчэнкі і Багдановіча, Вівальдзі і Чайкоўскага, многіх тысяч прасветленых, велічных, Боскіх тытанаў харства?..» [35, с. 22]. Следовательно, рассказы и повесть «Капітан Зыкаў», принадлежащие перу М. Позднякова, отличают непоколебимая вера в традиционные гуманистические ценности, стремление возвысить человека, а не развенчать его (чего так не хватает некоторым произведениям современной литературы), ориентация на лучшие образцы белорусской народной и мировой культуры, идиллический модус художественности.

В повести Елены Подкатик «Точка» «феномен двойного видения» получает индивидуально-авторское творческое воплощение. В произведении наблюдается переплетение двух пространственно-временных планов: дня сегодняшнего и военного прошлого. Сюжетная организация повести представлена несколькими повествующими «я». Это жительница современного Минска, Людмила Стаханова, принимающая участие в Республиканской переписи населения 2009 года. Это Мирра Львовна Андреева, единственная обитательница расселённого дома на улице Раковской, бывшая узница Минского гетто, преданно хранящая память о погибшей семье. Это Минна Браун – ныне Светлана Ивановна Айдаркина – девочка, рождённая в фашистской Германии в результате антропологического эксперимента, «выбракованная» в связи с генетическим несоответствием чистоте арийской расы и обречённая на смерть в донорском центре, но чудом спасшаяся во время войны. Истории трёх женщин оказываются удивительным образом взаимосвязаны, как связаны незримыми нитями настоящее и прошлое, и потому календарь повести меняет даты, уводя читателя из октября 2009 года в март 1942.

Осенью 2009 года жизнь молодой женщины Людмилы Стахановой переворачивают две встречи: с полоумной (как ей показалось вначале) старухой в заброшенном доме и с бизнесменом, новым владельцем этого дома, Вячеславом Иосифовичем Июльским. Пространственно-временной континуум современного Минска в повести «Точка» поднимает ряд социально-психологических вопросов, отражающих моральные противоречия нашего общества. Становится очевидной детерминированность сознания товарно-денежными

отношениями, в контексте которых судьба одинокого пожилого человека не представляет ценности, напротив, старая женщина выступает помехой для частного бизнеса (мешает сделать ремонт в выкупленном здании). Представители социума XXI века торопятся решить «производственные» вопросы, демонстрируя исключительно рационалистический подход и негодуя, если кто-то или что-то не укладывается в общепринятые рамки: «– Знаешь, Мила, если честно, очень мало слышала. Говорят, старуха умом тронулась пару лет назад. Оно и немудрено – почти век землю топчет. Живёт в этом доме давно, вроде, ещё до войны жила. А может, врут люди, сама-то я не спрашивала. Наш дворник Михалыч говорит, она каждый вечер, как темнеть начинает, к окну подходит и стоит, не шевелясь, до самой ночи. И кошки вместе с ней на подоконнике сидят. То ли три их, то ли пять – не считали. Михалыч как-то специально ходил смотреть, как она стоит у окна. Жуткая, говорит, картина» [36, с. 43].

Познакомившись с Миррой Львовной, Людмила выпадает из привычного рационального мира и своей устоявшейся жизни. Героиня погружается в историю незнакомого человека и знакомого Минска, раскрывая свою душу навстречу чужому прошлому, чужой боли, а через это – своему будущему и своему счастью: «“Ты всё поймёшь. Нужно только спросить. И поставить точку”, – Мирра Львовна протягивает мне тонкую ветку ивы, ветка на глазах зеленеет и зацветает красными гвоздиками. Двенадцать прекрасных гвоздик. “Девонька, ты пришла в то самое место и в то самое время”, – она переступает раму своего мутного зеркала и зовёт меня с собой» [36, с. 37]. Мы разучились задавать вопросы своей исторической и генетической памяти, или боимся услышать на них ответы. А ведь порой «нужно только спросить», – утверждает Е. Подкатик, – и память заговорит. С героиней повести «Точка» Людмилой память заговорила устами 92-летней жительницы Минска, потерявшей семью в Минском гетто и навсегда оставшейся там, за чертой времени, со своими родными: «– Ты видишь? – Мирра Львовна, кривясь от только ей знакомой боли, подошла к окну. – Это они.

Выцветшие глаза её вглядывались в наступающие октябрьские сумерки с застывшим вниманием человека, увидевшего Катастрофу.

– Сегодня именно тот день. Видишь? Бегут. Толпа. Много людей – это толпа. Много людей. Много смертей. Их убили. Всех. Мама, отец, сёстры. Все, кого любила… – женщина как-то по-детски всхлипнула и закрыла рот тощей рукой. – А я живу. Живу и живу. Все ушли. Оставили меня. Ненавижу октябрь!

…Сейчас пустыми глазницами времени смотрело на меня отчаявшееся одиночество – абсолютное, безнадёжное, монотонное, сводящее с ума, лишающее опоры. Одиночество у последней черты» [36, с. 48]. «Феномен двойного видения» в повести обусловлен спецификой фокализации повествующего «я» Мирры Львовны. Женщина так и не научилась жить в настоящем времени. Главная её задача при жизни – сохранить историю своей семьи. Вглядываясь в прошлое, она оживляет не только страшные картины

зверства фашистов на территории оккупированного Минска, но и довоенное прошлое, в котором они с родителями и сёстрами были счастливы. Там, в прошлом, её зрение гораздо отчётливее, оно воспроизводит каждую деталь далёкого детства и юности. Дом, который отказывается покидать Мирра Львовна, – единственное пристанище её памяти, в нём она создаёт своеобразный музей своей семьи: люди живут, пока о них помнят.

В своём произведении Е. Подкатик моделирует два типа мировоззрения. Жить сегодняшним днём, без оглядки назад – такова до определённого момента философия Вячеслава Июльского: «– Подождите, вы что, серьёзно? История, знаете ли, это хорошо. Только это – прошлое. А мы с вами живём в настоящем. Здесь и сейчас. Понимаете, о чём я? Здесь и сейчас» [36, с. 64]. Но жизнь с её хитросплетениями оказывается гораздо более сложной и непредсказуемой, нежели циничные попытки вычеркнуть прошлое в погоне за сиюминутной выгодой. Об этом размышляет Людмила, внезапно ставшая поверенной истории семьи Мирры Львовны: «Как интересно всё-таки устроены люди. В большинстве своём мы живём сиюминутными желаниями – поесть, поспать, погулять, поработать. Влюбляемся на всю жизнь, разводимся через полгода, вздыхаем о принцах и вечной любви, но так и не понимаем, что любить, ценить, уважать нужно тех, кто рядом с нами, – близких и родных нам людей. Вчера Мирра Львовна рассказала удивительную историю её семьи. Много ли у нас тех, кто бережно хранит в сердце память о прошлом? Знаем ли мы об их чувствах и переживаниях? Слышим ли мы их? Думаем ли о них?» [36, с. 83].

Сюжетная коллизия повести Е. Подкатик «Точка» убеждает читателя в том, что будущее невозможно без опоры на прошлое: «Если бы Мирра Львовна не спасла девочку, то на свете не было бы Вячеслава Иосифовича Июльского. Если бы её, Людмилу Стаханову, не послали на перепись населения, то вряд ли она познакомилась бы со своим будущим мужем» [36, с. 151]. Маленькую узницу донорского центра выводит из-под обстрела Мирра Андреева, о чём впоследствии почти никогда не вспоминает, поглощённая собственным горем. Поступок отчаянной девушки спасает жизнь Минны Браун. Впрочем, сознательную жизнь мама Вячеслава Июльского прожила под другим именем, данном тяжелобольной девочке в далёкой Сибири: «Светлана Ивановна рассказала мне историю своего чудесного спасения. Она помнила, как “тётя с обложки журнала” тащила её по лесу, помнила, как свистели пули, рвались снаряды. А потом она очнулась в доме Клавдии Ивановны. Там, в далёкой сибирской деревушке, умерла Минна Браун и родилась Светлана Айдаркина. Так назвали девочку, вывезенную из оккупированного Минска. Через полгода Света стала понимать русскую речь, а ещё через год закончилась война. Девочку определили в Изгольский детский дом» [36, с. 150].

Название повести «Точка» неоднократно обыгрывается в произведении. Сначала оно связано с желанием Людмилы Стахановой побыстрее

разобраться с обезумевшей старухой и поставить точку в переписи населения на вверенном ей участке. Затем Людмила тяжело переживает уход Мирры Львовны, понимая, что вот теперь смерть поставила свою безжалостную точку в бережно хранимой истории семьи. Но сюжетные повороты произведения (как и самой жизни) всякий раз не позволяют завершить «повествование». Прошлое было. Оно дало возможность случиться настоящему. И, несомненно, у героев произведения есть будущее, персонифицированное в образе маленькой девочки – дочери Людмилы и Вячеслава: «Из кроватки сквозь слёзы счастливо улыбалась беззубым ртом очаровательная Милана Вячеславовна Июльская» [36, с. 151]. Эсхатология повести Е. Подкатик «Точка» свидетельствует: только человек, не утративший памяти о прошлом, имеет право на будущее. Точка не может быть поставлена там, где жива память.

Любопытный ракурс раскрытия военной тематики избрал Сергей Трахимёнок в повести «По следам Таманцева». В произведении можно выделить несколько повествовательных дискурсов. Элементы детективной коллизии в повести связаны со своеобразным писательским расследованием героя-повествователя: он пытается отыскать прототипа старшего лейтенанта Евгения Таманцева – героя военного романа В. Богомолова «В августе сорок четвертого» («Момент истины»). В современной литературе (особенно – в постмодернистском дискурсе) апелляции к прецедентным текстам – весьма распространённое явление. Однако в повести С. Трахимёнка совершенно не прослеживается постмодернистская тенденция деконструкции культурных смыслов и кодов, сформировавшихся в литературе предшественников.

Интертекстуальные связи в повести «По следам Таманцева» обусловлены стремлением писателя поднять нетипичную для произведений о войне проблему несоответствия войны, изображённой в литературе, и войны реальной. Героический пафос книг и фильмов о Великой Отечественной войне вкупе с соцреалистической концепцией «сверхличности» рождали в обычных людях (даже участниках событий, фронтовиках) комплекс неполноценности, их собственный, не приукрашенный военный опыт представлялся недостаточно героическим, не сопоставлялся с идеализированной картинкой. Впервые в советской литературе эта проблема была затронута в рассказе В. Шукшина «Миль пардон, мадам!», герой которого, Бронислав Пупков, постоянно рассказывает трагикомическую историю о своём несостоявшемся покушении на Гитлера. В повести С. Трахимёнка присутствует упоминание о названном рассказе В. Шукшина и его герое, а также появляется формулировка социально-психологической проблемы, которая волнует обоих авторов: «Вот ты говоришь, что этому прототипу чего-то не хватало? Наверное, признания. Воевал мужик, всё видел, а потом литераторы стали описывать войну не совсем такой, какой она была на самом деле. Появились литературные герои, которые заслонили реальную войну и героев.

Вот и обиделся мужик, чуть-чуть подправил свою биографию, дотянул её до принятых в массовом сознании образцов» [44, с. 132].

Не случайно, ещё один повествовательный дискурс в повести принадлежит Коловратову, тому самому «прототипу» Таманцева, которого пытается разыскать Сергей (писательское alter ego). Вопрос о прототипах культового романа В. Богомолова «В августе сорок четвёртого» не раз поднимался в последней трети прошедшего столетия. В современной филологической науке он также не утрачивает актуальности. Конструктивный ответ на этот вопрос в советском литературоведении попытался дать М. Кузнецов в опубликованной в «Нашем современнике» статье «Иван, Зося, Таманцев и другие. Мастерская Владимира Богомолова». В повести «По следам Таманцева» С. Трахимёнок развенчивает данную концепцию, изображая сцену беседы с писателем, в которой сам В. Богомолов утверждает: «– У Таманцева не было прототипа.

– Вообще не было? – удивился Андрей, который в детстве бредил Таманцевым.

– У меня, – медленно произнёс Богомолов, – не было прототипов положительных героев…

– А отрицательных? – спросил Андрей.

– А отрицательных были… Точнее, был. Прототипом Мищенко стал известный диверсант Грищенко. Кстати, на этой фамилии появились спекуляции» [44, с. 106].

Реальная биография Коловратова была далека от «причёсанных» книжных историй о героизме советского военного разведчика: малограмотный, «и матом-то ругался только потому, что не мог связать трёх слов» [44, с. 50], после демобилизации по ранению и окончания войны он получает тюремный срок за чужое преступление на почве ревности, а потом и вовсе уезжает в самую глушь Сибири. События его такой непростой жизни сплетаются друг с другом, с вымышленными историями, с литературным сюжетом любимой книги – и сам герой начинает теряться в перипетиях своей и чужой биографий: «Перед отъездом из Хабаровска познакомился с женщиной, напоминавшей ему девочку-связную, которую спас в Белоруссии. Впрочем, с той поры Коловратов, казалось, прожил несколько жизней – и настоящих, и вымышленных, и стал путать одни события с другими» [44, с. 57].

Ещё один повествовательный дискурс в произведении С. Трахимёнка представляет собой рассказ от первого лица – дневниковые записи члена диверсионной партизанской группы Трубника. Делегировать повествование непосредственному участнику событий представляется весьма выверенным приёмом субъектной организации в повести «По следам Таманцева». Размышления о прототипах художественных произведений, о конъюнктурном изображении войны, наконец, о бывших фронтовиках, старающихся подогнать свою биографию под «лакированную» книжную, словно требуют подлинной истории «из первых уст». Глазами Трубника мы видим

непростую ежедневную деятельность партизан в тылу врага, узнаём трагическую историю руководителя отряда – Шаповала. Перед нами – живые люди, молодые, полные планов и надежд, несмотря на войну, способные на искренние глубокие чувства.

В сюжетно-композиционной структуре повести дневник Трубника находится в семантической оппозиции с наполовину реальной – наполовину вымышленной биографией Коловратова. Документальная основа данного дискурса коррелирует с тяжёлыми, но очень точными суждениями автора об осмыслении Великой Отечественной войны в советской и постсоветской литературе: «– После войны началась компания по идеализации войны, изображения её в некоем облегчённом варианте.

– Астафьев назвал его опереточным.

– Да. Но это ещё не всё. Во время перестройки новая элита, чтобы оправдать смену власти и собственности, стала дискредитировать всё, что было в Советском Союзе, в том числе победу над фашизмом, представляя войну как серию ошибок и просчётов, живописуя идиотизм её участников…

– Это было временное сумасшествие…

– Нет, это не сумасшествие, это вполне осознанная акция. Но её результаты были бы не так ощутимы и болезненны для участников войны, если бы ранее не раскрутили этот опереточный вариант. Именно он позволил так называемым реформаторам высмеять и войну, и победу. А у нынешнего поколения сложилось превратное представление о войне и о том, что реально происходило на фронте и в тылу. А это само по себе страшно!

– Почему?

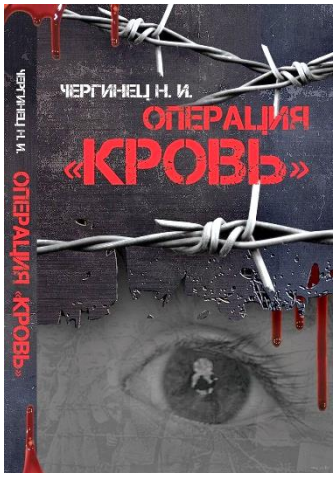
– Потому, что этот исторический урок неверно отражен обществом, а раз так, то и не усвоен им.

– Да мало ли уроков не усваивалось обществом?

– Немало, но, если урок не усвоен, он может возвращаться вновь и вновь» [44, с. 84–85]. Найти балланс между художественным вымыслом и исторической правдой, не поступиться личной и исторической памятью в угоду конъюнктуре – долг каждого писателя, объектом литературной рефлексии которого становятся события Великой Отечественной войны. Иначе, как свидетельствует С. Трахимёнок, социум вынужден будет столкнуться с последствиями неусвоенного урока…

Можно утверждать, что серия книг «Дети войны» демонстрирует индивидуально-авторские способы сохранения и репрезентации исторической памяти о Великой Отечественной войне: разнообразие приёмов внешней и внутренней фокализации, детективная коллизия, специфика пространственно-временного континуума, вторичная художественная условность. При этом писателей объединяет основная коммуникативная задача – сделать так, чтобы современное общество не нуждалось в повторении страшных уроков истории, а стремилось к идеалам мира, добра и милосердия.

РОМАН Н. ЧЕРГИНЦА «ОПЕРАЦИЯ “КРОВЬ”» КАК ОТРАЖЕНИЕ КЛЮЧЕВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ПРОЗЫ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ



Корпус произведений о Великой Отечественной войне в славянских литературах очень широк. Это и произведения военных лет, и литературная рефлексия первых послевоенных десятилетий, и беллетризованный автобиографический опыт поколения «детей войны», и художественное осмысление исторической правды, предпринятое на рубеже XX–XXI веков. Общечеловеческое и творческое сознание пытается вместить трагический опыт гуманитарной катастрофы и оценить ее социальные и экзистенциальные последствия.

При этом нельзя умолчать и об очевидных проблемах, наметившихся в творчестве современных художников слова, затрагивающих тему Великой Отечественной войны. Это идейно-тематическая и сюжетно-композиционная «вторичность» ряда произведений по причине зависимости их авторов от литературного наследия предшественников (чаще – от лучших образцов советской литературы). Это появление весьма неоднозначных произведений в духе онтологического направления развития военной прозы, в которых дегероизация ряда военных событий оборачивается девальвацией подвига советского народа.

В современном обществе назрела потребность актуализировать некоторые фрагменты исторической памяти и заполнить ее лакуны, возникшие в связи с табуированием отдельных тем. Причем табуирование имеет отнюдь не идеологическую, а, скорее, психологическую природу, кроющуюся в особенностях человеческой памяти: вытеснить за рамки всё, что она не способна принять и трансформировать в созидательный опыт, «стереть» то, с чем человеку невозможно жить.

Военное прошлое нашей страны не всегда вмещается в границы человеческого понимания и восприятия, однако перед лицом внешнеполитических вызовов и провокаций последних лет, обострившихся глобальную проблему расчеловечивания и изменения аксиологических ориентаций, есть необходимость вновь и вновь вглядываться в эту бездну, чтобы помнить…

Проза о Великой Отечественной войне, созданная в XXI веке весьма разнообразна как в идейно-тематическом, так и в жанрово-стилевом планах. В настоящее время в филологической науке выделяют несколько направлений развития военной прозы: историческое, онтологическое, экзистенциальное и эстетическое [5; 18]. Данная классификация отражает попытку охарактеризовать как способы рецепции традиций советской военной литературы, так и вектор индивидуально-авторских творческих поисков, обозначить ключевые тенденции развития современной прозы о Великой Отечественной войне.

Можем предположить, что провести чёткую границу между названными направлениями довольно затруднительно. В тексте конкретных художественных произведений, как правило, наблюдается синтез различных приёмов литературной рефлексии и создания авторских когнитивных моделей. При этом, безусловно, выделяются смысловые и формообразующие доминанты. В романе Николая Чергинца, народного писателя Беларуси, элементы исторического, экзистенциального и эстетического направлений проявлены на разных уровнях (семантическом и морфологическом) жанровой структуры.

К историческому направлению «относятся книги, где военные события вписаны в историю страны и мира, претендуют на эпический охват» [2, с. 8]. В романе «Операция “Кровь”» тенденция к историзму прослеживается в самом объёме жанрового содержания. Под жанровым содержанием понимается когнитивная ориентация произведения определенного жанра, способ познания и отражения действительности, способ художественного миромоделирования. Выбирая для своего повествования романную форму, Н. Чергинец предлагает читателю дедуктивный способ познания военного прошлого белорусского народа. Писатель апеллирует ко многим архивным источникам, называет конкретные цифры чудовищных потерь белорусов в годы войны, раскрывает последовательность и подробности реальных военных операций. Особое внимание уделяется масштабности и значимости партизанского движения в Беларуси: «На территории БССР партизанское движение носит характер общенародного. Численность бойцов партизанских отрядов около 400 тысяч человек, они входят в 1255 отрядов. 997 отрядов из них входят в состав 213 бригад и полков. 258 отрядов действуют согласованно… На партизанские отряды возлагаются задачи – не дать противнику подвозить немецкие подкрепления, технику, провиант к фронту. Это тоже учитывалось высшим командованием при определении направления главного удара» [47, с. 97].

Документальные данные вводятся в художественный текст словно исподволь, «дозированно», читатель становится свидетелем разговоров в штабе, понимает причины принятия решений командным составом. Н. Чергинец заставляет по-новому взглянуть на те страницы военной истории, которые ранее подлежали «политкорректному» замалчиванию: «Учитывая,

что полиция состояла из местных, была крайне ненадежной, оккупанты могли положиться только на уголовные элементы и тех, кто был репрессирован при советской власти. В Белоруссию было передислоцировано значительное количество латышских, литовских и украинских полицейских батальонов» [47, с. 29].

Документально-историческая хроника военных действий на территории нашей страны и за её пределами становится основой для изображения центральных героев романа: Елены Петровны и Жени Статкевичей, Абрама Липковича, Абрама Рабиновича, комбрига Гринёва, Лёньки. Военное время ставит каждого из них в ситуацию нравственного выбора, «подсвечивает» изнутри их характеры, проявляет, как негатив, духовное богатство или духовную нищету героев.

Масштабность авторского замысла воплощена на уровне сюжетно-композиционной организации произведения. В романе «Операция “Кровь”» можно выделит три сюжетные линии, которые развиваются параллельно и сходятся в контрапункте уже в кульминации повествования. Это история военного Минска и трагедия минского гетто, это подвиг белорусских партизан и подпольщиков и определение вклада партизанского движения в копилку Великой Победы, это душераздирающая правда о детском интернате (а по сути – донорском центре, лаборатории убийств) в Семково. Действие романа развивается во множестве локаций: дома героев в Минске, поселение в гетто, полицейские участки, землянки партизан, военная резиденция в Москве и др. Автор словно проводит читателя дорогами войны, утверждая: беда коснулась всех, проникла в каждый дом, никто не остался в стороне и главной задачей человека стало не только и не столько сохранить своё физическое существование, сколько сохранить в себе человека.

Николай Чергинец известен широкому читателю как мастер остросюжетной (часто – детективной) коллизии. В романе «Операция “Кровь”» он раскрывается как писатель-документалист, который не намерен замалчивать вопиющие факты преступлений нацистов на белорусской земле. Интернат в Семково – не исключительный эпизод варварства фашистов, подчеркивает автор, и приводит список подобных фабрик смерти: «Пономаренко с дрожью в голосе начал читать:

– “Деревня Лучинцы Петриковского района Гомельской области. Детский донорский центр. В декабре 1943 года 130 детей в возрасте от 7 до 17 лет направлены в Германию в качестве доноров для немецких солдат.

Город Петроково. В лагере в декабре 1943 года содержалось от 200 до 250 детей. Отправлены в Германию.

Городской поселок Паричи Гомельской области. В детском донорском центре содержалось до 400 детей. Часть детей отправлена в Германию, другая часть немцами ликвидирована…”» [47, с. 156–157].

Народный писатель повествует о поистине народной трагедии, которая разделила людей на «своих» и «чужих» не по национальному признаку, а по неспособности или способности стать предателем.

Экзистенциальной проблематикой обладают произведения, в которых «война из события истории превращается в переживание личности» [18, с. 9]. Такого рода направленностью характеризуется целый корпус произведений военной прозы 1960-х – 1970-х годов, в которых наблюдается обращение авторов к осмыслению экзистенциальных категорий, усиливаются апокалипсические мотивы отчаяния и смерти. Коммуникативная стратегия этих произведений ориентирована на изображение войны как жестокого истребления человеком человека. Ярким представителем экзистенциального направления в белорусской прозе о Великой Отечественной войне является Василий Быков, достаточно вспомнить его повести «Дажыць да світання», «Мёртвым не баліць», «Пайсці і не вярнуцца» и др. Герой экзистенциальной прозы о войне практически всегда находится в пограничном состоянии, в ситуации сложнейшего нравственного выбора, цена которого – жизнь. В связи с чем в советской военной литературе формируются два ключевых типа героев: герой, в пограничной ситуации переживающий духовную эволюцию, так называемое «экзистенциальное пробуждение», и герой, которого война приводит к духовному опустошению, моральной деградации.

В романе Н. Чергинца «Операция “Кровь”» мы наблюдаем рецепцию лучших традиций советской экзистенциальной прозы, что особенно ярко прослеживается в типологии героев. Мотив «экзистенциального пробуждения» в творческом сознании писателя тесно связан с процессом формирования и становления личности, а потому в ситуации нравственного выбора часто оказываются представители младшего поколения, находящиеся в начале своего жизненного пути и проходящие своего рода инициацию.

Так, в привычную жизнь старшеклассницы Жени Статкевич врывается война. Пятнадцатилетняя девочка и её одноклассники не могут принять ситуацию, когда прежние соседи и приятели оказываются по ту сторону колючей проволоки. Их разум не вмещает в себя идею о праве на убийство по национальному признаку. Они впервые сталкиваются с несправедливостью, бедой, страхом. Детской неосмотрительностью, чреватой страшными последствиями, выглядят «экспедиции» Жени и её товарищей в гетто в попытке найти знакомых, разузнать о судьбах пропавших. То, в чём много юношеского задора и игры, оборачивается трагедией: «– Так что же ты жизнью рискуешь? Здесь же везде таблички висят, что за проникновение на территорию – расстрел.

Женя уже не могла адекватно реагировать на вопросы полицейского. Она не могла поверить, что Леша и Витя, с которыми она училась в одной школе и проживала недалеко, – убиты! Еще утром они пришли к Жене и предложили сходить в гетто, где тоже находились их друзья. Ребята совершали такие же вылазки не раз. Конечно же, Женя воспользовалась случаем.

Хорошо, что Света не полезла через ограждение и сейчас наверняка наблюдает за ней. Полицаи разговаривали между собой на родном языке. Женя уловила только слова “полиция” и “гетто”» [47, с. 71–72].

Многих детей война лишила детства, заставила стремительно повзрослеть. Девочка с чистой душой, нетерпящая несправедливости, способная к сопереживанию, Женя, не раздумывая, идёт на подвиг: выносит из гетто двухлетнюю Эллочку Рабинович, помогает матери держать связь с партизанами. Главное качество, которым наделяет автор романа Женю, – умение противостоять невзгодам, сила и несгибаемость духа.

Ценой своей жизни платит за совершённый выбор Абрам Рабинович. Н. Чергинец изображает сложнейший путь духовной эволюции этого еврейского мальчика. Выдернутый с корнем из детства, потерявший в гетто всю семью, Абрам мечтает отомстить и осуществляет мечту: «Абрам сидел за столом и… плакал.

– Абрамчик, что случилось?

– Всё нормально, Женечка, я плачу от счастья: мама, папа, мои сёстры! Я отомстил!!!

Женя погладила его по голове:

– Да, ты отомстил! Ты – герой, Абрам! Настоящий герой. Мы все гордимся тобой!..

Женя ушла. Абрам так и не притронулся к еде, да и не мог заснуть. Снова вспомнил гетто, свою семью, соседей, всё время вертелись главные вопросы: “За что?”, “Почему?” За что немцы уничтожают целые народы?.. Что происходит в мире?» [47, с. 306–307].

Казалось бы, после всего пережитого подросток мог бы озлобиться, утратить чувство сострадания и мстить дальше с особой жестокостью. Но страдания не убивают душу Абрама. Мальчик приносит себя в жертву, чтобы спасти двадцать невинных заложников, среди которых – пятеро детей: «Офицер снова обратился к людям:

– Через десять секунд казнь состоится. Они будут повешены. Последний раз спрашиваю: кто хочет их спасти?!

Абрам вспомнил гетто: немцы насилуют девочек, убивают людей. И он вдруг, отодвинув впереди стоящих людей, шагнул вперед и громко крикнул:

– Хайль! – И, направляясь к офицеру, поднял руку. – Я хочу поговорить» [47, с. 309].

Извилистыми путями приходит к «экзистенциальному пробуждению» Леонид Цветков. Это пробуждение обусловлено не только тем, что у парня постепенно открываются глаза на преступления нацистов, но и зарождающимся нежным чувством робкой юношеской влюбленности в Женю. Представители советской литературы, как правило, жестко спрашивали со своих «оступившихся» героев. Вспомним, к примеру, повесть В. Распутина «Живи и помни», где поддавшийся минутному порыву Андрей Гуськов быстро «катится по наклонной» и теряет человеческий облик. Н. Чергинец

оставляет своему герою право на «работу над ошибками». Подавшийся в полицаи Лёнька оправдывал свой поступок попыткой спасти мать и младших сестёр. Но, благодаря Жене, молодой человек понимает, какой грязью чуть было себя не запятнал. Его приводят в ужас беседы в «хоромах» Абрама Липковича, из которых он узнает правду об античеловеческой сущности фашизма. Через Женю парень начинает передавать полученную информацию партизанам, способствует борьбе с оккупантами.

Автор романа «Операция "Кровь"» не оставляет сомнений в том, что за молодыми, искренними, настоящими, бесстрашными – будущее: «Леонид Цветков не мог себе даже представить, что через десятилетия он со своей семьёй – женой Женей и тремя детьми – будет жить в Минске, ходить по его прекрасным улицам…» [47, с. 284]. Отметим, что такая попытка «заглянуть в будущее» нетипична для советской экзистенциальной прозы о войне, где авторы погружают и героев, и читателя в бездну отчаяния, подчеркивают обесценивание человеческой жизни на войне, иногда размышляют о бессмысленности частного подвига, индивидуальной жертвы. А ведь без таких «частных» подвигов была бы невозможна Великая Победа.

В советской военной прозе последней трети XX века появляются метажанровые формы, зарождающиеся «на стыке» публицистики и художественной литературы (М. Кураев «БлокАда», А. Адамович «Хатынская повесть», «Каратели» и др.). Помимо фактографического отражения военной действительности, фокус авторского внимания в этих произведениях направлен на осмысление психологии «чужого», несущего разрушение и смерть. Иными словами, писатели пытаются постичь генезис и психологию фашизма как социального явления. Данный литературный контекст, безусловно, апеллирует и к роману французского писателя Робера Мерля «Смерть моё ремесло», в котором автор объективно и от первого лица повествует о том, как на фоне истории Германии с детства складывается характер эсэсовского коменданта лагеря смерти. Ужасает то, что сам герой, Рудольф Ланг, не осознаёт чудовищных масштабов своих преступлений. Он – чётко отлаженный механизм, бездумный и бездушный исполнитель приказов, существующий вне категорий добра и зла.

Примечательно, что именно в дискурсе белорусской современной литературы о войне вновь актуализируется образ врага, носителя чужой, антигуманистической идеологии, циничного исполнителя приказов, далёкого от размышлений об экзистенциальных категориях жизни и смерти. В этом ключе выписан в романе Н. Чергинца «Операция "Кровь"» образ немецкого майора Мойрина. Майор амбициозен и тщеславен. Он с особой тщательностью исполняет все приказы командования, рассчитывая на повышение. Не брезгует он и «работой», которой ему приходится заниматься в Семково. Детей, обреченных на смерть, он называет «контингент», любые моральные категории оказываются за пределами сознания майора: «Прибыв в интернат, Мойрин сразу же собрал подчинённых, сообщил об указаниях генерального

комиссара, распределил между офицерами и врачами обязанности. Предстояло буквально за два дня подготовиться к приезду нового пополнения. Майор приказал оборудовать дополнительно ещё три кабинета для процедур» [47, с. 103].

Исследует Н. Чергинец и психологию «оборотничества», предательства. Смесь самых низких человеческих качеств: трусость, алчность, жестокость – характеризуют Абрама Липковича. Автор романа подчёркивает: у предательства нет национальности. Служба у немцев даёт Липковичу иллюзию самоутверждения: «…посмотри на меня, какой я национальности? Ясно – жид, а со мной немцы за руку здороваются, правда, б…, перчатки не снимают. А почему? А потому, что есть жиды, а я – еврей! Наши новые хозяева умеют ценить преданность» [47, с. 87]. Под «преданностью» Липкович понимает участие в еврейских погромах, в массовых казнях людей, доставляющих ему звериное удовольствие. О степени моральной деградации героя свидетельствует реакция, с которой он воспринял известие об убийстве своей семьи. Если Липкович и испытывает жалость, то это жалость к себе, позднее «прозрение», понимание, что он просчитался: «Я понял, я тоже – расходный материал! Евреев уже практически всех уничтожили, я один из немногих, которые ещё пока живут. В любой момент меня тоже пустят в расход, и я уже не надеюсь, что, когда будут драпать, меня тоже не кокнут, как это сделали с немецкими жидами» [47, с. 159].

Как явствует из приведённой цитаты, предательство Липковича – явление не уникальное. Н. Чергинец, со свойственным писателю правдолюбием, затрагивает щекотливую тему о создании на территории гетто вспомогательных отрядов из евреев, вывезенных из Германии. По словам того же Липковича, «те, глупые поверили, что, если они будут помогать в гетто германским властям, убивать таких же, как они сами, белорусских евреев, поедут нах хауз» [47, с. 159].

Тему «оборотничества» продолжает образ директора интерната в Семково, Войтовича. В своём новом статусе (директора донорского центра) подлый и вороватый Войтович видит массу преимуществ: он крадёт предназначенные детям продукты и одежду, тайно выносит ценности из имения, на пару с Липковичем зверски насилует девочек. Действия Войтовича вызывают негодование даже у Мойрина.

Предатели в романе получают справедливое возмездие, но этим, разумеется, не исчерпывается сам исследуемый феномен. Н. Чергинец не склонен оправдывать предательство концепцией «расчеловечивания», моральным разложением, которое якобы неизбежно для покалеченной войной психики. Предательство в романе «Операция “Кровь”» (так же, как и «экзистенциальное пробуждение») – результат сознательного нравственного выбора героев, демонстрация их нравственных устоев, а, вернее, отсутствия таковых, отражение духовного потенциала личности.

С точки зрения литературоведения, у современных произведений о войне, написанных в русле эстетического направления, появляются новые художественные задачи: «…осмыслить войну в аспекте мировой культуры-памяти. Авторы ищут культурные коды, сюжеты, аналогии для передачи трагического военного опыта прошлого» [18, с. 10]. Как правило, культурные коды имплицируются в мифологической цитации.

Роман Н. Чергинца «Операция “Кровь”» не просто реалистическое – документальное в своей основе произведение. Однако на уровне пространственно-временной организации наблюдаются некоторые элементы мифологической условности. Так, и минское гетто, и интернат в Семково обнесены колючей проволокой. Разумеется, это было сделано фашистами в целях усиленной охраны объектов. Но и у писателей, и у читателей в XXI веке за плечами богатый и многослойный культурный опыт, который позволяет интерпретировать образ колючей проволоки и с точки зрения мифологической семантики.

Во-первых, в образе колючей проволоки метафоризируется образ терния – библейского символа наказания, опустошения, орудия пыток (терновый венец на Иисусе). Очевидно, что и обитатели гетто, и ребятишки из донорского центра подвергаются тяжелейшим моральным и физическим пыткам, обречены на смерть, как агнцы на заклание.

Во-вторых, колючая проволока в контексте романа может рассматриваться как обозначение границы между мирами: миром мёртвых (приговорённых) и миром живых. Существуют в произведении и свои хароны-перевозчики: немецкие машины, увозящие людей в Тростенец. В этом контексте герои, которые поддерживают связь с гетто и с закрытой территорией интерната, выступают своего рода медиаторами: Елена Петровна и Женя Статкевичи, Анна Николаевна, Ольга Иосифовна и др. Кроме того, сюжетная линия, повествующая о внедрении Анны Николаевны (по легенде – наследницы имения Анны Фишер) в интернат, довольно логично эксплицируется как античный мифологический сюжет о путешествии Орфея в царство мёртвых за Эвридикой. На возможность такой интерпретации наталкивают многие художественные детали повествования: пещера, по которой бродил Орфей в поисках пути в обиталище Аида, в романе визуализирована как подземный ход в имение. Есть и воды, омывающие владения Аида, и души, томящиеся в царстве мёртвых. Только, в отличие от античного сюжета, детей удаётся вывести из имения и спасти.

Сцена публичной казни Абрама Рабиновича также может быть истолкована через призму содержащегося в ней культурного кода, в данном случае – христианского. «Его руки с переломанными пальцами безжизненно висели вдоль тела. Парня подтащили к грузовику, и четверо солдат погрузили его в кузов. Вскоре машина въехала на центр площади и остановилась у виселицы. Солдаты откинули боковые и задний борты, и люди увидели лежавшего парня. Никто бы не смог его узнать. Вместо лица – сплошное кровавое

месиво… На шею Абраму повесили петлю. Он вдруг пошевелился, огромным усилием воли повернулся и попытался что-то сказать. Если бы Женя или кто-либо из её друзей были рядом, они наверняка смогли бы услышать:

– Прощайте, дорогие. Я отомстил. Мы победим!!!» [47, с. 323]. Иудей Абрам, пожертвовав собой во имя спасения людей, после мучительных пыток погибает за веру в Победу. Аналогия со смертью Иисуса на Голгофе представляется очевидной. Партизанские разведчики снимают тело Абрама с виселицы для погребения так же, как Иосиф снимает с креста тело своего Учителя. Думается, что подобные экспликации культурных кодов не выглядят натянутыми. Напротив, они углубляют представление об идейной концепции романа, а сам факт наличия мифологической условности и историко-культурной многослойности включают произведение в межкультурный диалог с мировой художественной прозой.

Стилевая организация романа «Операция “Кровь”» продолжает традиции жестокого натурализма, заложенные в «лейтенантской прозе». Однако, в отличие от предшественников, Н. Чергинец практически не использует эстетических элементов, которые «разбавили» бы трагизм повествования. Отметим, что в военной «прозе лейтенантов» (особенно в лирико-психологической повести) достаточно активно проявлялся синтез реалистической парадигмы с сентименталистскими, романтическими приёмами миромоделирования, достаточно вспомнить произведения Б. Васильева «А зори здесь тихие…», В. Астафьева «Пастух и пастушка», В. Быкова «Альпийская баллада» и др. Н. Чергинец максимально заостряет драматическую сюжетную коллизию, этой задаче подчинена и стилевая органика романа. Зверство нацистских преступлений писатель умело показывает при помощи нескольких художественных деталей: «Фрау Фишер с трудом прочитала записку, руки её дрожали, глаза заливали слёзы.

– Господи! Что же это такое?! Где эта девочка?

– Час назад она умерла. Мне соседка по койке показала в коридоре, где Леночка прятала свои записки. Такая хорошая девочка, всё ждала, что её родители вот-вот приедут и заберут. Наивненькая, думала, что все её письменные мольбы дойдут до мамы и папы» [47, с. 171]. Записка погибшей девочки, дрожащие руки и полные слёз глаза советской разведчицы, бесстрастный (от безысходности) ответ работницы интерната – и у читателя складывается яркая эмоциональная картина человеческой катастрофы.

Натурализм романа в некоторых эпизодах образует стилевую интеграцию с так называемым «кинематографическим» реализмом. Автор настолько визуализирует повествование, что складывается впечатление, будто перед нами сценарий будущего фильма. «Лето 42-го было жарким. В гетто не хватало воды, даже, чтобы помыться. Его жители собирали воду буквально по стакану, чтобы хоть как-то помыть детей, изредка – себя» [47, с. 21]; «Кабинет майора Мойрина – начальника интерната. Майор, сидя за столом, рассматривает какие-то бумаги» [47, с. 58], – такими фразами

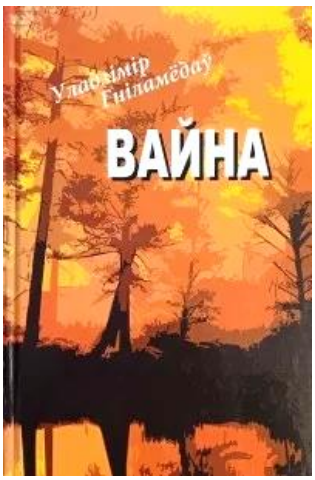
предваряются некоторые главы романа. Эпическое начало здесь синтезируется с драматическим: писатель словно описывает декорации и действующих лиц каждого нового акта.

Нередко в романе встречаются и авторские ремарки (потенциальные актёры получают рекомендации автора, в какой последовательности должны разворачиваться действия): «Виктор кивнул, поправил ремень винтовки на плече и вразвалочку направился дальше. Леонид занял позицию, давая возможность Степану Петровичу увидеть его. Но вот глаза их встретились. Степан Петрович медленно поднялся и, делая вид, что хочет размяться, потянулся и, что-то негромко сказав старику, начал отходить от саней. Леонид осторожно двинулся за ним» [47, с. 163]. Такое стилевое решение видится оправданным в произведении, призванном охватить и отразить масштабные события военной истории, изобразить частные портреты вымышленных героев и реальных исторических деятелей, сохранить идейное и композиционное единство всех разворачивающихся сюжетных линий. Нет сомнений и в том, что роман «Операция “Кровь”» может и должен быть экранизирован.

Показательно, что в романе Н. Чергинца (думается, и в современной белорусской прозе о Великой Отечественной войне в целом) не проявлены черты онтологического направления военной прозы. По мнению исследователей, «в этой литературе война становится испытанием самой человеческой природы, “голого человека”, лишенного всего, что необходимо для жизни» [18, с. 9]. Роман Н. Чергинца – это роман не о бессмысленности человеческих жертв. В самых трудных обстоятельствах у лучших героев его романа есть главные необходимые для жизни качества: верность своим принципам и нравственным идеалам, убеждённость в правильности и праведности коллективного дела, вера в человека.

Роман «Операция “Кровь”» убедительно доказывает, что в современной белорусской литературе нет места дегероизации подвига советского народа в Великой Отечественной войне, ибо задача авторов – возвысить человеческую личность, а не девальвировать её, укрепить веру в духовную силу белорусской нации и народного единства. Сохранение правды и исторической памяти о Великой Отечественной войне сегодня становится актом проявления гражданской позиции, обретения национальной и нравственной идентичности. И потому так значимы финальные слова романа Николая Чергинца «Операция “Кровь”»: «Помнят ли это немцы? Мы-то помним…» [47, с. 326].

ДИАЛЕКТИКА НАРОДНОГО СОЗНАНИЯ В РОМАНЕ В. ГНИЛОМЕДОВА «ВОЙНА»



Во второй половине прошлого века о войне писали очевидцы: бывшие фронтовики, партизаны, работники тыла. В последней трети XX века в литературу пришло поколение «детей войны». Писатели делились своей жгучей правдой. Коммуникативной задачей их произведений была констатация этой правды: как герой повести В. Козько «Суд у Слабадзе», авторы-очевидцы утверждали главное: «Было!» – выносили свой приговор преступлениям нацизма.

Проза о Великой Отечественной войне, созданная в XXI веке, – это, преимущественно, проза не воевавших. Она весьма разнообразна как в идейно-тематическом, так и в жанрово-стилевом планах. Примечательно, что при всей глобальности военной трагедии в мировом масштабе и возможности (три четверти века спустя) пользоваться документальными источниками и их историческими оценками, так называемые «масштабные» произведения о войне немногочисленны. Традиции монументального эпического повествования о событиях Великой Отечественной войны, заложенные в советской и постсоветской литературе (К. Симонов «Живые и мёртвые», М. Шолохов «Они сражались за Родину», И. Шамякин «Тревожное счастье», В. Астафьев «Прокляты и убиты»), в XXI веке получают продолжение преимущественно в белорусской литературе. Их рецепцию мы наблюдаем в романах В. Гниломедова «Война» и Н. Чергинца «Операция “Кровь”».

Владимир Васильевич Гниломедов – литературовед, писатель, академик Национальной академии наук Беларуси. Его роман «Война» – одна из шести книг романного цикла о жизни белорусской деревни Пруски, которая метонимически воплощает уклад жизни всей Беларуси. Аналогом такого метажанрового образования в русской литературе является тетралогия Ф. Абрамова «Пряслины», первый роман которой – «Братья и сёстры» – также посвящен изображению военных событий. Будучи одним из ведущих исследователей истории белорусской литературы XX века, В. Гниломедов в своей прозе аккумулировал и обобщил эпический опыт И. Мележа, И. Шамякина, лучшие традиции В. Быкова, Я. Брыля, А. Адамовича и др.

Писателю важна не только и не столько фактографическая точность в описании военных событий (что отличает большинство произведений, созданных в ключе исторического направления), а психологическая правда

войны, достоверность движений души, размышлений, поступков как отдельных персонажей, так и нравственные закономерности военного времени, определившие ментальную динамику белорусского и всего советского народа.

В романах-эпопеях, ставших знаковыми явлениями своего столетия, задавших этическую и эстетическую планку последующего развития литературы («Война и мир» Л. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова), максимально объёмно воплощена национальная идея, что и позволяет называть данные романы эпопеями. Писатели не только пытаются постичь сущность национального характера, не только масштабно отражают важнейшие для государства исторические события, но демонстрируют эволюцию народного сознания, консолидацию народа в переломные исторические моменты, выявляют качества, характеризующие национальное сознание.

Н. Чернышевский, исследуя проблему психологического анализа в статьях, посвященных раннему творчеству Л. Толстого, дал исчерпывающую дефиницию форме психологического анализа в рассказах писателя: «Толстой не ограничивается изображением результатов психического процесса – его интересует самый процесс, – и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющееся одно другим с чрезвычайною быстротою, диалектика души, чтобы выразиться определенным термином» [48, с. 401].

Можно предположить, что в романах Л. Толстого «Война и мир», М. Шолохова «Тихий Дон», а также в романе В. Гниломедова «Война» (где присутствует «мысль народная») ключевую форму психологического анализа следует определить как *диалектику сознания*. Авторы названных эпических полотен создают панораму общественного движения в сложнейшие исторические периоды. Писателей интересует миропонимание героев, эволюция их взглядов на происходящие события, на своё место в создавшихся исторических условиях. Они обращают внимание на то, как под воздействием реалий новой действительности изменяется сознание героев, ищут и находят гуманистические ориентиры, оплоты человеческого духа, выражают веру в духовный потенциал, силу и стойкость народа.

В романе «Война» В. Гниломедов расширяет метонимические границы советской «окопной» прозы, соотнося индивидуальный нравственный выбор героев с общими психологическими законами войны, не боясь табуированных тем и не стесняя свой индивидуально-авторский поиск сформировавшимися клише и необходимостью быть корректным в изображении суровой, а местами неприглядной правды. Война снимает маски, открывает истинное лицо человека, выявляет наличие или отсутствие нравственных принципов: «Кожнаму сваё, – па-філасофску разважыў Лявон. – Хто поле арэ. Хто ваюе, хто лавачку адкрывае, хто бадзяецца і па начах рабункі чыніць…» [13, с. 324].

В. Гниломедов равно далёк как от нарочитого пафоса и намеренной героизации персонажей (что было свойственно литературе первого

послевоенного десятилетия, где очевидно давала о себе знать эйфория от победы), так и от дегероизации военных событий, проявившейся в экзистенциальном векторе развития «окопной» прозы в 60-е – 70-е годы прошлого века. Автор убедительно показывает, что невозможно не испытывать страха, рискуя жизнью, что выполнение боевого задания – это преодоление себя, в котором и заключается «привычный» ежедневный подвиг: «У Косці моцна застукала сэрца. Лёгка сказаць – зазірніце. Зазірні і атрымаеш кулю ў лоб ці яшчэ ў якое-небудзь месца. Страшнавата!.. Але загад трэба выконваць» [13, с. 213].

Рядом с этим обыденным подвигом есть место и человеческой слабости. Далеко не каждому удаётся пересилить себя, пойти наперекор инстинкту самосохранения, забыть пережитые страдания: «Пачалі шукаць, дзе ён мог падзецца. Шукалі даволі доўга, вярнуліся на пагорак, на месца засады, і нарэшце знайшлі. Ад страху ён забіўся ў ядлаўцовы куст, прыгнуўся як мага бліжэй да долу і не варушыўся. Вылузаўшыся сяк-так з куста, пачаў апраўдвацца, угнуўшы галаву, несці розную акалесіцу» [13, с. 274]. Курьёзный, на первый взгляд, случай свидетельствует о том, что войну на своих плечах вынесли не «сверхгерои», а обычные люди, которым приходилось мобилизовать в сложившихся обстоятельствах все внутренние ресурсы, чтобы выполнить воинский долг и по возможности сохранить себя.

Однако не всем удавалось это сделать. Война «переворачивает» систему нравственных координат, и в этой перевёрнутой системе человеку легко заблудиться, сбиться с пути: «Ну, задалі ім пацяробку! – сказаў Грышка і, не марудзячы, падбег да забітага афіцэра, мітусліва пачаў абмацваць кішэні. Дастаў гадзіннік» [13, с. 273]. Эта сцена перекликается с последней редакцией повести В. Астафьева «Пастух и пастушка», где старшина Мохнаков, имеющий семью, двоих детей, смелый и удачливый воин, постепенно теряет человеческий облик: пытается надругаться над хозяйкой дома, в котором расположился взвод, мародерствует, обирая убитых. Отметим, что мотив деградации человека на войне в поздних редакциях повести усиливается: в изначальном варианте отсутствует эпизод, где Мохнаков демонстрирует Борису Костяеву кисет, набитый золотыми коронками. Трагедия героя заключается в том, что он сам осознает происходящие с ним перемены, ощущает внутреннюю пустоту и ожесточение: «Я весь истратился на войну. Весь! Сердце истратил… Не жаль мне никого» [6, с. 438].

Утрату человеком человеческих качеств в последние годы всё чаще определяют как «расчеловечивание». В. Гниломедов подвергает глубокому беспристрастному психологическому анализу растляющую сущность войны, приводящую к дегуманизации человеческой личности. Мучительные размышления центрального героя романа Левона Кужаля связаны с нравственной природой войны, с причинами повторяемости этой катастрофы в истории человечества: «– Міне колькі год – і вайна, пройдзе пару

год – зноў вайна, – уздыхнуў Лявон. – Цікава, ці скончыцца гэта калі-небудзь? А можа калі-небудзь і скончыцца.

– Наўрад. Часам я наогул думаю, ці магчымы свет без няшчасцяў, забойстваў, катастроф? Ведаеш, і не знаходжу адказу» [13, с. 118]. Разговор Левона и Павала отражает тяжёлые раздумья самого автора о мироустройстве, о неспособности человечества жить в ладу с самим собой и с окружающим миром. Политические амбиции, жажда неограниченной власти, стяжательство вновь и вновь ввергают людей в социальную и экзистенциальную бездну.

Далёкие от большой политики, жители глухой белорусской деревни Пруски тонко чувствуют античеловеческую природу войны, удивительно точно и просто её определяют: «– Але дзіўная рэч, – парушыў маўчанне Калода, які і сам быў не надта гаваркі, – адзін чалавек ніколі другога не ведаў, і не бачыў, і не сустракаў, і вось у першы раз сустрэў і мусіць яго забіць, хоць да гэтага нічога дрэннага яны адзін другому і не зрабілі…» [13, с. 137]. Глубинная совестливость, деликатность и человечность рождает в белорусских крестьянах мысли о недопустимости, противоестественности расчеловечивания, необходимости видеть врага в другом, незнакомом прежде человеке, безжалостной военной необходимости лишить другого человека жизни.

Война сеет вражду не только между воюющими государствами, но и вносит смуту в привычное мироустройство, во взаимоотношения между людьми, провоцируя появление как внешних, так и внутренних врагов, которые, порой, представляют не меньшую опасность. В. Гниломедов не побоялся увидеть рациональное зерно в эмоциональной реакции хозяина дома, который внезапно «навестили» партизаны: пожилой мужчина называет войну «дамовой», то есть гражданской. И хоть Костя Хлябич пытается разубедить неприветливого хозяина, утверждая, что «свой свайго чапаць не будзе» [13, с. 445], после стычки с Нестером Фёдоровичем и раскола недееспособного партизанского отряда он же рассуждает иначе: «Чаго толькі на вайне не здараецца! – ідучы, разважаў Косця. – І жорсткасць, і бруд, і змаганне за выжыванне. А часам вось так – са сваімі даводзіцца ваяваць. Да ўсяго трэбы прывакаць…» [13, с. 260].

Автор романа задаётся вопросом, какие же психлогические механизмы войны приводят человека к деморализации и духовной деградации? Основной причиной трансформации массового сознания, безусловно, является страх: «Страх станавіўся пануючым чалавечым комплексам, і натуральна, што чалавек нейкім чынам імкнуўся яго пераадолець» [13, с. 144]. Страх сковывает, лишает способности мыслить, критично относится к своим поступкаи и поступкам других людей. В иные моменты страх блокирует сознание, уступая место инстинкту самосохранения: «Страх, які валодаў людзьмі, стаў галоўным матывам іх паводзін. Больш за ўсё даймаў клопат , каб хоць як ацалець у гэты жорсткі, неміласэрны час» [13, с. 399]. Естественно, что далеко не каждый человек, чья ежедневная задача на

протяжении нескольких лет – выживание – способен заботиться о своём моральном облике и нравственных принципах.

На первый взгляд не очевидной, но весьма существенной причиной духовной деградации на войне становится оторванность человека от родных корней, семьи, устоявшегося уклада жизни. Забота о доме, о родных и близких, духовная связь с малой родиной дают почву под ногами, ощущение своей нужности и значимости, в некоторых случаях бытовая рутина даже дисциплинирует. Лишившись всего этого, человек словно выпадает из привычной системы координат, не удивительно, что лишается и нравственных ориентиров: «Камандзір між тым рабіўся ўсё больш заклапочаным. Бачыў, як людзі, асабліва “васточнікі”, цяжка перажывалі адзіноту, адарванасць ад сем’яў, ад родных краёў, родных каранёў. Гэта рабіла іх пасіўнымі, маларухомымі і абыякавымі… Людзі, чаго добрага, апусцяцца, забудуць, хто яны, дэмаралізуюцца. Чалавек, што і казаць, да гэтага схільны. Тады канец…» [13, с. 140]. Такую неприкрытую и неприглядную, но психологически достоверную правду о войне отваживались высказать отнюдь не все представители военной прозы. В. Гниломедов даёт предельно точные характеристики причин и следствий психологических трансформаций своих героев, раскрывает их внешнюю и внутреннюю детерминацию.

Далеко не каждому в сложнейший исторический период удавалось не сломаться. Оттого, стараясь воссоздать все нравственные перипетии, В. Гниломедов отмечает, что нередко в военные годы люди шли по пути моральных заблуждений и утраты идеалов: то, что раньше было табуировано, теперь оказалось обыденным и нормальным. Об этом свидетельствует, к примеру, упоминание о разграблении еврейской лавки после уничтожения брестского гетто: «Васіль успомніў таго паліцая, што заходзіў у Мірыкаву лаўку, і яго гамонку: “Хутка будуць вывозіць, у шапку не спі” Цяпер ён зразумеў, што стаяла за гэтай фразай – у шапку не спі! Той-сёй чакаў гэтай часіны канца яўрэйскага гета, каб пакарыстацца пакінутым дабром» [13, с. 328].

Данная сцена из романа белорусского писателя удивительным образом перекликается с эпизодом романа М. Шолохова «Тихий Дон», где выбитый из привычной колеи жизни, старый казак Пантелей Прокофьевич Мелехов начинает следовать нормам новой морали. Он мародёрствует, мотивируя это тем, что «люди ить берут… Да и чего ж не взять у энтих, какие к красным подались?.. Грех у них не брать! А дома каждая лычка бы сгодилась [50, т. 3, с. 78]. Предельно точно характеризуют диалектику «сломанного» войной, страхом и неразберихой сознание слова советского писателя, которые применимы не только к его растерявшемуся перед новыми реалиями персонажу, но и ко многим людям, которым довелось испытать тяготы войны: «Война всё перепутала и лишила старика возможности жить и править своим домом так, как ему хотелось. Война разорила его, лишила прежнего рвения к работе, отняла у него старшего сына, внесла разлад и сумятицу в семью. Прошла она над его жизнью, как буря над деляной пшеницы,

но пшеница и после бури встаёт и красуется под солнцем, а старик подняться уже не мог» [50, т. 4, с. 107].

Не скрывает В. Гниломедов и того, что вседозволенность в военное время почувствовали не только морально дезориентированные обыватели, но и некоторые представители командного состава, которых развратило ощущение собственной значимости и власти над подчинёнными: «Не сказаў толькі аб тым выпадку пры пасадцы, калі палкоўнік Сцяпан пхнуў нагой хлапчыну-радыста, не ўзяўшы з сабой у нямецкі тыл, і пра тое, што палкоўнік, калі ўжо ўсталёўваўся на новым месцы, пажадаў абшыць сваю зямлянку парашутным шоўкам: “Каб утульней было, госці, здараецца, заходзяць…”» [13, с. 417].

Безусловно, роман В. Гниломедова «Война» актуализирует традиции экзистенциального вектора развития советской военной прозы, где катализатором конфликта становилась ситуация нравственного выбора, перед которой оказывался герой. Нередко этот выбор оплачивался жизнью. Не случайно в военной прозе 60–80-х годов прошлого столетия формируется два ключевых типа героев: герой, который в результате своего нравственного выбора переживает духовную эволюцию, своего рода «экзистенциальное пробуждение», и герой, который идёт по пути духовной деградации. Раскрывая общие психологические закономерности военных реалий, писатель отнюдь не отрицает значимости индивидуального нравственного выбора, который определялся наличием или отсутствием духовных основ у конкретной личности. Расчеловечивание – удел тех, кто лишён моральных устоев: «Калісьці даўно брэсцкі ўніяцкі мітрыпаліт Пацей сказаў пра вайну, што яна “выварочвае грунт” пад нагамі людзей, і меў рацыю. Атрымалася так, што сярод такіх людзей аказаліся і Свісціян з Маркелам, якія і да таго слаба адчувалі грунт пад сабою, найперш грунт маральны, а цяпер наогул яго пазбавіліся. Як бы яго ніколі і не было» [13, с. 278].

В. Гниломедов создаёт подробный психологический портрет личности, способной на предательство, на отречение от своих корней и односельчан. В полицаи шли не только из-за страха за себя и за семью. Пособниками немцев становились ничтожные людишки, стремящиемя к власти, жаждущие самоутвердиться за счёт других, ищущие подтверждения собственной значимости: «Хрысан зрабіў яшчэ адзін крок у сваім жыцці – крок да ўлады. Гэта зразумелі ўсе, а найбольш адчуў сам Хрысан. Ён даўно гэтага чакаў. Савецкая ўлада яго быццам і не крыўдзіла, але пры Саветах, калі арганізавалі рэўкам, яго ў той рэўкам не ўзялі, праігнаравалі, ён сцярпеў, праглынуў крыўду. І вось часы памяняліся. Цяпер у яго было нейкае яшчэ неўсвядомленае жаданне заняць пры новых парадках такое месца, каб адыгравацца, адпомсціць за тое, што раней яго не заўважалі і недаацэньвалі» [13, с. 41].

Однако куда сложнее и драматичнее в романе оказывается путь Свистияна, который и в довоенной жизни не имел нравственной опоры (не смотря на наличие семьи и хозяйства), а ощущение безнаказанности

и надежда на то, что «война всё спишет», и вовсе превращают его в зверя. В. Гниломедов детально прослеживает этот ужасающий путь расчеловечивания. Выделяя этапы нравственной деградации героя, писатель использует приёмы психологического параллелизма. Так, узнавший о гибели жены Свистиян уходит в лес. Инстинкт самосохранения заставляет его окопаться в чаще. Этому предшествует сцена ловли рака, который всеми силами пытается спастись: «Свісціян бачыў, як ён сутаргава працаваў хвастом і клешнямі, імкнучыся хутчэй унікнуць небяспекі. “Кожны хаваецца па-свойму”, – падумаў Свісціян, зноў насыпаў вядро і аднёс у ручаіну» [13, с. 112]. Так же, по-звериному, роет себе нору и сам Свистиян. Вокруг него сворачиваются клубками ужи, и он, как уж, укрывается в холодной и скользкой времянке: «Схрон быў падобны не столькі на зямлянку, колькі на пячору ці нару, халодную і цёмную, напоўненую сырасцю і магільнай цішынёй» [13, с. 113]. В романе «Война» нередко встречаются аллюзии на прецедентные тексты других авторов. Приведённый отрывок очевидно отсылает к «Песне о Соколе» М. Горького, где представлены два противоположных мировоззрения. В. Гниломедов словно стремиться постичь психологию «другого», понять, что же приводит человека к утрате человеческих качеств.

Процесс расчеловечивания ранее исследовал в повести «Живи и помни» русский писатель В. Распутин. Психологический путь его героя, Андрея Гуськова, сродни тому, что происходит в романе «Война» со Свистияном. Степень моральной деградации обоих определяется тягой к преступлению, неосознанным (или осознанным) удовольствием от совершенного убийства и причиняемого страдания. Гуськов убивает телёнка на глазах у матери-коровы: «…быстро и точно, с мгновенным замахом человек ударил его обухом топора по подставленному лбу, и голова, чуть хмыкнув, повалилась и повисла на ремне. В тот же миг сзади закричала корова. Совсем озверев, Гуськов пошел на нее, готовый зашибить и корову, но, видя, что она не двигается от него, остановился. Хватит с него на сегодня одного убийства – иначе можно и подавиться. И пока он обдирал теленка, корова стояла все на том же месте, не сводя с человека глаз, заставляя и его, в свою очередь, боязливо следить за ней, и изредка, слабо, со стоном взмыкивала» [37, с. 201]. Свистиян, не скрывая, признаётся, что любит наблюдать смерть: «– А я, калі ўжо на тое пашло, – зноў загаманіў Свісціян, – не вінтоўкай люблю шырнуць, бо яшчэ невядома, ці пацэліш, а нажом. Люблю зблізку глядзець, як дурні паміраюць. Цікава, як чалавек канае…» [13, с. 252]. Оба писателя показывают, как война «раздевает» человека, обнажая те качества, которые составляют его личность: что выйдет на поверхность – зависит от наполненности личности.

Логика экзистенциального направления развития военной прозы во второй половине XX века и на современном этапе неоднократно указывала на то, что война духовно опустошает человека, формирует своего рода «привычку» к боли, которая в свою очередь приводит к утрате человеческих

ценностей, нравственных ориентиров, к безграничной душевной усталости, выходом из которой видится только смерть. В упомянутой ранее повести «Пастух и пастушка» В. Астафьев по-новому (для советской военной прозы) раскрывает возможные причины гибели человека на войне. Так, смерть старшины Мохнакова, бросившегося с гранатой под танк, представляется не подвигом, а сознательным актом самоубийства – ухода из мира, превращающего его в чудовище. Показательна в этом плане и смерть главного героя повести, Бориса Костяева. Уход героя из жизни объясняется не ранением в предплечье, а отсутствием желания жить. С точки зрения Н.В. Ковтун, фабулярная логика повести «неумолимо свидетельствует об отступничестве, усталости человека “нести свою душу” в самоистребляющемся материальном мире» [17, с. 404]. На протяжении всего повествования Борис неоднократно испытывает желание «выключиться из этой жизни, из себя выключиться» [6, с. 432]. Мысль о смерти уже не пугает героя, а дает надежду на избавление. Дальнейшее существование представляется бессмысленным для человека, истратившего все душевные силы: «Зачем? Для чего? Убивать или быть убитым? Не-ет, не-ет, не-ет! Хватит! Чтобы победить и вернуться домой? Но победят и без него, это уж теперь совершенно ясно, да не скоро победят. А у него нет ни сил, ни духу, весь пар из него вышел, душа и тело выболели, устали» [6, с. 495]. Судьбы Мохнакова и Костяева – частные примеры великого множества исковерканных войной судеб.

Такие же размышления вкладывает в уста Кости Хлябича и В. Гниломедов: «Стаміўся чалавек, ад вайны стаміўся, – думаў пра Дзімку Косця, – сам сабе шукаў смерць. Шукаў і знайшоў…» [13, с. 362]. Отметим, что, изображая процесс расчеловечивания на войне, В. Гниломедов ни в коем случае не преследует цель обесценить человеческую личность: писатель показывает, насколько сложными были испытания военного времени, какой тяжёлый путь прошло военное поколение на пути к Победе.

Разумеется, в романе В. Гниломедова, так же, как и в произведениях его предшественников, поднимается вопрос об оплотах человеческого духа, о том, что же помогало выжить и выстоять даже в самых нечеловеческих условиях: «Жыццё, здавалася, ужо нічога не каштавала, хацелася аднаго: паваліцца на зямлю і не ўставаць. Але ёсць, відаць, у чалавеку нешта мацней за яго самога. Магчыма, яно і дазваляе трываць. Што гэта такое? Бог, прырода, памяць, гены? Цяжка сказаць, аднак выходзіць, што чалавек – істота моцная, трывушчая, і ён церпіць, жыве, нават у самых невераемных умовах» [13, с. 374].

В творчестве целого ряда советских писателей, соотносящемся с парадигмой «деревенской» прозы, звучит мысль о том, что главной основой крестьянской жизни, ключевой её ценностью выступают земля-кормилица и созидательный труд на земле. Не случайно во многих военных произведениях В. Астафьева наиболее «жизнеспособными» оказываются герои-крестьяне, воспитанные в патриархальных устоях, умеющие притерпеться

к трудностям, высшим благом почитающие работу на земле и жизнь в гармонии с природой. Апелляция к повести «Пастух и пастушка» здесь тоже уместна. В. Астафьеву удалось создать яркие образы мужиков-алтайцев, Карышева и Малышева, чей быт на войне был основан на крестьянской взаимовыручке, народной мудрости и смекалке. Показательна и сцена в санитарном поезде, где сосед Бориса Костяева, безымянный мужик, считавшийся у медперсонала безнадежным, буквально на глазах оживает и идет на поправку, увидев в окне распаханную борозду, землю, ждущую руки хозяина. В ней он находит спасение физическое и духовное, на нее как на опору указывает Борису: «Ты, парень, не скисай! Имайся за травку-то, имайся за вешнюю! Она выташшыт. В ей знаешь, какая сила! Камень колет!» [6, с. 497]. В унисон звучат размышления прусковских крестьян из романа В. Гниломедова, Левона Кужаля и Якова Аристарховича: «То Расія, то Польшча, то Саветы, то немцы, – так вось і жывём. Жыццё на месцы не стаіць.

– Нам гаспадаркі трымацца трэба, – сказаў Лявон, паўтараючы словы госця, – хлеба ніхто не дасць.

– Правільна! Гаспадаркі трэба трымацца! – пагадзіўся з ім Якаў Арыстархавіч» [13, с. 33].

Земля, заключающая в себе всю глубину и мудрость природной эсхатологии, даёт надежду на продолжение жизни, на возрождение даже после серьёзных потрясений, что подтверждает и многовековой уклад крестьянской жизни. Этот уклад, как и преемственность поколений, «привычное дело» жизни, приобретают и в творчестве писателей-«деревенщиков», и в романе В. Гниломедова «Война» сакральный смысл, выступают основой духовного очищения и возрождения: «Лявону думалася: “Усё гэта – і дзядуля, і ветах, і дождж, і раса на траве, і Камянецкі стоўп – усё гэта адзін ланцуг жыцця, якое працягваецца, плыве з мінулага ў будучыню і валодае нейкай дзіўнай неадольнай і ўсёпераможнай сілай, перад якой, пэўна, ніхто і нішто не можа ўстаяць. А вайна? Вось яна ў чарговы раз завітала і грозна ўстала на парозе. Вайна – гэта цяжка, цяжка ўсім – і прыродзе, і чалавеку. Але як бы ні было, усё роўна ўсё разам – гэта жыццё, і трэба жыць, знаходзячы, чым жыць…”» [13, с. 64].

В данном контексте уместной представляется параллель с повестью русского прозаика В. Белова «Привычное дело». Писатель утверждает: способность человека к духовному возрождению, к продолжению «привычного дела» жизни сродни природному круговороту, которому нет конца: «Солнце залило всю речную впадину лесной опояски… Восходит – каждый день восходит, так все время. Никому не остановить, не осилить…» [8, с. 38]. Повествовательная структура повести, как и жизнь крестьянина, подчинена этому круговороту. Меняются времена года; никогда не пустует люлька в семье Дрыновых, всякий раз принимая нового младенца; младшего сына нарекают в честь отца Иваном; на покос вместе с матерью Катериной выходит маленькая Катюшка… Осознание жизни как величайшей ценности

и непротивление ее естественным законам помогает главному герою не сломаться после смерти жены, понять свое предназначение в мире. «Выходит все-таки, что лучше было родиться, чем не родиться. Выходит…» [8, с. 122]. Этот нравственный итог выводит Ивана Африкановича из чащи на свет, указывает ему единственно верную дорогу: «Земля под ногами Ивана Африкановича будто развернулась и встала на свое место: теперь он знал, куда надо идти» [8, с. 122].

Аккумуляция нравственных ценностей в повседневной жизни крестьянства тесно связана с духовной опорой на православие, что подчеркивается в некоторых сценах романа «Война». Отправляя своего «постояльца» в лес к партизанам, Фёкла надевает на Саньку крестик и благословляет его: «– Я табе крэсцік дам, каб на грудзі быў! – яшчэ больш захвалявалася Фёкла і, плачучы, павесіла яму на шыю маленькі нацельны крыжык, які дастала з прыскрынка… – Блаславі цябе Бог, – прашаптала Фёкла ўслед і перахрысціла, павольна водзячы рукой» [13, с. 332]. В самые тёмные времена жители Пруски вспоминают о традиции ставить крест для защиты от беды. И пусть в этом акте веры православные обычаи переплетаются с униатскими и даже языческими – именно вера становится тем оплотом человеческого духа, которого в войну так не хватало: «Вешалі ручнік, якраз калі ўзыходзіла сонца. Калі яго абвязалі вышытым ручніком, на сонцы крыж папрыгажэў, нават як бы павесялеў. Было ў ім нешта ўрачыстае і ўзнёслае…» [13, с. 438].

В эпическом полотне такого масштаба, как роман В. Гниломедова «Война», вопрос о нравственном выборе конкретной личности естественно перерастает в размышления о духовном пути всего народа, об эволюции народного сознания. Деревня Пруски становится своего рода метонимией всего белорусского народа. На примере жителей этой деревушки писатель изображает, как расширяются границы народного сознания, как неизбежно перед лицом трагедии наступает осознание своей личной беды, своего личного пути – частью общенационального горя и исторического пути всего советского народа.

Тревожная неизвестность первых дней войны толкала людей друг к другу: советоваться, делиться переживаниями, искать ответы на вопросы. Эту инстинктивную стайность Свистиян саркастически сравнивает с поведением ползущих в ловушку раков: «– Дурныя, як і людзі, – думаў Свісціян. – Разам хочуць трымацца, усё адно як сляпыя. Ёлупні. Разам, ліха іх матары, паўзуць у пастку» [13, с. 115].

Автор романа «Война» словно расставляет вехи на пути становления народного самосознания. Он подчёркивает, как постепенно страх, сбивавший людей в стаю в начале войны, уступает место общей цели – совместной работе, совместному выживанию, совместному стремлению одолеть врага: «Агульная бяда і агульная мэта хутка згуртоўваюць людзей. Гэта можна было бачыць па тым, як яны працавалі» [13, с. 132]. Делая психологические обобщения, В. Гниломедов не оставляет сомнений в совестливости

простого белорусского народа, который даже в трудные времена не способен позариться на чужое, навредить общему делу: «А па-другое, хто з сялян, калі б нават і адкрыў хоць адзін з гэтых складаў, ніколі б не адважыўся адбіраць у партызан харчы, асуджаючы іх на голад» [13, с. 381]. Гибель деревни Лески и её жителей воспринимается прусковцами как личная боль, сознание людей пытается вместить масштаб обрушившейся на человечество катастрофы. Расхожее выражение «моя хата с краю», которым нередко характеризуют излишнюю рассудительность и, в некотором смысле, отстранённость белорусов, приобретает в романе иное значение. Яркий пример – хата Василия Платонова, стоящая на краю деревни. Василий оказался ближе всех к лесу, он держит связь с партизанами, страдает от набегов Свистияна, даже попадает в лапы гестапо. Таким образом, «хата с краю» становится своеобразным синонимом «дома у дороги» (как в одноименной поэме А. Твардовского), который оказывается на пути всего, что движется по дороге, и первым встречает любые перемены и испытания.

Известия о сожжённых деревнях потрясали жителей Пруски, но не лишали их значимых человеческих качеств: рассудительности, взаимопомощи, жизнестойкости. Несмотря на постоянную угрозу жизни, Левон и односельчане поступают так, как велит им совесть: «– Правільна ты зрабіў, чалавеча! Лянсым людзям трэба дапамагаць. Барацьба ідзе не на жарт. Ад яе не схаваешся, не абмінеш. А зброя трапіла па адрасе, па прызначэнні. Там яна прыдасца і будзе карыснай. Што ж, хай і твая кропля дапамогі зробіць сваю справу, каб прагнаць гэтых гітлераўскіх прыхадняў. Калі зброя ў руках, дык яна ўжо абавязкова стрэліць…» [13, с. 244–245]. Не только общий страх, но и общее большое дело борьбы сближают людей, ибо на войне нет «маленькой» помощи: даже молчание может стать ежедневным риском и подвигом: «Сяляне самі збіралі па вёсцы харчаванне: хлеб, сала, вараныя яйкі. Вечарам клалі ўсё гэта ў загарадзь ля крыжа, які звычайна стаяў пры ўваходзе ў вёску. Ноччу прыходзіў нехта ад партызанаў і забіраў. Атрымлівалася так, што ніхто ні ў каго не прасіў, ніхто нікога не бачыў, хаця ўсе ведалі, як яно ўсё робіцца. Вяскоўцы маўчалі, і гэта было маўчанне, якое збліжала людзей, згуртоўвала, азначала высокую ступень узаемапаразумення» [13, с. 392].

Война консолидирует общество перед лицом внешних захватчиков. Меняются представления об оппозиции «свой – чужой», в прошлое уходят классовые противоречия. В. Гниломедов не грешит против исторической правды, когда показывает, что бывший заключённый сотрудничает с начальником НКВД во имя общего дела, «идеологические оппоненты» перестают быть таковыми: «Упаўнаважаны нічога яму на гэта не сказаў, паглядзеў у бок пагорка і моўчкі працягнуў руку. Фальварковец падаў яму сваю вялікую пульхную далонь. І з Мурашкам развітаўся за руку» [13, с. 319].

Очевидно, что стремление В. Гниломедова изобразить «народную» войну отличается от культивируемой в конце прошлого века (например,

в романе В. Астафьева «Прокляты и убиты») позиции: описать противоборство простых людей и государственной системы в контексте кровопролитной войны. Напротив, белорусский писатель демонстрирует становление народного духа, укрепление народного единства и веры в силу советской армии: «Расія не аслабела, – запярэчыў яму Мачалаў. – Наадварот, Расія больш моцнай стала. Гэта Сталінград паказаў. Далі па карку!» [13, с. 408]. Нельзя не согласиться с утверждением витебского литературоведа О.И. Русилко о том, что «У рамане “Вайна” У. Гніламедаў даследуе важныя рысы нацыянальнага беларускага характару, што выявіліся ў крытычны для нацыі момант: трываласць, цярплівасць, душэўнасць, ахвярнасць, пасіянарнасць і саборнасць» [38, с. 161]. Стоит добавить, что суть диалектики народного сознания в романе В. Гниломедова «Война» заключается в эволюции от «стайности» к соборности, или, пользуясь понятиями Л. Толстого, от толпы к народу, в чём максимально ярко проявляется национальная идея романа.

Эта же логика видится и в описании В. Гниломедовым становления партизанского движения в Беларуси. Действиям партизанских отрядов на территории нашей страны в годы Великой Отечественной войны посвящено немало художественных, документальных и мемуарных произведений. Это не удивительно: партизанское движение в Беларуси было по истине значимым, масштабным и результативным. Много литературно-публицистических документов на эту тему оставили сами участники и очевидцы партизанской войны. В современной белорусской литературе партизанским страницам военной истории посвящен глубокий документальный роман Н. Чергинца «Операция “Кровь”», основу которого составили биографии членов семьи писателя, штабные документы, архивные данные. Идейно-тематические особенности романа В. Гниломедова «Война» позволяют предположить, что автора интересует не столько документальная, сколько психологическая история белорусского партизанского движения, социальные и нравственные аспекты формирования «дубины народной войны», которая неотвратимо обрушилась на головы немецко-фашистских оккупантов.

В. Гниломедов не скрывает, что причины уйти в леса в годы войны у людей бывали разные, иногда далёкие от патриотизма и желания бороться с врагом, защищая Родину. Нередко это был единственный выход в сложившихся обстоятельствах (у окруженцев, беглых узников немецких концлагерей). И по началу «лесные жители», хлебнувшие горя и страха, не торопились демонстрировать ратные умения, занимая выжидательную позицию: «– Без толку лезці на ражон не трэба! – дадаў камандзір, заўважыўшы незадаволенасць на Косцевым твары. – Паглядзім, што да чаго, а тады падумаем. Спяшацца не выпадае» [13, с. 257]. В первые годы войны оказались среди «обитателей леса» и преступные элементы, пытающиеся воспользоваться ситуацией в своих корыстных целях, нажиться на человеческой беде, а позже – скрыться от правосудия: «– А каб да тых падацца? Гэта ж хоць нейкае прыкрыццё будзе.

– Да каго – да тых? – не зразумеў Маркел.

– Ну, да гэтых, да партызанаў. Іх лагво – у Грудцы. Там яны, і ніхто да іх не чапляецца… Калі што, ліха яго матары, развітаемся, зноў на сваю дарогу збочым. Там відаць будзе. Гэта – раз. А па-другое, саветы вяртаюцца…» [13, с. 347–348]. Становление личного и народного самосознание происходило не сразу, не одномоментно, его необходимо было выносить и выстрадать – и тогда понятия присяги и воинского долга становились не пустым звуком, обретали плотность и значимость: «– Ведаю, але трэба. Разумееш? Трэба! Мы ж людзі ваенныя, наша дзела – вінтоўку у руках дзяржаць…» [13, с. 329].

Историческая и экзистенциальная правда, по В. Гниломедову, такова, что изначальная мотивация боевых вылазок первых ещё не организованных партизанских групп далека от идеализированной литературной версии. Прятавшимися по лесам обессиленными, голодными и больными людьми двигали не героизм и жажда подвига, а близость физического и нравственного разложения, опасность деморализации, готовность погибнуть, лишь бы не влачить плачевное существование: «Настрой дасягнуў, як кажуць у такіх выпадках, крытычнай адзнакі, і ўрэшце людзі ўзбунтаваліся.

– Не, таварышы, – аднойчы раніцай сказаў, выйшаўшы з будана, Калеснікаў, кашляючы і пазіраючы сабе пад ногі. Вейкі і бровы яго пакрыліся марознай шэранню, – лепш памерці ад варожай кулі, чымсьці ад голаду і холаду. Хай яно здохне – такое жыццё!» [13, с. 375].

Со временем к тяжёлым условиям «лесной» жизни присоединилось и чувство вины перед местными жителями, которые, по сути, кормили и обеспечивали партизан в лесу. Их доверие и свои лесные скитания необходимо было оправдывать конкретными действиями: «Нешта канкрэтнае трэба рабіць! – разважалі паміж сабой камандзір і ксмісар. – А то застанемся ў чалавечай памяці нейкімі ляснымі тулягамі ды і ўсё на гэтым» [13, с. 368]. Кроме того, карательные операции, проводимые фашистами в деревнях, жители которых сотрудничали с партизанами, возложили на членов партизанских формирований груз моральной ответственности, отчетливо показали, каким рискам подвергается мирное население на оккупированных территориях, поспособствовали полной и убедительной трансформации «обитателей леса» в народных мстителей: «Тое, што адбылося з Лескамі, моцна ўразіла не толькі мясцовае насельніцтва, але і саміх партызан, пакінуўшы ў душы непазбыўнае пачуццё віны… Пра Лескі і Ліпну стараліся не ўспамінаць, але гэтае пачуццё гняло, гняло, мусіць, кожнага: “Гэта з-за нас. Не варта было б ублытваць мясцовае насельніцтва. З-за нас яму помсцяць…”» [13, с. 439].

Решаясь на боевые операции при очевидной нехватке людей и оружия, теряя товарищей, претерпевая лишения, партизаны получают важный и нужный опыт войны в тылу врага, начинают верить в свои силы, осознают необходимость своего вклада в борьбу с фашистскими захватчиками.

Настроение бойцов меняется: «“У цэлым, здаецца, няблага атрымалася, – адзначыў у думках Косця. – Хай сабе не ўсё ўдалося, але пораху панюхалі…” Ён яшчэ раз зірнуў на сяброў. Разгарачаныя боем, яны цяпер паспакайнелі, вочы пазіралі ўважліва, у паглядах адчуваўся новы досвед, веданне таго, што можна жыць і так, знаходзячы выйсце нават там, дзе яно здавалася немагчымым» [13, с. 275]. У партизан не остаётся сомнений в том, что «з фашызмам трэба змагацца да канца» [13, с. 344]. Таким образом, история становления партизанского движения в романе В. Гниломедова «Война» – это описание основных психологических причин и этапов формирования из отдельных нередко деморализованных людей и небольших отрядов полноценной боеспособной армии, готовой защищать свой народ, – метонимический способ отражения диалектики народного сознания.

Совершенно очевидная в военное время оппозиция «свой – чужой» осмысливается в романе В. Гниломедова с неожиданного ракурса и приобретает экзистенциальное звучание. Писателя интересуют не политические, не идеологические, а психологические противоречия (национально-ментальные различия) белорусов и немцев (а также их прислужников – жителей Восточной Пруссии, поляков, прибалтов). Из отдельных психологических деталей складываются подробные психологические портреты. Как только до Пруски докатились новости о войне, одними из первых почуяли вседозволенность и пришли громить местную лавочку так называемые «колонисты», лет десять назад пришедшие из-за Буга и поселившиеся по соседству с Пруской. Местное население наблюдало за ними в оцепенении и нерешительности: «Ашалелы люд кінуўся ў магазіннае нутро. Выносілі хто што: скрынкі з кансервамі, мануфактуру, цукар, соль, махорку, пернікі, запалкі… Кучэўскі выйшаў з хамутом на шыі. Магазін расцягнулі ў імгненне. Клюкоўскі з Касаралам не падзялілі кавалак нейкай палатніны і зацята яго рвалі і цягнулі кожны на свій бок. “Гэтыя з-за Буга куды смялей за нашых!” – са здзіўленнем думаў Міцька, назіраючы чалавечыя жарсці» [13, с. 11]. Не случайно в годы оккупации среди немецких пособников зачастую встречались поляки. Такого рода обобщения по национальному принципу, думается, обусловлены не столько позицией автора, сколько исторической правдой военных лет, которая долго была табуирована, но в последние годы всё чаще подлежит осмыслению: «“Калісьці большага патрыёта Польшчы, чым Мандрашчак, ва ўсім наваколлі не было, – падумаў Васіль, які гадоў з дзесяць назад, калі вучыўся ў школе, быў вучнем у Мандрашчака, – і раптам з немцамі!”» [13, с. 36]. Страх за свою жизнь и за судьбу своих близких не помешал белорусским крестьянам держать связь с партизанами, пускать в хаты и прикрывать окруженцев, помогать людям, попавшим в беду. Чего нельзя сказать о населении Восточной Пруссии, не просто отказывавшем беглым узникам фашистских концлагерей в укрытии, но и сдававшем их в полицейские участки: «– Паверыце, ніхто нават кавалка хлеба не даў,

шклянкі вады ніхто не вынес! Ну і народ! Па адзенні бачаць, хто мы, і ніякай размовы! Дзверы на замок і ў паліцыю. Ну, нас і ловяць…

– Дык гэта ж Прусія! – сказаў Дзімка. – Ім загадана не дапамагаць, а ў паліцыю паведамляць. Гэтыя загад не парушаць, выканаюць!» [13, с. 342].

Примечательно, что именно глазами жителей Пруски видится образ «чужого», несущего опасность, разрушения и смерть: «Люльке выгляд меў такі ж, як і ў першы раз: фуражка з высока задраным верхам, на носе пенснэ, пояс на адвіслым жываце адцягвала цяжкая кабура, але ў руках трымаў ужо не стэк, як звычайна, а пругкую гумавую палку… Але чамусьці болей за ўсё ўсіх страшылі яго высокая, ажно заломленая назад фуражка і бліскучае пенснэ на носе як увасабленне нейкай вышэйшай і канчатковай сілы» [13, с. 279]. Нельзя не отметить высокую степень доверия В. Гниломедова своим героям: глядя в лицо опасности, они способны дать нравственную оценку действиям захватчиков, опираясь на народную мудрость и вековые нравственно-духовные ценности: «– У немцаў, я чуў, ногі тоненькія-тоненькія, а душа – кароткая! Дык што ж вы хочаце? Таму яны і злыя такія. Усё, калі добра падумаць, проста» [13, с. 111]. При этом сознание белорусского народа не способно вместить в себя ту степень жестокости, которую продемонстрировали немцы на белорусских землях, название которой – фашизм. Трагические известия о карательных операциях в соседних деревнях воспринимаются прусковцами даже с определённой степенью недоверия к тому, что люди способны так поступать с другими людьми.

С неподдельными вниманием, любовью и гордостью реконструирует В. Гниломедов белорусский национальный характер. Автор не обходит вниманием пресловутую белорусскую «памяркоўнасць», готовность в сложных условиях «пачакаць, пацярпець, а там ужо як лёс распарадзіцца» [13, с. 290]. Однако в этой рассудительности есть и стремление разобраться в ситуации, не совершить ошибку, не «наломать дров», и недоверие ко всему нарочитому, к любой лозунговости, от кого бы она не исходила, и опора на собственный здравый смысл: «Лявон з Фёклай дзівіліся, хіталі галовамі, хоць поўнай веры не давалі, бо ў лістоўцы адчуваліся прапагандысцкія намеры аўтараў. У вялікіх, ужо не цёмна-блакітных, а крыху выцвілых вачах Фёклы адлюстраваліся і надзея, і трывога» [13, с. 230].

Миролюбие, доброжелательность, гостеприимство и взаимопомощь характеризуют главных героев романа, а в них, как в зеркале, отражается ментальность белорусского народа. История деревни Лески становится в романе В. Гниломедова «Война» не только «знаком беды», но и символом моральной стойкости и несломленности белорусов: «Але ж, усе ведалі, яна была, існавала – гэтая непакорлівая на Камянеччыне яцвяжская вёска, якая вечна чыніла супраціў усім уладам. Пры цары лескаўцы моцна канфліктавалі з мясцовым панам з-за зямлі. Пры Польшчы, вярнуўшыся пасля бежанства з Расіі, цэлай калонай, з чырвонымі сцягамі, хадзілі на першамайскія

дэманстрацыі ў Камянец, змагаліся за родную мову, за правы. А цяпер вось прытулілі партызанаў…» [13, с. 434].

Как недоступны для понимания белорусов зверства фашистов, так непонятны захватчикам истоки духовной силы и мужества славян – в этом, по В. Гниломедову, и заключаются непримиримые противоречия, в этом состоит основа оппозиции «свой – чужой»: «Апошнім часам амтскамісар часта знаходзіўся ў одуме, не мог зразумець: “Мы ж пакарылі гэты народ, – разважаў ён, – чаму ж ён да гэтага часу супраціўляецца, не даецца, каб мы, на праве пераможцаў, уладарылі? Да славян не можа быць літасці! Гэтыя людзі непрадказальныя. Невядома, чаго можна ад іх чакаць…”» [13, с. 365]. Ответом немецкому офицеру звучит исчерпывающая самохарактеристика жителей Пруски: «Нас можна заваяваць, але намі цяжка ўладарыць. Мы славяне, а гэта – іншае. Мы быццам і ціхія, але і скрозь камень праб’емся» [13, с. 42].

Постижению национального характера белорусов изоморфны и представленные в романе образы-символы. В. Гниломедов отмечает тесную взаимосвязь быта и нравов прусковцев с природой родного края. Не удивительно, что нередко символизм романа апеллирует к пантеистическим и тотемным представлениям. Так, первое «знакомство» деревенских жителей с немецкими оккупантами началось с гибели вишни, которую срубили только для того, чтобы добраться до высоко растущих ягод: «Повар прынёс сякеру. Пачалі секчы пад корань. Нарэшце вішню павалілі і, весела зарагатаўшы, абабралі дашчэнту. Ссечанае дрэва ляжала на зямлі голае, згвалтаванае, вывалянае ў пяску, зможанае» [13, с. 29]. В фольклорно-мифологическом сознании белорусов вишня – символ жизни и малой родины, дерево служит оберегом от зла, дарит красоту и счастье. Срубленное дерево – свидетельство того, что враг посягнул на родную землю, попытался лишить людей мира и счастья.

Необходимо подчеркнуть, что в романе В. Гниломедова «Война» символика деревьев весьма разнообразна, некоторые мифологемы отсылают читателя к архетипу мирового древа: «– Груша! – паправіў яго Грышка. Яны хвіліну пастаялі пад магутным дрэвам, якое нібы дыхнула на іх водарам сваёй даўніны і каранёвай сілы» [13, с. 239]. В белорусской народной традиции груша рассматривается как дерево, обладающее признаками чистоты и святости. Образ этого дерева получил широкое распространение в национальной литературе (рассказ Я. Брыля «Дзічка», сравнение героини с цветущей грушей в романе И. Мележа «Людзі на балоце», упоминание о груше, растущей над обрывом Днепра, в «Каласах пад сярпом тваім» В. Короткевича). В повести В. Козько «Цвіце на Палессі груша» образ груши наделен значением семьи, преемственности поколений. Согласно верованиям жителей Полесья, детей находят на груше. Семантикой стойкости, выносливости, мужества, «оси мира» наделены в романе В. Гниломедова и вековые беловежские дубы: «…з белавежскіх дубоў асыпаліся час ад часу даспелыя жалуды. Пенкін глядзеў на гэтыя дубы,

выносныя і магутныя, і яму здавалася, што яны будуць жыць вечна. “Такія дрэвы ніякая бура не адолее!” – думаў акружэнец» [13, с. 125]. Такой же «осью мира», символом исторической стойкости белорусского народа выступает не раз упомянутый в произведении Каменецкий столп: «Відаць было, як пасярэдзіне, з яшчэ зялёнага масіву местачковых дрэваў, узвышаўся Камянецкі стоўп. І нібы дыхнула сівой старажытнасцю. “Як стаяў, так і стаіць, – падумаў Лявон, пазіраючы на стоўп, – трывалы, гэта ж ужо семсот гадкоў яму. З трынаццытага стагоддзя”» [13, с. 63]. Образы могущественных деревьев, Каменецкого столпа убедительно демонстрируют связь белорусского народа с корнями, с малой родиной, готовность бороться за историческое право жить на своей земле.

Тотемные представления белорусов находят воплощение в знаковом для национальной мифологии образе аиста. В глубокой древности аист связывался с культом Перуна, ему приписывалась способность приносить детей, счастье в семью. Обидеть аиста значило не только лишиться благополучия, но и навлечь на себя проклятье богов. Символично, что уже на первых страницах романа В. Гниломедов изображает сцену убийства аиста немецкими захватчиками: «Пасля таго, як бусел апусціўся ў гняздо і стаў у ім на адной назе, а другую падняў, немец узняў аўтамат, не спяшаючы прыцэліўся і даў кароткую чаргу. Птушку выкінула з гнязда, кувыркаючыся па страсе, яна звалілася на зямлю. Немцы шумна загаварылі між сабой, пэўна, хвалячы майстэрства стралка» [13, с. 29]. Аисты словно разделяют с белорусским народом его участь, кружат над пепелищем сожжённых деревень, олицетворяя неизбывную боль, которую принесла людям война.

О бесчеловечности, безнравственности, отсутствии духовных основ у немецко-фашистских оккупантов свидетельствует и осквернённый символ православной веры – переплавленные на пули колокола: «Агрэсіўнасць аупантаў не спыніць было і не ўтаймаваць, і яна не ведала межаў. Дабраліся нарэшце і да царкоўных званоў. З Прускаўскай царквы звон здымалі ў сярэдзіне траўня» [13, с. 429]. В этом контексте сюжетным и смысловым антонимом выглядит сцена воздвижения креста жителями Пруски.

Таким образом, можно утверждать, что роман В. Гниломёдова «Война» представляет собой первый национально ориентированный белорусский роман о войне, основной задачей которого становится художественное осмысление национального характера и эволюции национального сознания в годы Великой Отечественной войны. Решению данной когнитивной задачи способствуют социальная и ментальная репрезентация исторической правды, разнообразные методы и приёмы психологического анализа, семантически обоснованные способы мифологической цитации.

ПРИНЦИП «ДВОЕМИРИЯ» И ГЕРОИ-МЕДИАТОРЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ (ПОВЕСТЬ О. СЕШКО «СНУТЬ ВОШЛЕБНАЯ»)

В современной литературе о Великой Отечественной войне художественной репрезентации подлежит не личный военный опыт (не трагедия собственного поколения), а историческая память страны и народа, что предполагает новые подходы к созданию когнитивных художественных моделей и новые способы филологической экспликации культурных и социальных кодов с учетом жанрово-стилевой специфики произведений.

Олег Витальевич Сешко – поэт, прозаик, член Союза писателей России, капитан второго ранга запаса, родился в 1969 году в г. Ленинграде, в настоящее время проживает в г. Витебске (Республика Беларусь). Повесть О. Сешко «Снуть вошлебная» продолжает традиции условно-метафорической прозы последней трети XX – начала XXI века. Следует отметить, что освоение (и усвоение) элементов неореалистической эстетики на рубеже столетий не было однородным и одномоментным. Неправомерно пытаться обозначить точные вехи перехода от реализма к модернизму и постмодернизму, а зачастую невозможно атрибутировать произведение как принадлежащее к той или иной художественной системе. Нам представляется более правильным говорить о взаимовлиянии и взаимопроникновении различных принципов художественного обобщения и эстетической оценки действительности, о наличии в прозе последней трети XX века и на современном этапе целого ряда диффузных явлений, расширяющих стилевые границы произведений. При этом необходимо помнить, что реализм в литературном процессе последних десятилетий отнюдь не находится в стадии угасания, а представляет собой развитую художественную систему, способную к интеграции с другими направлениями и активно ассимилирующую новые для себя эстетические методы и приемы.

Это и становится основной причиной стилевых трансформаций: «Изменение типизации как способа художественного обобщения мифологизацией размывает реалистическую парадигму, создает основу для образования условно-метафорического направления, а дополнение еще и моделированием мира по мифологическому принципу может способствовать мутации самой условно-метафорической прозы» [28, с. 18].

Художественное миромоделирование в повести представляет собой переплетение нескольких пространственно-временных планов, или нескольких альтернативных реальностей, обладающих самостоятельными повествовательными дискурсами и коммуникативными задачами. Первый пространственно-временной план – маленький заполярный посёлок, наши дни. Семиклассница Катя Соколова переезжает с родителями из большого города к новому месту службы отца. С данным континуумом связан ряд социальных и нравственно-философских проблем современности. Автор затрагивает тему взаимоотношений в подростковой среде, дружбы, первой влюбленности. Психологически точно на примере главной героини и ее новых одноклассников О. Сешко изображает внутренние переживания и конфликты подростков: трудность в принятии себя, происходящих трансформаций, поиск своего места в микро- и макросоциуме (в повести он получает определение «независимой нужности»): «Сейчас тяжело точно определить, когда и как появилось впервые это состояние поиска независимой нужности. В какой момент захотелось выкрасить волосы в чёрный цвет, чтобы обратить на себя внимание? И почему вдруг, так явно ощущая нехватку внимания к себе, она в то же время стала избегать откровенных разговоров с родителями, прогулок с папой и мамой? Почему уединялась от навязчивых одноклассников и всё чаще и чаще оставалась наедине с собой и своими новыми мыслями? Почему?» [41, с. 8].

В произведении имеет место добрая ирония автора над атрибутикой подростковых субкультур. Важное место отводит писатель анализу взаимоотношений детей и родителей. В повести подробно описаны две семьи с разными моделями семейного воспитания: несколько идеализированная семья Кати Соколовой и наполненная скрытым трагизмом история родительской семьи Миши Сидорова, старосты класса в поселковой школе. Частые отсутствия отца и психическая болезнь матери заставляют Мишу повзрослеть, заменить родителей младшим братьям и сестрам, даже рискнуть собой ради спасения мамы и восстановления семьи. Автор убедительно показывает, что иногда для достижения гармонии не только детям приходится менять форму поведения, но и взрослым – трудным путём идти к осознанию своей зрелости и ответственности за совершённые поступки.

В этой привычной реальности Катя находит в новой квартире за батареей маленькую, с ладонь подростка, куклу из бересты и куска тряпки. «Акка» – так называет её одноклассница Аня Кочкина и поясняет: «Раньше бабушки дарили её внукам. Знаешь, Акка ведь с саамского переводится как

«бабушка». А сейчас дети делают таких кукол в клубе. Ничего в ней нет. Никакого толка. Саамская народная игрушка» [41, с. 25]. Однако жизнь девочки неожиданно меняется.

В ночных сновидениях Катя перемещается в город, в котором разворачиваются трагические события начала Великой Отечественной войны. В настоящее время, когда особенно актуальной становится проблема сохранения исторической памяти, появляется корпус произведений о Великой Отечественной войне ярко выраженной дидактической направленности. В повести «Снуть вошлебная» автор раскрывает перед читателем страшные страницы военной истории, используя приемы вторичной художественной условности (мифологической или фантастической).

Следует отметить, что пространственно-временной континуум, связанный с судьбой военного города, имеет документальную основу. В произведении нет конкретных отсылок к прецедентным именам и датам, однако образ города, который кажется Кате до удивления родным и знакомым, очевидно «списан» автором с довоенного и военного Витебска. В повести описаны оккупация города немецко-фашистскими захватчиками, создание и уничтожение витебского гетто. Катя снится себе в образе маленькой крылатой девочки, «Стрекозы», как называет ее дворник Яков, наблюдающей за разворачивающейся трагедией еврейской семьи маленького мальчика Левы, которому так и не суждено было пойти в первый класс, и всего города. Потом она обнаруживает свое умение управлять солнечными лучиками и посылает их на помощь людям.

Затронутый автором историко-социальный пласт обусловливает обращение к традиционной для советской военной прозы проблеме нравственного выбора в пограничной ситуации. Результатом нравственного выбора становятся духовная эволюция или духовная деградация героев. Нравственный выбор совершает Лева, который, несмотря на возраст, оказывается способным не только осознавать, но и по-настоящему нести ответственность за бабушку и подругу Году. Нравственный выбор совершает бывший студент Левиного папы – Фима, ставший полицаем, пособником фашистов, почувствовавший неограниченную власть над людьми, участвующий в массовых расправах (в том числе, над учителем и собственной матерью): «Показалось, что он оттолкнул её излишне грубо, она даже ударилась ногой о камень, охнула, упала, скрутилась у дороги проволочным бесформенным комком. Застонала, разворачиваясь в человека. Он знал, что должны появиться жалость и сострадание, но они не появились. Что-то менялось в нём, уходило навсегда» [40, с. 146]. Процесс утраты человеком человеческого облика, описанный в произведении, генетически роднит образ Фимы с образом Андрея Гуськова из повести В. Распутина «Живи и помни». При этом О. Сешко уходит дальше, низвергая предателя в инфернальный мир хтонических чудовищ. Наконец, нравственный выбор совершает сама Катя, которой приходится принять непростое решение: оставить волшебную куклу Акку себе

и продолжить помогать персонажам своих сновидений или вернуть ее настоящему хозяину – мальчику Максимке, который страдает тяжелым расстройством сна и без куклы может вообще погибнуть. Кстати, именно в речи малыша Акка фигурирует как «снуть вошлебная» – нечто волшебное, что помогает уснуть, но что это такое, мальчик пока не может объяснить ни маме, ни лечащему доктору.

Третий пространственно-временной план – авторская интерпретация фольклорно-мифологического сюжета колыбельной песни про волчка. Волчок живет в Максимкиных страхах, а правильнее – на границе миров, в точке пересечения жизни и смерти, вечно голодный и злой, готовый «ухватить за бочок и тащить во лесок». Пространство Максимкиных кошмаров сродни фольклорным представлениям о потустороннем, навьем, мире. В определенном смысле, Максимка тоже совершает нравственный выбор, выходя навстречу своему страху, встречаясь лицом к лицу с волчком и одерживая моральную победу.

Способ художественного миромоделирования, избранный О. Сешко в повести «Снуть вошлебная», демонстрирует отступление от собственно романтического принципа «двоемирия», когда идеальный вымышленный мир противопоставляется уродливому реальному. При том, что некоторые элементы, указывающие на рецепцию традиций немецкого романтизма, в повести очевидно присутствуют. Скорее мы наблюдаем постмодернистский принцип создания альтернативных реальностей, наделенных собственными пространственно-временными характеристиками и системой персонажей.

Можем предположить, что для определения специфики пространственно-временной организации повести О. Сешко «Снуть вошлебная» есть основания использовать термин «гетеротопия», предложенный М. Фуко [46]. В частности, в анализируемом произведении реализованы следующие принципы гетеротопии.

Принцип помещения в одном реальном месте нескольких пространств [46, с. 199]: Катя Соколова живет с родителями в служебной квартире отца, физически не покидая этого пространства, она каждую ночь ментально перемещается в белорусский город на Западной Двине, в иное временное измерение; Максимка, находясь в реальном пространстве дома или больницы, перемещается в инфернальное пространство своих кошмаров.

Открытость и замкнутость пространств, их изолированность и проницаемость [46, с. 201] заключаются в том, что при видимой семантической и морфологической самодостаточности пространственно-временные повествовательные планы в повести О. Сешко не являются непроницаемыми: их взаимодействие обеспечено скрепляющими сквозными образами и мотивами, наличием героев-медиаторов, единством контрапункта и коммуникативной задачи повести.

Создание иллюзорного пространства, которое изобличает все реальное пространство [46, с. 202]: обнаружив в своих сновидениях

сверхспособность управлять солнечными лучиками, Катя постепенно понимает, что количество лучиков и их магическая сила во сне напрямую связаны с ее поведением в реальности; таким образом психологическая эволюция девочки-подростка происходит не только благодаря фантастическому погружению в жестокую правду войны, но и благодаря осознанному отношению к своим действиям и поступкам.

Наконец, в повести «Снуть вошлебная» можно проследить элементы кризисной гетеротопии, когда возникновение некоего пространственно-временного континуума обусловлено пограничной, кризисной ситуацией. Сюда можно отнести и топос витебского гетто, и укрытие, в котором Лева и Года спасаются от катастрофической действительности, наполненной страхом, голодом, одиночеством и смертью, и скит Левы-старика, в котором тот прячется от мира людей, поскольку так и не научился после войны жить в нем, и даже состояние психологического «анабиоза», в которое погружается мама Миши Сидорова в моменты сильнейшего эмоционального выгорания.

Своеобразными «скрепами», объединяющими несколько пространственно-временных планов в единую ткань повествования, выступают различные способы мифологической цитации, которыми виртуозно пользуется автор. Так, все произведение в целом пронизано пантеистическими представлениями. О. Сешко наделяет несобственно-прямой речью явления природы: море, деревья, скалы, ветер – практически персонифицируя их: «А ещё местный лес умел завораживать и рассказывать сказки, умел завести разговор первым и не отпускать от себя долго, оставаясь при этом ненавязчивым. Лес Кате нравился цепкостью, открытой душевностью и симпатичностью. С ним казалось легко» [41, с. 24]. Образы некоторых героев повести (старик-Лева, отец Миши Сидорова) демонстрируют литературную рефлексию образов «естественных людей», созданных в литературе XX века (в творчестве А. Куприна, В. Астафьева и др.). Природа для этих героев становится домом, в отшельничестве они чувствуют себя естественнее, чем в социуме, понимают язык зверей и птиц, видят то, что недоступно иному человеческому глазу. Олицетворяет О. Сешко и неживые предметы, о чем ярко свидетельствует описание «душевного состояния» старого заброшенного дома, в который приходят Катя Соколова и Аня Кочкина: «В углу большой комнаты висели на стене, стояли на полочке фотографии близких дому людей, отпечатанных судьбами своими в его истории. Половицы поскрипывали их голосами осторожно и недоверчиво, словно сообщая при каждом шаге: «Были. Мы были. Жили-были. Мы». Дом хранил в себе бережно каждый вздох, каждое слово, каждый взгляд. И пока хранил – жил» [41, с. 139].

В связи с названными особенностями повести вполне естественными выглядят и отсылки к тотемным верованиям, которые встречаются в произведении. Таковым выступает мифологизированный образ оленя –

сакрального животного для народностей русского севера. Впервые встречаясь в повести, олень свидетельствует о появлении в реалистическом повествовании нового, мифологического уровня, об использовании автором элементов вторичной художественной условности: «С противоположного берега, с того места, где сосны расступались на пару метров, пропуская к воде узкий звенящий ручеёк, а потом снова соединялись в густое зелёное однообразие, смотрел на девочку красавец-олень, с рогами, достающими, казалось, почти до облаков. Постоял, повертел головой, рискуя сбить с небес солнце, повернулся и ушёл в лес медленно и гордо» [41, с. 5]. Присутствует в «Снути вошлебной» и описание деревянной фигуры рыбы-флюгера, вырезанной умелыми руками Мишиного папы. Флюгер отличается способностью улавливать эмоциональные «поветрия» своих хозяев, неслучайно некоторые герои пытаются разговаривать с ней вслух. Согласно мифологическому словарю Е.М. Мелетинского, с образом рыбы традиционно «ассоциируется в мифологии мотив смерти–воскрешения» [25, с. 663]. По мнению А.Н. Афанасьева, ловля мифологической рыбы является метафорой обновления [7]. В повести О. Сешко умение понимать язык рыбы-флюгера приобретают герои, прошедшие своеобразную инициацию, совершившие путь духовного обновления.

Одним из способов мифологической рецепции является в анализируемом произведении описание традиционных для саамов артефактов. В частности, постаревший Лева поклоняется сейду – ритуальному сооружению из камней – делится с духом своими переживаниями, просит у него совета. Да и сама Акка – кукла-оберег – отражает мифологические представления северного народа. Апелляция к историко-культурным артефактам, характерным для определенной народности, с одной стороны, помогает автору погрузить читателя в национальный колорит описываемой местности, с другой – позволяет расширить границы художественной модели мира и создать трехуровневое пространство, коррелирующее со структурой вселенной, представленной во многих мифологических традициях.

На достижение этой цели работают и образы-мифологемы, широко представленные в повести. Так, в образе «Стрекозы» наблюдает Катя Соколова трагедию оккупированного фашистами города. В эзотерике стрекоза ассоциируется с трансформацией, выступает символом перемен и новых начинаний. Без сомнения, глубокие нравственные перемены происходят и с главной героиней повести «Снуть вошлебная». Катя не только открывает для себя страшные страницы истории, девочка постигает ценность человеческой жизни, учится сочувствию и взаимопомощи, осознает ответственность за принятое решение. Кроме того, в ряде языческих верований стрекоза воплощает идею возрождения, спасения души. Духовное перерождение подростка, только начинающего поиск себя в мире, осуществляется посредством интериоризации исторической памяти, понимания глубинной взаимосвязи настоящего и прошлого.

В преданиях многих народов упомянут мост в языческий рай, пройти по которому могут только души добрых, мужественных и справедливых людей. По мнению ученых, такой мост был и у славян [39]. Теперь он называется Млечным Путем. Души праведников проходят по нему в вирий, а души грешников падают с него во мрак и холод нижнего мира. Преодолеть мост нередко помогал проводник – собака. В повести О. Сешко старый пес Шершень чаще сопровождает дворника Якова. Однако именно Шершень в самую страшную ночь помогает Леве не погибнуть, согревая мальчика, как бы отдавая ему чудом сохранившиеся жизненные силы: «Злой, беспощадный ветер, возомнивший себя хозяином мира. Кто ответит ему? Разве только большой грустный рыжий пёс, обнимающий мальчика мягкими лапами, слизывающий снег с лица маленького человека розовым горячим языком. Согревающий его дыханием. В силах ли он противостоять ветру?» [40, с. 171]. Здесь мы наблюдаем индивидуально-авторскую интерпретацию мифологемы: собака не провожает человека в загробный мир, а возвращает его к жизни.

Многообразие и многогранность народных верований позволяют поразному трактовать образ паука. Согласно некоторым представлениям, пауки (точнее – паучихи) участвуют в сотворении вселенной, в других славянских регионах паук – символ горя и смерти. В повести «Снуть вошлебная» «пауками» называет Лева немецко-фашистских оккупантов со свастикой на форме. Детское мифологическое восприятие проникает глубже, в самую суть явлений. Действительно, «пауки»-нацисты создали свою вселенную, в которой все чужое, «второсортное», подлежало уничтожению. И в то же время сознание ребенка напрямую связывает образ «пауков»-захватчиков с их биологическим, природным прототипом: паук коварен, он подстерегает добычу и впрыскивает в нее яд, от которого жертва долго мучается и умирает. Такова идеология фашизма, несущая не только физическую смерть, но и отравляющая своим ядом психологию адептов.

Одним из ключевых образов-символов с мифологическим значением становится в повести О. Сешко образ яблока. Яблоко обещает принести Лева голодной Годе в гетто, хотя самому мальчику это обещание кажется неправдоподобным. Его путь из гетто в город за яблоком сродни пути-испытанию, пути-инициации фольклорных персонажей за неким артефактом (в том числе – за молодильными яблоками), который повышает сакральный статус героя. Любовь, радость, знание, мудрость – такова семантика яблока в народной обрядовости. Лева не успевает отдать яблоко Годе, не успевает поделиться с подругой своей детской любовью и радостью… Зато Лев отдает яблоко Кате, связывая этим жестом два поколения, прошлое и настоящее, передавая знания и мудрость, добытые кровью, как своеобразный кредит доверия, которое нынешним молодым людям только предстоит оправдать: «Мы тогда победили, выстояли в гетто, в лагерях, на фронте, в тылу,

в голоде и холоде, в болезнях, в огне, в крови, в горе, потому что вы сегодня такие – настоящие. Вы тогда нас спасли, мы чувствовали вас, верили, что вы есть. Именно такие» [40, с. 217–218].

Автор повести «Снуть вошлебная» активно интерпретирует фольклорно-мифологические сюжеты. Как мы уже отмечали, сюжетообразующее значение для всего произведения приобретает творческое переосмысление народной колыбельной песни про волчка. В культурологии существует несколько толкований сюжета этой песни. Наиболее распространенное интерпретирует содержание колыбельной как сюжет о приходе зверя. При этом край, на который нельзя ложиться – обозначение границы двух миров, своего и чужого. Герой повести, маленький мальчик Максимка, и впрямь, существует на границе двух миров: в реальности, где есть мама, отчим, доктора, и в навьем мире своих сновидений-кошмаров. В народной демонологии волки (оборотни) представлялись существами типа леших, наделенными сверхъестественными способностями. Считалось, что лешие крадут детей, которые вырастают в лесу и становятся нелюдями. Таким образом, песня про волчка приобретает следующую семантику: не будешь вести себя, как люди, – окажешься по ту сторону границы (края), станешь нелюдем. Следовательно, пространственно-временной план повести, раскрывающий историю волчка, в определенном смысле становится объединяющим, связывающим в единое целое прошлое и настоящее посредством контаминации с чужим, потусторонним, инфернальным миром. Обитать в этом мире обречен Волчок-Фима, утративший человеческий облик, продавший душу своим хозяевам-нацистам и навечно застрявший на границе жизни и смерти. Неслучайно маленький Максимка интуитивно чувствует, что бороться с волчком ему помогает танк, возле которого в городском парке он спокойно, без кошмаров засыпает у мамы на руках. Чтобы не перейти за край, не стать нелюдем – необходимо быть сильнее своих слабостей, своих страхов. Мальчику это удается, он побеждает волчка внутри себя. Эта победа не только сулит благополучие Максимке и его семье, но и свидетельствует об историческом оптимизме автора повести.

Сюжет о поглощении и выхаркивании героя рыбой или змеем принято рассматривать как вариант (или часть сюжета) мифа о змееборчестве. Как правило, данное испытание для героя также может рассматриваться как версия инициации, в результате которой герой повышает свой сакральный статус. Традиционный для фольклора сюжет практически не встречается в современной литературе, однако в повести О. Сешко он приобретает новое звучание. Обессилевший Лева в очередной раз пробрался в оккупированный город в поисках обещанного Годе яблока. У мальчика начинаются голодные галлюцинации, он поскальзывается и падает в овраг с мутной холодной жижей. При этом Леве представляется, что он летит в пасть к хищной рыбе, которая пожирает его: «Толку цепляться за кусты,

за кочки, за гнилую траву, обломки деревьев, за стеклянные края сотворённого им светлого пятнышка в непроглядной тьме? Всё бесполезно. Рыбья пасть приближается, он бьёт её ногами, вкладывая в удары всю силу, бьёт ещё и ещё, откалывает куски от клыков, разбивает ей губы в белую варёную кашу. Темнота, холод и горькая воздушная смесь пепла, снега и паучьего яда накрывает с головой, топит, вгоняет в небытие. Рыба проглотила его, поглотила, употребив на завтрак, и теперь он растворится в её брюхе, а значит, Года никогда не дождётся яблока. Неужели жизнь кончается именно так? Будем знать» [40, с. 127]. Выбраться из оврага мальчику помогает покойная бабушка, за ее мягкие родные руки цепляется Лева в бреду. Подобный сюжетный ход объединяет миф о змееборчестве и мотив путешествия в загробный мир, из которого герою удалось вернуться (бабушка Леву к себе не пускает). В данном случае вторичная мифологическая условность служит средством аллегорического описания драматических событий военного прошлого.

Мифологическая семантика повести указывает на то, что Лева неоднократно совершает переходы между миром живых и миром мертвых. При этом О. Сешко использует традиционные для обрядов перехода обозначения границ двух миров. В произведении есть образ понтонного моста через реку, который соединяет гетто с другой частью города: «С мёртвой части города к живой развернут понтонный мост – не широкий, но достаточно крепкий. По нему проезжают машины, даже танки, проходят строй за строем нескончаемые вражеские орды, но русским, белорусам, евреям, всем жителям города ступать на него не дозволено. Мост предназначен для господ. Люди второго сорта – пожалуйте вплавь. Лёва, мама, бабушка, все их друзья и знакомые теперь такого сорта. Видимо, их портит душа, для первого сорта – душа ненужная субстанция» [41, с. 207]. Совершенно очевидна смысловая отсылка к мифологическому Калинову мосту через реку Смородину, который соединяет мир живых и мир мертвых. Дорогу через этот мост много раз преодолевает Лева.

Кроме того, сама река, через которую перекинут мост, символизирует названную границу. Семантически образ реки в повести взаимосвязан с мифологическими Смородиной, Летой, Стиксом. Мифологический подтекст усугубляется описанием гибели множества людей во время трагической переправы через реку (контекстуально ощущается единство этой сцены со сценами переправы в романе В. Астафьева «Прокляты и убиты»). Таким образом, функциональный диапазон способов мифологической цитации расширяет возможности создания исторических и социальных аллегорий в современной прозе о Великой Отечественной войне.

Пересечение границы между мирами и проницаемость пространственно-временных континуумов при их кажущейся дистанцированности обусловлены наличием героев-медиаторов. Собственно, медиатором

является Катя, перемещающаяся в сновидениях из современной реальности в военное прошлое. В названных пространственно-временных планах героиня воплощена в разных ипостасях: девочки-семиклассницы и фантастического существа с крылышками, способного управлять солнечными лучиками и в некоторой степени влиять на ход событий.

Обилие мифологической условности, связанной с образом Левы, с одной стороны, дает основание считать его медиатором, с другой – необходимо понимать, что в данном случае вторичная условность объясняется мифологическим мировосприятием, свойственным детскому сознанию, и стремлением автора показать, что во время войны пограничное положение человека (между жизнью и смертью) ощущается особенно остро. При этом из прошлого в настоящее Лева переходит естественным путем (детство – взросление – старость), тем самым связывая оба повествовательных плана.

В повести «Снуть вошлебная» представлен любопытный второстепенный персонаж – доктор Израиль Иосифович, работающий в военном госпитале на оккупированной территории и лечащий Максимку и маму Миши Сидорова в специализированной клинике заполярного городка. Его переход из одного пространственно-временного плана в другой также выглядит естественным и в силу возрастных характеристик (Максимкиной маме он представляется древним стариком и поначалу не вызывает доверия), и в силу личностных качеств: доктор воплощает собой душевную проницательность и доброту, которых не хватает в любые времена: «Обе руки мальчика поместились в огромной мягкой ладони Израиля Иосифовича. В ней тоже жила улыбка, согревающая добротой» [40, с. 68].

Если Катя имеет возможность наблюдать за началом войны в белорусском городе и даже принимать участие в разворачивающихся действиях, то Максимка, проваливаясь в своих ночных кошмарах в инфернальный мир, соприкасается, скорее, с психологическим итогом индивидуальной трагедии, утраты морального облика и человеческих качеств, что пугает малыша на иррациональном уровне.

Переход через «границу» для каждого из перечисленных героев – это безусловная инициация, в повести мы наблюдаем духовную эволюцию каждого из них, можно утверждать, что Катя переживает так называемое экзистенциальное пробуждение. Очевидно, что Фима пересекает черту единожды, навсегда приговоренный остаться хтоническим чудовищем, скатываясь к корням мирового древа.

Помимо героев-медиаторов в повести О. Сешко «Снуть вошлебная» есть герои, которых можно охарактеризовать как медиумов. Так, маленькую девочку с крылышками из всех обитателей захваченного города видит только дворник Яков, он общается со «Стрекозой», объясняет ей взаимосвязь между ее и своим мирами. Вообще, функции Якова в повести разнообразны. Этот образ вызывает множество литературных ассоциаций.

Дворник Яков, очищающий город от грязи даже в военные дни, напоминает Маленького Принца Экзюпери, приводящего в порядок свою планету. В отдельных сценах он – некий дух, хозяин города (как «хозяин острова» в «Прощании с Матерой» В. Распутина). И в то же время Яков – страдающий человек, переживающий за судьбу Родины, болезненно остро ощущающий свою невсесильность.

Чертами медиума наделена бабушка Левы, еще в довоенные времена имевшая обыкновение разговаривать с покойным мужем. Это было так естественно, что Лева живо представлял себе дедушку рядом с бабушкой. Выше мы упомянули о том, как бабушка оберегает внука после смерти. Да и сам Лева после пережитого приобретает способности ясновидения, которые мешают ему жить среди людей и вынуждают на долгие годы стать отшельником. Подчеркнем, что герои-медиаторы и герои-медиумы – органичная составляющая авторской модели мира, ориентированной на пространственно-временную многослойность и смысловую многозначность, на вариативность читательской трактовки.

Таким образом, в повести О. Сешко «Снуть вошлебная» представлена многоуровневая художественная модель мира. Наличие нескольких альтернативных реальностей, не характерное для традиционной военной прозы, позволяет современному автору осмыслить трагические события периода Великой Отечественной войны с нескольких ракурсов (в дискурсе настоящего и прошлого времени), избежать публицистичности и нарочитого дидактизма. Повесть отличается социальным оптимизмом, так как писатель не оставляет сомнений в том, что молодое поколение способно достойно принять кредит доверия от дедов и прадедов и остаться верным своей исторической и генетической памяти. Можно утверждать, что повесть О. Сешко воплощает перспективный вектор развития современной прозы о Великой Отечественной войне, поскольку она содержит продуктивные способы социальных и культурных импликаций и формирует действенные когнитивные подходы к художественному постижению исторической правды.

РОМАН А. МАТВИЕНКО «ДЕМОН ПРОТИВ ЛЮФТВАФФЕ» В СТИЛЕВОЙ ИНТЕГРАЦИИ РЕАЛИЗМ–ПОСТМОДЕРНИЗМ

В 2022 году в издательстве «Звезда» увидел свет роман современного белорусского автора Анатолия Матвиенко «Демон против Люфтваффе». Роман представляет собой стилевую диффузию реалистических и постмодернистских приёмов художественного миромоделирования.

Несмотря на то, что в предисловии писатель декларирует своё творческое право рассказывать о «войне за чистое небо без крестов в ироничной фантазийной форме, не утруждаясь исторической достоверностью» [24, с. 3], очевидна глубокая осведомленность автора в области истории нацистской Германии и мировой борьбы с фашизмом. Историческую основу произведения поддерживает детальная проработка вопросов теории и тактики ведения воздушных боёв разными национальными армиями: А. Матвиенко замечает, что ему «довелось брать интервью у многих ветеранов ВВС, в том числе лично знавших Покрышкина и Сафонова» [24, с. 3]. Кроме того, среди персонажей романа множество реальных исторических личностей – лётчиков и руководителей авиационных ведомств различных стран (писатель апеллирует к их официальным биографиям, информации в прессе, личным мемуарам).

Документально-исторический, реалистический пласт становится базисом для постмодернистской «надстройки». Идейно-композиционную специфику романа обусловливает обилие интертекстуальных связей, проявляющихся как на семантическом, так и на морфологическом уровнях. В произведении можно выявить аллюзии на прецедентные тексты русской литературы, сюжетообразующими становятся приёмы мифологической и библейской цитации.

Так, пространственно-временной континуум романа коррелирует с представлениями о трёхуровневой модели вселенной: средний мир (мир людей), верхний мир (обитель ангелов, место обретения Божьей Благодати) и преисподняя. Хронотоп среднего мира реалистичен. В романе описывается четырнадцать лет мировой военной истории 1930–1940-х годов. Ретроспективно представлены лишь воспоминания главного героя, Марка Луция,

связанные с событиями далёкой древности: иудейской войной и казнью Иисуса Христа. При этом никаких отступлений от привычного, человеческого, времяисчисления в среднем мире не происходит. Верхний мир представлен фрагментарно, лишь отдельными его обитателями, которые выходят на контакт с Марком, дабы сообщить о его миссии или внести коррективы в её исполнение. Изолированность верхнего мира объясняется его недоступностью для персонажа – недостижимостью Божьей Благодати для великого грешника, демона из преисподней.

Континуум преисподней в авторской трактовке объединяет в себе христианские представления о чистилище и об аде, которые пародийно интерпретируются, преломляясь через образ советской зоны (ГУЛАГа). Грешники здесь не просто страдают: они отбывают срок, полученные в связи с тяжестью совершенных при жизни прегрешений, после мучительного искупления которых они могут рассчитывать на обретение своей частицы Божьей Благодати. Привычное обозначение заключённых «зэ ка» в преисподней трансформируется в «зэ гэ» – заключенные грешники. Примечательно, что и заключённые, и надзиратели находятся по одну сторону баррикады: они все заключённые грешники, отличающиеся только сроками пребывания и выполняемыми в преисподней функциями: «Для зэгов я большая величина, из контролёров переведён в начальники отряда. Им невдомёк, что в реальности их босс и мучитель является таким же заключённым грешником. В мире живых уголовники шутят: мы отсидим и выйдем, а персонал зоны отбывает пожизненно, пока на пенсию не откинется. Но аналогия между лагерями и преисподней не точная. Главное – разница в сроках. Подумаешь, двадцать пять лет лесоповала и десять с поражением в правах… Курорт! Здесь, как правило, от сотки. Самые грешные умудряются и пять сотен схлопотать, с вырванными ногтями, раздробленными коленями и отбитой мошонкой» [24, с. 11].

В дискурсе персонажа-демона встречается множество упоминаний о работе бюрократического аппарата преисподней: «Небесная канцелярия и наш филиал работают медленно, месяцами решая простой вопрос, но с неумолимой беспощадностью, которая крупными буквами нарисовалась на постной роже святоши, спустившегося к нам для разборок по моему личному делу» [24, с. 15]. Из приведённой цитаты следует, что преисподняя – один из филиалов небесной канцелярии, для описания деятельности которой обильно использованы канцеляризмы: служебное расследование, семнадцатая канцелярия шестого небесного уровня, дача задания и т.п. Очевидна параллель с сатирической поэмой А. Твардовского «Тёркин на том свете», где бюрократический уклад загробного мира становится аллегорическим воплощением советской циркулярной системы.

Совершенно естественно, что, при таком подходе к художественному миромоделированию, в романе А. Матвиенко «Демон против Люфтваффе»

(так же, как и в других произведениях, включающих элементы и классической, и неклассической эстетики) находят воплощение отдельные принципы гетеротопии, обоснованные М. Фуко [46]. В частности, речь идёт о принципе открытости и замкнутости пространств, их изолированности и проницаемости [46, с. 201], а также о создании иллюзорного пространства, которое изобличает всё реальное пространство [46, с. 202].

Как доказывает сюжетная логика романа, все три части художественной модели мира, созданной А. Матвиенко, не являются непроницаемыми. Посланцы из небесной канцелярии спускаются в филиал – преисподнюю. Сначала в результате оккультистских опытов Анэнербе, а затем по распоряжению «сверху» демон из преисподней оказывается заброшенным в мир живых (и случай Марка Луция в романе не единичен). Не вызывает сомнений и то, что преисподняя (иллюзорное для живого человека пространство) выступает в романе иносказательной моделью как системы исполнения наказаний, так и чиновничьего аппарата в целом. Таким образом, принципы гетеротопии в произведении позволяют создать ряд социальных аллегорий, легко декодируемых читателем.

Сюжетно-композиционная организация произведения, несмотря на обилие библейской цитации, апеллирует к древнегреческим сказаниям и Гомеровскому эпосу о Троянской войне. Подобное заключение можно сделать, учитывая расстановку сил в романе. Ритуальная практика Анэнербе нацелена на укрепление сил нацистской армии всемогущими выходцами из загробного мира. Первая попытка с Марком Луцием оказалась провальной, зато удались две другие. Эти опыты нарушили Божественный замысел и были резко пресечены небесной канцелярией. В наказание за нарушение устава (Марк не надел амулет) главный герой романа был повторно отправлен в мир живых, но теперь уже с небесной миссией – бороться с нацизмом. Вселившись в тело красного военлёта Ивана Бутакова, Марк узнаёт, что два других вызванных оккультистами демона внедрились в тела немецких асов и воюют в составе Люфтваффе.

Такое столкновение интересов, когда высшие силы сражаются вместе с простыми смертными по обе стороны конфликта, не может не наводить на параллель с битвой ахейцев и троянцев, в ходе которой в конфликт ввязывались и герои, и обитатели Олимпа. Античный сюжет повествует о том, что на десятый (по пророчеству – финальный) год войны Зевс запрещает богам Олимпа принимать участие в сражении, предполагая, что оно должно закончится поражением греков. С логикой божественного неучастия в битве людей согласуется упомянутый в романе А. Матвиенко «запрет на глобальное уничтожение Рейха ангельскими силами», который, однако, «не исключает точечного воздействия» [24, с. 16]. Идея войны как вселенского противостояния (на всех трёх уровнях) трансформируется в творческой практике белорусского писателя в допущении возможности

присутствия сверхъестественного начала в борьбе со злом: «И демонические способности, отточенные на зоне, с вами останутся. Я не жду объявления индивидуальной войны Гитлеру. Присоединяйтесь к любой воюющей с нацистами стране, и – вперёд!» [24, с. 17]. В результате получается любопытное смысловое построение: зло, воюющее со злом, во имя недопущения его господства.

Субъектная организация повествования подчинена раскрытию авторского замысла. Спиритический сеанс, вызвавший Марка Луция из загробного мира и имевший трагические последствия для оккультистов, представляется прологом романа. Далее полномочия рассказчика делегируются самому герою-демону, таким образом, читатели погружаются в повествовательный дискурс диегетического нарратора.

Думается, это авторское решение обусловлено несколькими причинами. Во-первых, демоническая (фантастическая, мифологическая) основа образа героя-повествователя декларирует присутствие вторичной художественной условности в романе, что даёт возможность автору на произвольное отношение к фактической, документальной, точности описываемых событий. Военная история в произведении выступает фоном, своего рода декорациями для главного действия – борьбы с мировым злом, воплотившимся в нацистской идеологии Третьего рейха. Во-вторых, организация повествования от имени демона из преисподней, совершившего при жизни тягчайшее преступление, позволяет нивелировать некоторую спорность и неоднозначность исторических трактовок, присутствующих в романе: очевидно, что точка зрения демона – это отнюдь не «истина в последней инстанции». У демона нет необходимости в национальном самоопределении, он свободен от идеологической ангажированности, что расширяет горизонты авторской творческой свободы и позволяет выбирать нетривиальные ракурсы освещения глобальной гуманитарной и исторической катастрофы.

Специфика пространственно-временной и субъектной организации обусловливает и типологию героев в романе А. Матвиенко «Демон против Люфтваффе». Образ Марка Луция воплощает аллюзию не столько на апокрифические сюжеты, сколько на знаковый для русской литературы XX века роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Безусловно, Воланд и Марк Луций персонифицируются в мире живых с разными миссиями, однако оба персонажа выполняют волю высшей силы. Левий Матвей, явившийся к Воланду, сообщает: «Он прислал меня, – и передаёт Его просьбу: Он прочитал сочинение мастера, – заговорил Левий Матвей, – и просит тебя, чтобы ты взял с собою мастера и наградил его покоем… Он просит, чтобы ту, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже» [11, с. 621]. Ангел, спустившийся в преисподнюю с шестого небесного уровня, приказывает Марку Луцию: «Просто – сражайтесь. Мстите за попрание гордости

загробного мира. А я буду следить. Успешное выполнение миссии сокращает срок до Божьей Благодати, уклонение влечёт новые испытания» [24, с. 17]. Очевидно, что «масштабы» Воланда и «рядового» демона из преисподней – разные, оттого различаются интонации, с помощью которых общаются с ними посланники: от просьбы до повеления и даже угрозы – но источник волеизъявления от этого не меняется.

Безусловно, трёхчастная структура художественного мира определяет деление героев романа А. Матвиенко «Демон против Люфтваффе» на небожителей, людей (среди которых есть как вымышленные персонажи, так и герои, имеющие исторических прототипов) и обитателей преисподней. При этом новаторской выглядит концепция главного героя, представляющая собой сосуществование в одном физическом теле «сталинского сокола» Ивана Бутакова и демона Марка Луция.

В литературном процессе XX века предпринимались попытки постичь амбивалентную сущность человеческого характера посредством изображения «единства и борьбы противоположностей» героев-антагонистов. Вспомним, к примеру, «Плотницкие рассказы» В. Белова, где дуализм национального характера воплощают праведник Олёша Смолин и закоренелый грешник Авенир Козонков. Но пара Иван Бутаков – Марк Луций не представляется антонимичной. Душа грешника из преисподней, покинув загробный мир, вселяется в тело такого же грешника, не ко времени помянувшего дьявола. Разность во взглядах Ивана и Марка объясняется только тем, что Иван – продукт своей эпохи, определенной социальной системы с её идеологическими установками, а Марк обладает знаниями о мироустройстве, первышающими человеческие представления, и потому его ракурс видения различных ситуаций (в том числе – и военного противостояния) значительно шире, чем у Ивана. Кроме того, в начале повествования Иван для Марка – средство выполнения возложенной на него миссии, и лишь в процессе события оба героя претерпевают эволюцию взглядов.

В литературе позднего советского периода наметился поиск изоморфных аллегорических форм для осмысления тоталитарного прошлого. Появляется корпус произведений, в которых актуализируется и по-новому интерпретируется образ трикстера. Учитывая иронический пафос романа А. Матвиенко «Демон против Люфтваффе», можем предположить, что в основу концепции двуединого персонажа Иван Бутаков – Марк Луций заложена антиномия культурный герой – трикстер. В «Мифологическом словаре» Е.М. Мелетинского трикстер определяется как обманщик, ловкач, «демонически-комический дублёр культурного героя, наделённый чертами плута, озорника» [25, с. 670]. Если отталкиваться от этой дефиниции, то под трикстером следует понимать Марка, «захватившего» тело Ивана Бутакова и использующего его в своих целях. Однако здесь следует учитывать несколько фактов. Есть отличия в понимании природы трикстера

в европейской и отечественной культурных традициях. В европейском литературном процессе был развит жанр плутовского романа, главный герой которого – плут, мошенник, представляет собой упрощенную версию архетипа трикстера (в его мифологическом понимании). В славянских литературах этот жанр не получил широкого развития. Кроме того, в славянской фольклорно-мифологической традиции место трикстера занимает Иван-дурак, который, если и нарушает границы, то делает это вынужденно и не всегда по своей воле, то есть, не осмысливается как персонаж, противопоставленный культурному герою.

В качестве наиболее существенных черт героев-трикстеров М.Н. Липовецкий выделяет следующие: трансгрессия социальных и моральных норм, самодостаточный (не прагматический) характер нарушения границ, функция медиатора. Размышляя о трикстерах в советской и постсоветской литературе М.Н. Липовецкий отмечает: «Трикстерский артистизм, превращающий трансгрессию в эстетический акт, трансформируется в свободу быть другим, то есть трансгрессию репрессивных социальных норм» [22, с. 16]. Принимая во внимание эти размышления, приходим к выводу о том, что элементы трикстерства в романе присущи, скорее, Ивану Бутакову, поскольку Марк, при всей его демонической природе, выступает носителем высших сакральных знаний, а Иван склонен нарушать социальные и моральные нормы (пьянство, супружеская неверность, профессиональная беспомощность), вынужден выступить в роли медиатора.

Сюжетная логика романа свидетельствует о диалектике сознания героев. Годы, проведённые в мире живых, очеловечивают демона, делают его неспособным на предательство. Взгляды Ивана эволюционируют от идеологической зашоренности до способности принести себя в жертву во имя борьбы с нацизмом: «“Мессершмит” быстро увеличивается. Мы сближаемся со скоростью более чем в полтора раза превышающей скорость звука. И я понимаю, что ни при каких условиях Галлан не отвернёт.

– И ты не отворачивай! – вопит моё alter ego.

– Ваня, для тебя это – самоубийство. Смертный грех, ему, как правило, нет прощенья. Ни мук, ни Божьей Благодати. Уничтожение души.

– Плевать! Ты же рулишь. Главное – прикончи гада. И не поминай лихом. Прощай» [24, с. 269]. Таким образом, А. Матвиенко нарушает постмодернистский принцип девальвации личности, её сатирического высмеивания. Писатель демонстрирует синтез низменного и возвышенного в человеческой природе, при этом утверждает веру в гуманистические идеалы, в силу и потенциал души, способной на самопожертвование.

Взаимодействие и взаимовлияние элементов реалистической и постмодернистской эстетик проявляются и в коммуникативной стратегии романа. Так, описывая военные действия, автор подчёркивает амбивалентность хаоса и порядка. С одной стороны, мир, погружённый в войну,

представляет собой пространство хаоса. С другой – чётко отстроенная трёхчастная модель вселенной в романе не даёт усомниться в господстве высшей логики и высшего порядка, которому подчиняются и обе стороны военного конфликта. Эстетический порядок вносится и лейтмотивом вечной борьбы добра и зла, света и мрака, греховности и праведничества. С точки зрения М.Н. Липовецкого, «постмодернизм воплощает принципиальную художественно-философскую попытку преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса, переориентировать творческий импульс на поиск компромисса между этими универсалиями» [21, с. 39–40].

Постмодернистский дискурс романа апеллирует к концептуалистскому вектору 1980-х – 1990-х годов. В произведении наблюдается переплетение священного культурного языка с профанным (в том числе – с обсценной лексикой), автор демонстрирует разрушительное влияние любых мифов общественного сознания (социальных, идеологических, культурных), заключающееся в подмене реальности набором иллюзий и штампов. Поскольку роман «Демон против Люфтваффе» представляет собой реплику концептуализма конца XX века, ориентированного на переосмысление идеологического языка и обретение творческой свободы, в нём встречаются семантические и стилистические фрагменты, реализующие идею развенчания соцреалистической риторики.

Так, одним из персонажей романа становится Бадер Даглас Роберт – британский лётчик-ас, воевавший с протезами вместо обеих ног. Автор также приводит истории других военных лётчиков, вернувшихся в строй после ампутации, тем самым давая понять, что биография Алексея Маресьева, ставшая примером для подражания после выхода в свет «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого, – безусловно, героическая, но не единственная и не демонстрирует черты только национального характера. А потому концепция «сверхличности», типичная для литературы соцреализма, являет собой социальный миф, культивирующийся в нормативной эстетике с целью воздействия на массовое сознание.

Постмодернистская деконструкция соцреалистического утопизма реализуется и в так называемой «юродивой» точке зрения и восприятия действительности, присущей и автору, и герою романа. Конечно же, мы не имеем ввиду, что понятия «демон» и «юродивый» синонимичны, но когнитивная и коммуникативная ориентация романа А. Матвиенко «Демон против Люфтваффе» свидетельствует о реконструкции традиций таких «юродствующих» писателей-постмодернистов, как Вен. Ерофеев, В. Пьецух, Е. Попов и др., которые на всех уровнях художественного текста пытались воплотить взаимодействие элементов проповеди и постмодернистской игры. Как отмечают исследователи постмодернистской литературы, «Присутствие Бога и Дьявола, Христа и Антихриста, праведников и грешников, их полное равноправие в секуляризированном адском мире тоталитарных

систем редко вызывает истинные религиозные эмоции, так как эти персонажи не более чем марионетки в интертекстуальной игре смыслов и образов, симулякры, знаки одного бесконечного текста. И в то же время в текстах сохраняется некий сакральный смысл» [42, с. 75].

Автор романа «Демон против Люфтваффе» сохраняет сакральный смысл и при весьма вольной интерпретации христианского культурного кода. В порыве откровенности Марк Луций рассказывает своему alter ego о том страшном злодеянии, за которое он претерпевал адские мучения две тысячи лет: «Два грабителя умерли чрезвычайно быстро. Слабаки. А этот, странный, мучился очень долго. В отдалении собралась толпа, ждут на солнцепёке, никто не уходит. И нам приходится ждать. Не оставишь – снимут ведь. Вино кончилось. Какого черта? Тогда я взял копьё у легионера и попросту ткнул еврея под рёбра. Потекла кровь, а он поднял веки, глянул в упор и тихо повторил те же слова, что и на городской улице. Мол, прощаю, не держу зла на тебя, не знаешь, что творишь» [24 с. 197]. В приведённом фрагменте наблюдается свободная трактовка эпизода прободения тела Христа копьём, содержащаяся в Евангелии от Иоанна. Отметим, что имя римского солдата, пронзившего копьём Христа, в книгах Нового Завета не упоминается, православной церковью он почитается как мученик Лонгин. Бытует мнение, что Лонгин – это не имя, а прозвище, появившееся в результате переосмысления греческого слова «лонхин» (остриё, копьё). В романе А. Матвиенко безымянный римский сотник персонифицируется в образе демона Марка Луция, причиной убийства Иисуса становится закончившееся у солдат вино, а вместо посмертного почитания (завершил муки Иисуса на кресте) Марку достаётся кипящий котёл в преисподней. При этом автор декларирует христианскую идею невмешательства в Божий замысел, которая прослеживается и в описании жизненного пути Марка, и в осуждении самоубийства, и в остром недовольстве высших сил деятельностью оккультистов.

Представители небесной канцелярии возвращают Марка в мир живых с особой миссией. Однако его миссия заключается не в духовном просвещении людей, не в проповедничестве (что было бы странно для демона), а в избавлении себя от грехов, что очевидно разнится с идеей искупления грехов человечества: «Успешное выполнение миссии сокращает срок до Божьей Благодати, уклонение влечёт новые испытания» [24, с. 17], – сообщает Марку ангел. Оценивая предстоящую миссию, Марк со злой иронией рассуждает: «предписание родилось в виде компромисса между желанием вздрючить нацистов и требованиями высокой политики о невмешательстве. Ангелы решили совместить несовместимое и выдумали бюрократическую глупость, за которую отдуваться мне» [24, с. 18]. И, тем не менее, Марк, пусть и в одиночку, сражается со злом, что в некотором смысле сакрализирует его функции на земле.

Пародийно деконструируется в романе А. Матвиенко и мифологический сюжет о сделке с дьяволом. Правильнее сказать, в произведении представлен его своеобразный перевёртыш: не дьявол предлагает человеку купить его душу взамен на блага, а ангел заключает сделку с демоном для достижения целей небесной канцелярии: «А ты думал, мелкое мошенничество возможно только в авиации? – ангел прочёл мои мысли и нехорошо засмеялся. – Мы всемогущи и всеведущи, но в определенных пределах. Если всё сделать правильно, грешник Бутаков очистится и уйдёт к Благодати уже через десять лет, никто ничего не узнает» [24, с. 269].

Кроме того, автор романа «Демон против Люфтваффе» трансформирует и мотив искушения. В произведении он инкарнируется как пропаганда нацистский идеологии, адептом которой становится после пребывания в немецком плену и ас Бадер: «Бадер превратился в символ британского ультранационализма, шокируя умеренно-либеральное большинство. Написал предисловия к мемуарам Галланда и Руделя, позже добился их издания на английском языке. В общем, лёг на избранный курс и не думал с него сворачивать» [24, с. 264]. Опытный лётчик, профессионал своего дела, поддаётся искушению, не выдерживает проверки на прочность, поскольку «благодаря асам Люфтваффе в лагере были вполне сносные условия» [24, с. 264].

Таким образом, в романе А. Матвиенко «Демон против Люфтваффе» историческая память имплицируется с помощью мифологических и библейских культурных кодов. С одной стороны, в произведении наблюдается масштабирование военного противостояния вплоть до вселенского размаха (конфликт затрагивает интересы высших сил). С другой – автор не скрывает восхищения индивидуальным подвигом конкретных личностей, выражает веру в возможность духовной эволюции человека. При определённой вольности исторических трактовок, экспериментальности поэтики, роман не выходит за рамки традиционных нравственных координат отечественной военной прозы.

БЕЛОРУССКАЯ ПОЭЗИЯ О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Поэзия о Великой Отечественной войне – важная часть историко-литературного процесса всего советского и постсоветского пространства. Поистине, всенародную известность получили произведения М. Исаковского, В. Лебедева-Кумача, А. Суркова, К. Симонова, А. Твардовского, А. Кулешова, П. Панченко, М. Танка и др. Наиболее мелодичные из них стали песнями, которые исполняются и по сей день. Военная лирика, распространявшаяся во фронтовой прессе, отличалась проникновенностью, эмоциональностью, но, в то же время, и некоторой декларативностью, свидетельствующей о стойкости духа и непримиримости советских воинов. Необходимость всестороннего воплощения картины героической борьбы советского народа с немецко-фашистскими захватчиками логически обусловила усиление эпического начала в поэзии военных лет, что привело к актуализации лиро-эпических жанров: баллады и поэмы (А. Твардовский «Василий Тёркин», М. Алигер «Зоя», П. Антокольский «Сын», А. Кулешов «Сцяг брыгады»). Названные произведения имели огромное значение в духовной жизни народа как в годы войны, так и после Победы: в них утверждались ответственность за судьбу Родины, стойкость, верность своей семье и фронтовому братству, ненависть к оккупантам, вера в победу.

Однако во фронтовых окопах рождалась и поэзия иного рода. Как и авторы «окопной прозы», поэты-фронтовики стремились запечатлеть неприкрытую правду войны, которая далеко не всегда возвышает человека, а гораздо чаще – расчеловечивает его, а то и вовсе приводит к духовному опустошению, ожесточению и моральной деградации. Поэзия такой семантической направленности не способствовала поднятию боевого духа солдат, а в послевоенные годы не коррелировала с наметившейся тенденцией «лакированного» изображения войны, которую В. Астафьев называл «опереточной». Некоторым авторам не посчастливилось дожить до Победы. Поэтому произведения Вс. Багрицкого, С. Гудзенко, С. Орлова, Я. Сатуновского, М. Панова, Б. Слуцкого, Ю. Белаша, И. Денисенко, А. Коршака, И. Шаповалова и др. всё чаще подлежат забвению. Но необходимо понимать, что они содержат тот самый трагический урок военной истории, который нам, потомкам, следует усвоить и никогда не повторять. В каждой строчке – личная боль и ужас пережитого, их трудно читать, слова застревают в горле комом, античеловеческая сущность войны являет своё лицо:

Но мы уже не в силах ждать.
И нас ведёт через траншеи
окоченевшая вражда,
штыком дырявящая шеи.

Бой был короткий. А потом
глушили водку ледяную,
и выковыривал ножом
из-под ногтей я кровь чужую [15, с. 22].
(С. Гудзенко «Перед атакой»)

В полдень приползли из боя двое.
Клочьями с лица свисала кожа,
руки их на головни похожи.
Влили водки им во рты ребята,
на руках снесли до медсанбата,
молча у носилок постояли
И ушли туда, где танки ждали [30, с. 62].
(С. Орлов «Поутру, по огненному знаку…»)

Когда в госпиталь ему, безногому,
принесли орден Знамени Красного,
вымолвил:
– Это очень много!..
За что?.. правда же, напрасно!.. [26, с. 426].
(И. Шаповалов «О валенках и о геройстве»)

Эхо войны продолжает звучать в поэзии её очевидцев и участников годы спустя. У авторов, оплакавших личные потери и переживших тяжелейший период послевоенного восстановления страны, появляется возможность взглянуть на пройденные испытания в ретроспективе, в контексте исторического пути народа и историко-культурного развития цивилизации. Появляются произведения с ярко выраженным метонимическим звучанием, где индивидуальная судьба лирического героя, личные размышления героя-повествователя воплощают эволюцию гуманистической мысли в послевоенное время:

«Колькі ж гадоў прагрымела вайна?»
Пытаю ў дачушкі.
Не знае яна.
Не лёгка на годы
вайну падзяліць.
Яна, нібы свежая рана,
баліць!
На годы вайна
не падзеліцца гладка:
Ваенныя дні
застаюцца ў астатку.
Не знае нічога
пра тое дзіцятка,

што слёзы ў астатку,
што гора ў астатку,
што боль у астатку
і гнеў у астатку… [27, с. 103].
(Ю. Свирка «1418 дзён»)

В стихотворении Ю. Свирки беседа отца с маленькой дочерью вскрывает комплекс общечеловеческих проблем, которые породила война: трагедия, разделившая мир на «до» и «после», людей на «своих» и «чужих»; неистребимая генетическая память о войне, передающаяся из поколения в поколение, где ген «гнева», по отношению к конкретной нации очень трудно изжить; разница в психологии и мироощущении воевавших и невоевавших; необходимость первых встраиваться в новый социум с тяжелейшим моральным грузом военного прошлого.

Послевоенная поэзия белорусских авторов С. Гаврусёва, А. Гречанникова, М. Лужанина, П. Панченко, А. Пысина и др. характеризуется драматическим пафосом. На смену эйфории от Победы приходит осознание того непомерного горя, которое принесла война людям. В стихотворениях возникает галерея образов героев, обездоленных войной: жёны, потерявшие мужей, матери, получившие похоронки на сыновей, женщины, измождённые непосильным трудом, дети, лишённые детства… Точность психологических деталей отличает стихотворение Е. Янищиц «Салдаткі»:

Ах, прадявіць каму палын-віну?
Другая скажа так, што шэрхне цела:
«Кляну вайну. І Колечку кляну,
бо лепш яго – нікогачкі не мела».
Счапіўшы рук шурпатых вузлякі,
адна адной зірнуць балюча ў вочы.
«Не выпалі нам, бабы, мужыкі».
«Не выпалі…» – замужнія прамоўчаць [27, с. 119].
(Е. Янищиц «Салдаткі»)

Морально-этический лейтмотив, воплощающий специфику поэзии первых послевоенных десятилетий, – не только неоплатный долг живых перед павшими, но и неизбывная вина перед ними. Максимально ёмко эта мысль была выражена А. Твардовским:

Я знаю, никакой моей вины
в том, что другие не пришли с войны,
в том, что они – кто старше, кто моложе –
остались там, и не о том же речь,
что я их мог, но не сумел сберечь, –
речь не о том, но всё же, всё же, всё же… [43, с. 174].
(А. Твардовский «Я знаю, никакой моей вины…»)

В унисон этим известным строкам звучат стихи белорусского поэта Л. Евменова «Над безыменная магілай»:

Бацяны – па буслянках
над хатамі.
Гнёзды ў касках галубкі звілі.
А к салдату
пад сінімі шатамі
аж дагэтуль свае не прыйшлі [27, с. 121].
(Л. Евменова «Над безыменная магілай»)

В современной поэзии осмысление событий Великой Отечественной войны представляет собой как рефлексию литературного наследия предшественников, так и попытки отыскать свой авторский подход к художественному постижению исторической правды, воплощению личной (семейной) и генетической памяти, импликации социальных и культурных национальных кодов.

Разумеется, поэтические произведений военной, а точнее – антивоенной – направленности составляют лишь некоторую часть политематической и многожанровой поэзии невоевавших. Стихотворения такого рода присутствуют в творческой копилке современных авторов как способ осознания своего индивидуального пути в контексте исторического пути своего народа, способ транспонировать события прошлого на внешнеполитическое вызовы дня сегодняшнего, способ обозначить свою гражданскую позицию. Потому закономерно, что современная белорусская поэзия о Великой Отечественной войне на рынке художественной литературы представлена коллективными сборниками или тематическими подборками в литературно-художественных изданиях.

В 2023 году в издательстве «Звезда» увидел свет сборник поэтических, прозаических и публицистических произведений «Званоў перазвон». По точному определению одного из авторов и составителей сборника Л. Кривоноса, книгу можно расценивать как литературную вахту памяти о жертвах Хатыни и других белорусских деревень, сожжённых фашистами во время карательных операций. Очевидно, что тема памяти в сборнике доминирует. Основная коммуникативная задача авторов – донести до нынешнего поколения мысль о том, что подобное не должно повториться. Ведь чем больше времени отделяет нас от трагических событий войны, тем более неправдоподобными они кажутся – и вот уже война становится объектом околокультурных и коммерческих мистификаций, а мировая политическая арена всё чаще допускает возможность повторения. Не случайно автор сборника, А. Пастушков, высказывает опасения, что жертвы Хатыни могут стать напрасными:

Не от того мне сегодня так страшно,
что по-зловещему стены трещат,
а от того, что всё станет вчерашним
и рассмеётся немецкий солдат [16, с. 64].
(А. Пастушков «Хатынь. Реинкарнация боли»)

О необходимости аккумуляции, сохранения и передачи исторической памяти авторы сборника «Званоў перазвон» говорят преимущественно в декларативной форме, демонстрируя рецепцию традиций советской военной поэзии. Тем ценнее индивидуальные авторские находки в раскрытии этой темы. Стихотворение Н. Жилевич «Вогненная споведзь» завершается такими словами:

Згарэлі бярвенні, гарыць наша цела…
Душа ў збаўленні ў рай адляцела…
Ды толькі на ўзлеску сівая зязюля
гады нашы лічыць – кукуе… кукуе… [16, с. 81].
(Н. Жилевич «Вогненная споведзь»)

Автор прибегает к мифологической цитации, творчески переосмысливая амбивалентный образ кукушки. Традиционно кукушка воплощает языческую эсхатологию, выступая связной между миром мёртвых и миром живых, между старым и новым годом, который, согласно мифологическим представлениям предков, начинался весной. Хатынская трагедия произошла весной, в марте 1943 года. Души сожжённых людей совершили переход в жизнь вечную. Кому же тогда отсчитывает земные года кукушка? Контекст произведения Н. Жилевич свидетельствует о том, что птица считает годы невинных жертв в памяти народной, ибо пока мы помним – они живы.

Можно утверждать, что в современной литературе о войне (и в поэзии, и в прозе) наметилась показательная тенденция: авторы предпринимают попытку постичь психологию фашизма. Если в военной литературе второй половины XX века психологическому анализу, как правило, подвергались образы самоотверженного героя-патриота и антигероя-предателя, то представители актуального литературного процесса всё чаще задаются вопросом: а кто же находится по другую сторону военного конфликта? Как смогло произойти такое стремительное расчеловечивание практически целой армии? Какие психологические механизмы превращают человека в нелюдя? Ответы на эти вопросы ищут и авторы сборника «Званоў перазвон»:

Інстынкты звера на вайне
беспакаранасць абуджае:
людзей жывымі – у гумне –
спаліць… Жахлівей не бывае!.. [16, с. 58].
(А. Анисович «Інстынкты звера на вайне…»)

К поэтическим поискам присоединяются и авторы художественно-публицистических текстов. В эссе Г. Солонца «Хатынь – наша вечная боль» приведён диалог посетителей мемориального комплекса: «– Пап, а здесь что, раньше жили люди, и их тоже люди сожгли?

– Нет, сынок. Это сделали изверги. Независимо от национальности их называют фашистами…» [16, с. 38].

Масштабность общенародной трагедии, которая подлежит художественному осмыслению, способствует актуализации в современной поэзии (так же, как и в творческом наследии предшественников) лиро-эпического

жанра. В книгу «Званоў перазвон» включена переведённая на белорусский язык поэма калмыцкого автора М. Ханинова, участника партизанского движения на территории Беларуси, «Званы Хатыні». Контаминацию лирического и эпического начал демонстрирует поэтическая тетралогия Т. Цвирко «Памяці Хатыні». Повествовательные элементы позволяют расширить границы лирического сюжета и усиливают трагический пафос произведений.

Более восьми десятков лет минуло с начала Великой Отечественной войны, и современным авторам – детям, внукам, а то и правнукам фронтового поколения – невозможно в полном объёме постичь экзистенциальную бездну мировой катастрофы. Каждый из поэтов ищет свои способы художественного познания и репрезентации исторического прошлого. В стихотворениях сборника «Званоў перазвон» представлены и творческие попытки проживания описываемых (моделируемых) ситуаций, реализованные в организации лирического повествования от первого лица, где повествующее «я» – жертва, загубленная немецко-фашистскими оккупантами:

Нас закрыли в сарае,
и никак не спастись.
Жжёт огонь и пылает.
Очень хочется жить [16, с. 103].
(С. Даргель «Из деревни сожжённой»)

Здаецца, учора быў дзень, былі справы,
а сёння – сагналі ў свіран, нібы для забавы.
Чужая гаворка нам, як гергатанне…
Надзею губляем мы на ратаванне [16, с. 80].
(Н. Жилевич «Вогненная споведзь»)

Традиция такой субъектной организации поэтических произведений о войне, где повествование делегируется погибшему, отдавшему свою жизнь за Победу, прослеживается уже в лирике второй половины XX века, в частности, в известном стихотворении А. Твардовского «Я убит подо Ржевом». Демонстрируя литературную преемственность, современные белорусские авторы развивают и лейтмотив, звучащий в щемящих строках советского поэта: моральный суд мёртвых над живыми, необходимость беречь жизнь и быть достойными памяти павших героев:

Вы должны были, братья,
устоять, как стена,
ибо мёртвых проклятье –
эта кара страшна.

Это грозное право
нам навеки дано, –
и за нами оно –
это горькое право [43, с. 58].
(А. Твардовский «Я убит подо Ржевом»)

Многообразие авторских подходов к художественному постижению трагедии белорусского народа в годы Великой Отечественной войны представлено в коллективном сборнике «Па праву жывога», изданном в 2014 году к 70-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков. Семь десятилетий, отделяющие современных поэтов от кровавых страниц истории, позволили им осмыслить военное лихолетье, прошлое своих отцов и дедов с нравственно-психологического ракурса, в системе гуманистических христианских ценностей и представлений. В самые тяжёлые минуты жизни человек обращается за помощью к Богу. Не случайно, в произведениях белорусских авторов о войне появляется библейская образность и интерпретируются евангельские сюжеты.

Т. Краснова-Гусаченко размышляет о божественной природе всепрощения:

Всё простит – только Бог. Он, конечно,
так велик, всё Он может прощать [31, с. 158].
(Т. Краснова-Гусаченко «Огонёк»)

Однако людям не под силу перечеркнуть генетическую память поколений, простить бесчинства оккупантов, иначе живые не исполнят свой моральный долг перед павшими – таков контекст лирических рассуждений автора.

О тяжкой доле фронтового поколения и о судьбе своего отца повествует в стихотворении «Ваяваў. І пад сяўбу араў…» А. Жигунов. Смысловой доминантой произведения становится образ креста – непосильной ноши – который отец лирического героя пронёс через всю жизнь, удостоившись светлой и спокойной кончины:

Светла і спакойна памірaў,
рукі склаўшы смутныя на грудзі.
Восені забранзавелай ціш.
На пагосце – дзеці і ўнукі.
Як трымаюць стопудовы крыж
татавы натруджаныя рукі?! [31, с. 101].
(А. Жигунов «Ваяваў. І пад сяўбу араў…»)

Финальный риторический вопрос свидетельствует о безграничном уважении героя к мужеству, стойкости и долготерпению отца, чей «крестный» путь стал жертвой во имя продолжения жизни – в детях и внуках.

Отметим, что понимание смерти на поле брани как христианской жертвы во имя мира становится своеобразным лейтмотивом актуальной белорусской поэзии о Великой Отечественной войне. К этому семантическому дискурсу относится стихотворение А. Барановского «Гарэла памяць, – нібы сноп…», где смерть солдата в окопе представлена как успение, как окончание мученического земного пути и обретение благодати в жизни вечной. Проявлены в произведении и образы ангелов, которые вот-вот вознесут душу усопшего в небесные чертоги:

Стары акоп.
У ім – салдат

канае ў вечнасць.
Глядзіць, прыкруты, незямны,
ён на ўзгоркі.
Не мае твару, у вайны
ёсць прысмак горкі.
Ляжыць ён з мірам на зямлі –
святой і голай.
Гудуць ахрыплыя чмялі,
ляцяць Анёлы [31, с. 34].
(А. Барановский «Гарэла памяць, – нібы сноп…»)

Тема Святого Причастия и имплицитное сравнение погибшего солдата с Христом прослеживаются и в лирике А. Тявловского:

Недзе там, у палях пад Воршай,
хлебнай хваляю на жніве
ён жыццё не імкнецца доўжыць –
ён у жмені зярнят жыве.

Ён жыве – не пытае веры,
і ня ведае, што ўваскрос,
нас, бязверных, уласным целам
прычашчаючы, бы Хрыстос [31, с. 386].
(А. Тявловский «Памяці дзеда»)

В стихотворении переплетаются народные эсхатологические верования, христианские представления о вечной жизни, сакрализируется гибель солдата на войне.

В современной поэзии о войне увековечены и реальные случаи христианского самопожертвования, имевшие место в годы геноцида белорусского народа. Так, стихотворение М. Дуксы «Ахвярная любоў» [31, с. 92] посвящено подвигу сестёр-назаретанок – одиннадцати католических монахинь из Новогрудка», отдавших свои жизни в обмен на спасение 120 заложников. Сёстры монашеской общины «Конгрегация сестёр Святейшей Семьи из Назарета» были расстреляны гестапо в августе 1943 года. В 2000 году Римско-Католическая церковь причислила их к лику блаженных.

Оригинальную интерпретацию Учения о Триедином Боге предлагает М. Поздняков в стихотворении «Святое»:

Толькі ўзрушана будуць заўжды
узвышаць нас паняцці святыя:
Перамога, Радзіма, Народ! –
у святле іх узнёсла нам крочыць
і не ведаць грымотных нягод
у жывой трыадзінае моцы [31, с. 305].
(М. Поздняков «Святое»)

Нет сомнений в том, что все послевоенные десятилетия белорусский народ свято чтит описанное поэтом триединое начало, ибо любовь народа к Родине и память о Великой Победе – залог будущей стабильной жизни и процветания Отечества.

Можно утверждать, что аксиологический диапазон поэзии белорусских авторов о Великой Отечественной войне в последние годы расширяется. Помимо традиционных – героического или драматического – пафосов, в произведениях всё отчётливее формируется философское начало, поднимаются вопросы нравственно-этического характера, связанные не с конкретными эпизодами войны, а с её античеловеческой сущностью в целом. Литераторы предлагают разные когнитивные подходы к осмыслению и художественной репрезентации чувства вины как неотъемлемой составляющей исторической памяти. В поэзии А. Зекова неоднократно звучит мотив отрицания вины участников, свидетелей, потомков за случившееся:

Праз дзесяць год пасля вайны
з’явіўся я на белы свет.
І ў тым няма маёй віны,
што ўнука не пабачыў дзед.

Загінуў дзед на той вайне,
дзе палыхала ўсё ў агні.
Не па яго зусім віне
ў мяне паменела радні [31, с. 105].
(А. Зеков «1955 год»)

Буслы над хатаю Аксінні
ёй шчасця не прынеслі ў хату.
Хаця буслы не вінаваты,
што без дзяцей сумуе двор,
што двор без іх усмешак стыне [31, с. 107].
(А. Зеков «Буслы над хатаю»)

Однако в самом этом отрицании (и в частоте его употребления) закодирован иной смысл – указание на истинных виновников мировой трагедии, на тех, кто стремился заразить «коричневой чумой» половину земного шара.

Семантический диапазон категории вины в современной поэзии о войне весьма широк: от отрицания до осознания и принятия. В стихотворении М. Башлакова, которое так и называется – «Віна», – лирический герой пытается разобраться в природе чувства, которому, казалось бы, нет логического объяснения:

Вайна, далёкая вайна…
Яе не бачыў і не зведаў.
Але чаму перад суседам,
што ўсё рыпіць сваім пратэзам,

рыпіць ад рання да цямна,
незразумелая віна? [31, с. 44].
(М. Башлаков «Віна»)

В унисон этим раздумьям звучат поэтические строки М. Дуксы из стихотворения «Кампенсацыя»:

Бабулькі, вечна думаю пра вас,
і лезе ў галаву адно і тое…
Вас так караў нелітасцівы час,
вас так абдзельваў песняй маладою…

<…> А мне здаецца, што за гэткі боль,
за лёс, працяты і бядой, і смагай,
за гэткую страшэнную юдоль
не заплаціць ні цішынёй, ні ўвагай [31, с. 85].
(М. Дукса «Кампенсацыя»)

По всей видимости, чувство вины возникает из-за ощущения неоплатности долга перед фронтовым поколением, из-за осознания того, каким тяжким бременем легла на плечи наших дедов и прадедов война, из-за понимания невосполнимости утрат, невозможности их компенсировать и вернуть фронтовикам загубленную молодость и отобранное войной счастье мирной жизни.

Вины и покаяния справедливо ожидает наш народ от потомков немецко-фашистских захватчиков. Каково это – жить с чувством неизбывной исторической вины и причастности к глобальной гуманитарной катастрофе? Как можно было принять идеологию истребления и уничтожения? Все эти вопросы поднимаются в поэтических размышлениях М. Дуксы:

Што ўжо віна адпускаецца,
час ці прыйшоў спавяшчаць?
Немцы, якія каюцца,
едуць і сціпла маўчаць.

<…> Пройдзе па вашаму профілю
смутак калі-нікалі –
дзеля чаго мефістофелю
душы свае аддалі? [31, с. 93].
(М. Дукса «Што ўжо віна адпускаецца…»)

Наконец, поэтическое творчество современных белорусских авторов свидетельствует о том, что чувство вины за попрание гуманистических ценностей интериоризируется всеми, кто претендует на высокое право «людзьмі звацца», дабы понимать и помнить, какое зло могут творить люди, чтобы не допустить повторения:

Я ступаю,
в травинке каждой
ощущаю вину свою!

Даже нет,
не свою,
чужую,
за безмерность
людского зла!
За вот эту войну
большую,
что такой
жестокой была! [31, с. 30].
(Г. Авласенко «У обелиска»)

С неподдельным интересом и уважением вглядываются современные литераторы в лица людей, переживших войну. В новейшей поэзии создаётся целая галерея образов бывших фронтовиков, жителей оккупированных территорий, детей войны. Глубокому психологическому анализу подвергается внутренний мир человека, на долю которого выпали тяжелейшие испытания. Где, как не в лирике, воплотить результаты душевной трансформации: от ожесточения и расчеловечивания до образцов жизнестойкости и силы духа?

Потрясает своей достоверностью образ лирического героя, представленный в стихотворении А. Аврутина «Щенят собрал хозяин неторопко…» Поэт живописует характер человека, чьи детские воспоминания содержат чудовищные картины гибели младшей сестрёнки и матери от рук немецко-фашистских оккупантов. Угрюмый «хозяин» делится с автором-повествователем своей выстраданной правдой:

Вот так, браток. А ты глядишь угрюмо
и думаешь – я лютого лютей.
Собаку жалко?.. Только ты подумай –
щенят жалеть полегче, чем людей [31, с. 10].
(А. Аврутин «Щенят собрал хозяин неторопко…»)

Читателю очевидны причины замкнутости и ожесточения «хозяина», понятна обыденность жизни на хуторе, которая декларирует свою нравственную «систему координат». Однако, есть своя правда и у повествователя. Его глазами видим мы последствия этой обыденной жестокости: испуганного ребёнка, побитую собаку:

…И он умолк. К ногам дочурка жалась,
в глазах неся совсем не детский страх.
И сединою мудрость пробивалась
в его космато-бурых волосах.

И не было ни голоса, ни знака…
Съедала плесень тёмные венцы.
Да у крыльца побитая собака,
скуля, несла тяжёлые сосцы [31, с. 10].
(А. Аврутин «Щенят собрал хозяин неторопко…»)

Истоки расчеловечивания «хозяина» в том, что война сформировала «привычку» к смерти, установила такую «планку» жестокости, при которой её бытовые проявления уже не выглядят «из ряда вон выходящими». А отогреть свою искалеченную войной душу в мирное время «хозяину» так и не удалось. Оттого и не вяжется разговор у людей с разным жизненным опытом, оттого и повисает тяжёлое неловкое молчание в финале произведения, усугубляя драматизм лирического конфликта.

О том, что человеческое сознание далеко не всегда способно было вместить пережитые ужасы войны, повествует М. Боборико в стихотворении «Баллада о песне». Лирический сюжет произведения посвящён безумному певцу, исполняющему на улице старинную итальянскую песню:

Мы стояли заворожённые –
что там дела да улицы шумные?
Словно Шагаловские влюблённые
летели за песней певца безумного.

<…> Разум расстрелян под небом зорким,
окаменел на пороге гетто.
Перемешалось белое с чёрным,
прошлое тоже осталось где-то [31, с. 46].
(М. Боборико «Баллада о песне»)

Прошлое вспышками света пронизывает память безумца, но сознание предпочитает стереть всё, о чём невозможно помнить. И только душа продолжает стремиться ввысь – к песне из прежней жизни, воскресая вместе с ней, «как Феникс из пепла» [31, с. 47]. Война отнимает у человека все точки опоры: уклад жизни, дело, дом, семью, – оставляя его потерянным и беззащитным перед лицом безжалостной стихии. Чувства щемящей боли и одиночества отчетливо переданы в стихотворении М. Боборико «Беда»:

Молился старик на дороге,
войну проклинал,
разбиты снарядом дроги,
конь от осколков пал.
Беду не зашить иголкой,
у смерти – своя броня,
лишь ветер ласкает холку
павшего коня.
Город горит как свечка,
боль велика,
только одна уздечка
осталась у старика… [31, с. 46].
(М. Боборико «Беда»)

Старик, сжимающий в руках оборванную уздечку, как символ своей внезапно оборвавшейся привычной жизни, становится воплощением уязвимости и отчаяния мирных жителей в годы войны.

Тему горькой доли женщин военного поколения, поднятую в поэзии второй половины XX века, развивают в своём поэтическом наследии А. Зеков («Буслы над хатаю», «Зязюля», «Цётка Прося», «Лёс цёткі Лёксы»), Г. Киселёв («Две женщины со мною рядышком…») и др. В произведениях А. Зекова женщины традиционно для военной поэзии изображаются безвременно постаревшими, измождёнными пережитым горем и непосильной работой:

Цётка Прося,
цётка Прося.
Мужыка з вайны няма.
Дровы возіць,
сена косіць –
круглы год усё сама [31, с. 108].
(А. Зеков «Цётка Прося»)

А вот Г. Киселёв, напротив, создаёт портреты молодых, тоскующих по любви женщин, которых война обрекла на отсутствие личного счастья:

Жгутами волосы закручены,
их трудно в косы унимать.
Ещё сильны по-девьи рученьки,
чтобы любимых обнимать.

<…> О, как они к мужьям прижались бы,
смеясь в ответ на всякий вздор!
И неудобно мне, и жалостно,
что я для них не ухажер [31, с. 143].
(Г. Киселёв «Две женщины со мною рядышком…»)

И в этом описании проходящей мимо молодости столько же трагизма, как и в констатации одинокой старости, наполненной лишь памятью об ушедших родных.

Разумеется, галерею персонажей военного времени венчают в современной белорусской поэзии образы ветеранов войны. Стихотворений, посвящённых ветеранам, достаточно. К сожалению, многие из них шаблонны, наполнены схематичными, клишированными описаниями «седых голов», склонённых перед вечным огнём в память о падших товарищах. И потому несомненной творческой удачей автора можно считать создание «живого» образа бывшего фронтовика в его бытовой, «не парадной» обстановке, которая и составляет истинную жизнь человека за пределами чествований 9 мая. К таким произведениям следует отнести лирическую зарисовку М. Позднякова «Дзед Ігнат»:

Дзед Ігнат, ці Валацуга,
жыў адзін без сваякоў.

Аднарукі, хоць за плугам
лепшым быў між мужыкоў.

<…> Піў гарэлку дзед у меру,
самасад яго душыў.
Крокам лес ці луг абмераць,
вось было што па душы [31, с. 310].
(М. Поздняков «Дзед Ігнат»)

Сельский мир, земледельческий круговорот, монотонные крестьянские будни – простая человеческая жизнь, в которой вдруг неким откровением становятся военные подвиги односельчанина, напоминающие о том, какой ценой завоёвано право на мирный созидательный труд:

Увайшоў у клас нясмела,
і разявіў кожны рот,
бо наўкола пасвятлела
ад яго… узнагарод [31, с. 311].
(М. Поздняков «Дзед Ігнат»)

Невольно или намеренно современные авторы сравнивают себя с фронтовым поколением. И в этом тоже видится попытка постижения исторической правды. Один из главных психологических эффектов художественной литературы – эмпатия – проявляется в стремлении познать другого, в военной поэзии – в категоричной постановке вопроса «А смогу ли я?», в предъявлении к самому себе высочайших нравственных требований:

Закрыць грудзьмі варожы дзот
ці я змагу?..
Пытанне часу… [31, с. 44].
(М. Башлаков «Віна»)

О мне наверняка бы знать – смогу ль
я в площадном иль орудийном гуле,
как ты тогда, вперёд шагнуть под пули
и Родину закрыть собой от пуль! [31, с. 140].
(Г. Киселёв «Дядя Саша»)

Спустя годы после войны, приходит осознание исторической индульгенции, за которую военное поколение расплатилось кровью. Они даровали нам мир и свободу, а значит, ни одна моральная или социальная характеристика их эпохи не имеет право существовать без понимания этого беспримерного подвига – утверждает А. Тявловский в стихотворении «Ровесникам»:

Но ни мне и не вам
не дано беспощадного права
ни хвалить, ни хулить,
ни оценки их судьбам давать.

Мы равны по делам?..
Но они – отстояли Державу,
и за ними – Берлин,
а за нами – пустые слова [31, с. 384].
(А. Тявловский «Ровесникам»)

Величие мужества и доблести ветеранов-фронтовиков обусловило своеобразную канонизацию их подвига в современной литературе. Так, в стихотворении Г. Киселёва «Ветеран» наблюдается изменение (деформация) перспективы изображения образов. Поэтическая репрезентация образа ветерана в данном случае тяготеет к канонам средневековой иконописи, где наглядно демонстрировалась ничтожность человека перед лицом божественного начала:

Каждый шаг для него – бой
с болью, старостью и войной.
И его с четырёх сторон
обтекает людская рать.
Под рукой его костылём
я считаю счастьем стоять [31, с. 146].
(Г. Киселёв «Ветеран»)

Невозможно не поверить в искренность автора, в то, что он не гиперболизирует чувства лирического героя, поскольку отблагодарить за жизнь можно только ценой самой жизни и ежедневного беззаветного служения в христианском и общечеловеческом смысле этого слова.

Психологическому погружению в реалии военного времени способствует и специфика субъектной организации ряда произведений. В сборнике «Па праву жывога» так же, как и в книге «Званоў перазвон», наблюдается организация повествовательного дискурса от имени павшего на поле брани бойца. Мёртвые взывают к живым, к их сознанию и памяти:

– Трудно!
Мы мёртвые люди.
Глыбы нам давят груди.
Губы
зажаты
грубо.
Время шлифует камни.
Время меняет русла [31, с. 121].
(Г. Казак «Эхо»)

Юнак, ты сёння трызніў мною,
ты абудзіў ад сну мяне.
Мяне, што паў на полі бою
пранізаны агнём і болем
у сорак пятым па вясне [31, с. 448].
(А. Шушко «Перамога»)

Реконструируемый поэтами диалог мёртвых и живых являет собой один из способов литературной рефлексии гуманитарной катастрофы, он обращён прежде всего к современникам в попытке детерминировать значимость исторического прошлого и ценность каждой человеческой жизни. Эту же цель преследует и организация лирического повествования от лица солдата, выполняющего боевое задание:

Я в окопе лежу
где-то в зимних полях под Москвою,
и на звёзды гляжу
с бинтовавшей меня медсестрою.
Утром бой… [31, с. 368].
(П. Семинский «Письма с фронта»)

Подчеркнём, что поэзия невоевавших не опирается на автобиографический опыт авторов. Литераторы пытаются «примерить» на себя военные переживания, а потому используют такое построение лирического сюжета, где повествующее «я» оказывается внутри событий, а не оценивает их через годы. Этому способствует и такое моделирование пространственно-временной организации произведений, когда военное время и пространство, в которых лирический повествователь не находится, воспринимаются им как реальность. Так, пространственно-временной континуум сна или кинофильма погружает повествующее «я» в психологическое и эмоциональной со-бытие военной драмы:

Я памiраў,
мне сёння паказалі,
як сам я ў сорак трэцім памiраў.
Цяпер я чую, як уздыхала зала,
калі iрвалі выбухі экран [31, с. 124].
(К. Камейша «Пасля прагляду кінаэпапеі “Вялікая Айчынная”»)

…Толькі заняўся ранак,
паружавеў прастор, –
мяне чужаніцы злыя
расстрэльвалі ва ўпор.

<…> Не мог з тым ніяк змірыцца:
доўга і скрушна гукаў
у сне расстралянага кімсьці
маленькага хлапчука [31, с. 204].
(В. Максимович «Рэквіем па няспраўджаным дзяцінстве»)

Оригинальный подход к субъектной организации поэтического произведения предлагает Н. Метлицкий в стихотворении «Голас кулі». Повествующее «я» – неодушевлённый предмет – пуля, несущая смерть:

Так,
вы маглі зразумець,
хто я такая.
Кропка апошняя.
Смерць.
Кіньце, прарокі, шумець!
Кроў не дапіта людская [31, с. 259].
(Н. Метлицкий «Голас кулі»)

Делегирование повествовательных «полномочий» неодушевлённому предмету представляется гиперболизацией разрушительной деятельности человечества по созданию оружия массового поражения, позволяющего воплощать политические амбиции отдельных государств. Теперь результат технократического развития цивилизации отнимает жизни у своих создателей. Таким образом стихотворение осмысливает проблему «человек и война» не только в конкретно-историческом, но и в глобально-философском контексте, предостерегая человечество от самоуничтожения.

Литературная саморефлексия невоевавших поэтов направлена на причины обращения к военной тематике. Современная литература словно выстраивает мост от настоящего к прошлому, восстанавливая утраченные взаимосвязи, предлагая новые подходы к заполнени временных лакун. Н. Малявко в стихотворении «Рэквіем» визуализирует замкнувшуюся цепь времён, персонифицирует акт окончательного завершения войны, которое состоится только тогда, когда последний ушедший ветеран встретится с первым павшим на войне солдатом:

І нават таварышам мёртвым
за тым, развітальным, акордам
нялёгка будзе паверыць
у гэты жалобны абрад:
АПОШНІ сустрэнецца з ПЕРШЫМ
пры сведках [31, с. 224].
(Н. Малявко «Рэквіем»)

Помимо осознания своей миссии по аккумуляции, сохранению и передаче исторической памяти, белорусские авторы свидетельствуют о присутствии в личном и национальном ментальном пространстве памяти генетической, о встроенном «ДНК боли», которую представители белорусского народа передают из поколения в поколение. Самая жгучая и нестерпимая боль – в памяти семьи, в кровотоке, связывающим нас с дедами и прадедами:

Пасля вайны
ля турэмнай сцяны
мне адкопваюць яго косці…
Гэта мой успамін –
з падсвядомасці…
Ад бабулі Лізы [31, с. 365].
(Г. Самойло «Трагедыя на хутары Крушнікі»)

Поэт Д. Морозов утверждает: «Я – памяць дзеда, маці, таты» [31, с. 232], – выводя категорию памяти из области исторического и социального в область экзистенциального.

Спрадвечны стогн!
Паслухаем курганне,
і стане ясна:
песні нашы ўсе –
пра маці,
пра зямлю
і пра каханне
той стогн глыбінны
носяць пакрысе [31, с. 332].
(Г. Пашков «Маналог на кастрышчы»)

Генетическая память нации – залог неразрывной связи белорусов со своими корнями, с Родиной: «Твая дарога і дарога памяці / ўва мне, мой край, сыходзяцца ў адну» [31, с. 247]. Именно генетическая память вплетает в чувство патриотизма нашего народа щемящие отзвуки пережитой трагедии и бесконечну благодарность предшественникам за добытые в боях свободу и независимость:

…бо на болю ўзрос,
і на песнях журбы гадаваны,
і хачу,
і павінен
на крэўнай зямлі баравой
да апошняга ўздыху
быць кожнай хвілінай адданым
маладым і бясстрашным,
хто горкай ябняты травой [31, с. 319].
(Г. Пашков «Па праву жывога»)

В поэзии невоевавших много ярких стилистических находок. Сборник «Па праву жывога» убеждает в том, что белорусские авторы умело пользуются художественной деталью, создавая психологически убедительные образы и предлагая свои способы художественной репрезентации военной трагедии. В первую очередь, художественная деталь позволяет современным поэтам метафоризировать историческую память с помощью приёмов визуализации. Удивительно зримые образы, основанные на семантическом параллелизме, воплощены в стихотворениях К. Камейши, Г. Пашкова, О. Салтука, где пейзажная зарисовка становится основой для создания социальной аллегории:

Галіны
ампутаваныя
ў гэтых жалобных бяроз [31, с. 125].
(К. Камейша «Калдычэва»)

Сігане стаянкай партызанаў
маскхалат заечы праз сумёт.
З гушчару на сонную паляну
глуха ўдарыць дзятлаў кулямёт [31, с. 329].
(Г. Пашков «Палік»)

Зашчоўкаюць ваврkі на галінах,
а нам здаецца – узводзяцца куркі [31, с. 358].
(О. Салтук «Скарга дрэў»)

В приведённых отрывках генетической памятью наделены не только люди, но и окружающая природа. В мирные описания прокрадывается военная образность, убеждающая читателя в том, что белорусская земля ещё очень долго будет носить на своём теле страшные отметины войны. Не случайно Е. Руцкая сравнивает воспоминания о военном прошлом с закоревшем на коже бинтом, который можно оторвать только с кровью:

…І з прыгоенай памяці раны
успамін, як шпітальны хірург,
акрываўлены бінт адарве… [31, с. 344].
(Е. Руцкая «Ветэрану»)

Даже тем, кому посчастливилось родиться в мирное время, совершенно очевидно, что война калечит тело и душу всего живого. Это противоестественное явление, нарушающее естественное течение жизни. И задача человека – созидать и помогать, а не разрушать и убивать. В стихотворении «Лісіца» М. Башлаков с трепетом передаёт услышанную от очевидцев историю о том, как во время бомбёжки лисица укрывала своих детёнышей в партизанской землянке, напомнив людям о необходимости оставаться людьми даже на войне:

У нас паратунку, напэўна, шукала.
І мы пацясніліся…
Сціхнуў гармонік.
Сваіх лісянят у зямлянку цягала –
паверыла нам, што мы іх абаронім… [31, с. 42].
(М. Башлаков «Лісіца»)

В стихотворении А. Аврутина «В сорок пятом сапожнику трудно жилось…», казалось бы, речь идёт о конкретном ремесле, о человеке, починяющем обувь. Однако незамысловатое перечисление обуви: рваный детский сандалик, разбитые женские боты, – создаёт выразительную картину послевоенной бедности и разрухи. Одной ёмкой и хлёсткой деталью поэт передаёт историю человеческой судьбы и трагедии:

Если редкий клиент
на верстак его старый
ставил пахнущий порохом
грубый башмак

иль кирзовый сапог,
не имеющий пары… [31, с. 11].
(А. Аврутин «В сорок пятом сапожнику трудно жилось…»)

Реконструируя страшную действительность войны, современные авторы размышляют о размывании границ между живыми и мёртвыми, о том, что переход мог случиться в любой момент, о том, что обыденность смерти оказывала необратимое влияние на психологию людей военного поколения. Экзистенциальный ужас вызывает у читателя стихотворение Н. Шкляровой «Ад кулі пад вокам нядобрым вайны…», где поэт описывает смеющегося грудного ребёнка возле тела убитой матери:

Ото ж было дзіва
жахлівае:
смяецца дзіцё
каля смерці
шчаслівае [31, с. 446].
(Н. Шклярова «Ад кулі пад вокам нядобрым вайны…»)

Эта художественная деталь становится воплощением контрапункта человеческих страданий: драма загубленных войной жизней, несостоявшееся детство, беззащитность перед катастрофой, покинутость.

К мифологической образности апеллирует М. Поздняков в стихотворении «Шырокі дняпро». В основе стихотворения – история семьи поэта: гибель дяди Петра во время переправы через Днепр. Стараясь воссоздать психологические подробности этой кровавой страницы военной истории, М. Поздняков пишет:

Фашысты б’юць
па лодках і плытах
шалёна так,
што аж вада кіпіць.
А дзядзька мой
плыве,
плыве праз гэты жах
і ўсё ніяк
Дняпра не можа пераплыць [31, с. 309].
(М. Поздняков «Шырокі дняпро»)

Образ незавершённой переправы – метафора оборвавшейся на войне жизни. В этом контексте Днепр может быть осмыслен как аналог мифологического Стикса, уносящего людей в царство мёртвых.

Народ, переживший такую разрушительную войну, как никакой другой, понимает хрупкость и ценность мира. Не случайно во многих произведениях современных белорусских авторов о Великой Отечественной войне звучит предупреждение о недопустимости повторения кровопролития. Поэты ищут изоморфные данной коммуникативной задаче средства художественной выразительности. Например, в стихотворении Н. Метлицкого

«Сіняя балада» метафорой разрушенного войной мира становится выпавшее выпавшее из детских рук и разбившееся синее стёклышко:

Падае з рук дзіцячых
каляровае шкельца.
Звычайнае і незвычайнае –
пляшкі асколак.
– Людзі, вярніце цуд!
Бярозы – сінія-сінія,
нябёсы – яшчэ сіней,
і сінія-сінія кружацца
над сіняю грушай буслы [31, с. 248].

(Н. Метлицкій «Сіняя балада»)

О том, как важно сохранить синеву и целостность мирного неба, как сложно в современном мире не перейти ту черту, из-за которой нет возврата, мудро и тонко напоминает в своих стихах и Г. Авласенко:

Весенний сиреневый цвет
и ржавая гильза снаряда…
Так рядом закат и рассвет…
Так рядом…

И лес, от росы голубой,
и серый бетон обелиска…
Так близко надежда и боль…
Так блико… [31, с. 25].

(Г. Авласенко «Весенний сиреневый цвет…»)

В современной белорусской поэзии о Великой Отечественной войне наблюдается и стремление к освоению лиро-эпических форм, что вполне естественно, поскольку исторический материал, к которому обращаются авторы, поражает своей масштабностью и требует всестороннего объективного освещения. Лиро-эпическое начало в новейшей белорусской военной поэзии демонстрирует жанровые искания и специфику жанрового мышления авторов. Многообразие форм представлено классической поэмой Г. Пашкова «Трывога»; микропоэмой (согласно авторскому определению жанра) Н. Шабовича «Паэма памяці» (с семантической точки зрения это, скорее, цикл самостоятельных стихотворений, объединённых общей темой); метажанровыми образованиями В. Макаревича «Хатынь» и Н. Шкляровой «Пялёсткі» и др. Следует пояснить, что «Хатынь» представляет собой жанрово-стилевую диффузию баллады и поэмы (поэма в балладах или цикл баллад): «Балада статыстыкі», «Балада імён», «Балада агню», «Балада пабрацімства» і «Балада званоў». «Пялёсткі» же Н. Шкляровой включают в себя поэтические тексты разных жанров: лирическое стихотворение, баллада, плач, лирический монолог, заговор. Очевидно, что белорусские авторы ищут и предлагают новые жанровые формы, наиболее

соответствующие художественному познанию сложнейшего и многоаспектного военного прошлого.

Таким образом, книга «Па праву жывога» аккумулирует и конституирует актуальные тенденции развития современной белорусской поэзии о Великой Отечественной войне. Эти тенденции находят воплощение и в авторских поэтических сборниках стихов о войне. По объективным причинам поэтические сборники исключительно военной тематики – достаточно редкое явление в поэзии невоевавших. Однако в книжной серии «Дети войны» белорусского издательства «Четыре четверти» за последнее десятилетие увидели свет сборники стихотворений, поэм и лирической прозы авторов-ровесников военных событий, представителей поколения «детей войны», тех, для которых война ещё не стала далёким эхом прошлого: Н. Чернявского «На плошчы памяці маёй», Н. Малявко «Беражыце шыпшыну», А. Зекова «Параненая памяць», Н. Галиновской «Няма даравання вайне», И. Котлярова «В днях, к самозабвенью не готовых», К. Камейши «Курганны звон» и др. На страницах этих книг оживают образы фронтовиков, партизанов, работников тыла, воплощается автобиографический опыт самих авторов.

Можно заключить, что современная белоруская поэзия о Великой Отечественной войне создаётся как представителями старшего поколения, творчески осмысливающими своё военное и послевоенное прошлое, так и авторами, чей творческий поиск опирается на исторические факты, свидетельства очевидцев, литературное наследие предшественников и, что самое важное, – генетическую память белорусского народа. Поэтический диалог генераций обеспечивает и приемственность лучших традиций советской военной литературы, и появление новых векторов эволюции белорусского поэтического творчества. Оригинальные ракурсы художественного постижения и репрезентации исторической правды о Великой Отечественной войне посредством мифологической и библейской цитации, семантического параллелизма, многообразия способов субъектной организации наполняют произведения актуальной белорусской литературы экзистенциальным звучанием, демонстрируют их аксиологический диапазон, выводят осмысление проблемы «человек и война» на новый философский уровень.

СУБЛИМАЦИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В ПОЭЗИИ А. АВРУТИНА О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ

Творчество Анатолия Юрьевича Аврутина широко известно как в Беларуси, так и за её пределами. Поэт живо откликается на все вызовы времени, создавая психологически точные картины исторического прошлого и современности, многие его строки звучат провидчески. Совершенно очевидно, что автор, чьё детство пришлось на первые послевоенные годы, с особым трепетом и волнением подходит к осмыслению темы Великой Отечественной войны и трагического прошлого нашего народа. Личная боль и личная память в стихах поэта становятся метонимией исторической памяти, создают основу психологически достоверных образов и ярких авторских находок в построении лирического сюжета, глубоких философских обобщений.

Поэтическое мышление А. Аврутина масштабно. Когнитивные модели автора представлены и индуктивными, и (что обычно не характерно для лирики) дедуктивными способами постижения военного прошлого. Так, в ряде стихотворений поэт пытается осмыслить войну как социальное и – шире – как общечеловеческое явление, постичь социальные и экзистенциальные закономерности, которые детерминируют неизбежную повторяемость военных конфликтов в истории цивилизации.

В стихотворении «Не со щитом, так хоть на щит…» противопоставлены два исконных занятия человека: сеять и воевать. Антиномия созидания и разрушения воплощена в образе-символе поля, которое одновременно выступает и полем брани, и полем, на котором растят хлеб. В произведении реализуется архетип незасеянного поля как метафоры непрекращающихся военных конфликтов:

Опять идут за татью тать,
гремя в тумане.
И нету времени вспахать
то поле брани [1, с. 57].

Примечательно, что ещё одним ключевым образом в символике стихотворения становится образ иволги, который в народных мифологических представлениях традиционно связывается с трудолюбием и смирением,

любовью к своему делу. В произведении А. Аврутина изображена кричащая (а не поющая) иволга, тревожно снующая над бранным полем:

Не со щитом, так хоть на щит…
Средь росной рани
о чём там иволга кричит
на поле брани? [1, с. 57].

В предложенной коннотации образ иволги может быть интерпретирован как предупреждение человечеству о возможности самоистребления. Иволга названа в стихотворении «божьей» птичкой, поскольку божественное начало – мирное и созидательное, однако в человеческом сообществе далеко не всегда чтутся законы добра, справедливости и милосердия, а потому крикам иволги не придаётся должного значения и выражение «птичка божья» приобретает ироническую окраску:

У раздорожья
о чём там иволга кричит? –
так птичка ж божья… [1, с. 57].

Хронотоп стихотворения «Нам велел господарь…» соотносится с периодом средневековья и повествует о завоевании Руси монголо-татарами. Однако историческая основа стихотворения выступает лишь поводом для авторского размышления о комплексе гуманитарных проблем в парадигме «человек и война». Война – явление, противное человеческой природе. Войны развязываются из-за политических амбиций «господарей», которые оплачиваются кровью подданных. Эта горькая закономерность выявлена и в поэтических строках А. Аврутина:

Нам велел господарь
не жалеть на противника порох.
Да и собственной крови
велел не жалеть нам, как встарь.
И хрипело в груди,
пот кипел в цепенеющих порах,
и махал нам рукой,
и смеялся во след господарь [1, с. 81].

Эта мысль подтверждается и выражением «прикипали к шеломам // вспотевшие враз волоса» [1, с. 81]. Архаическая форма «шелом» содержит аллюзию на «Слово о полку Игореве», где анонимный автор осуждает амбициозного князя, возжелавшего «испить шеломом Дону».

Война ожесточает человека, пробуждает в нём низменные инстинкты, позволяющие испытывать эйфорию от собственной жестокости:

Не слыхав про экстаз,
мы метались в кровавом экстазе,
меч вонзая в убитых, –
а вдруг, полежав, оживёт? [1, с. 81].

При этом уникален взгляд поэта на исход войны, который, казалось бы, должен состоять в продолжительной взаимной непримиримости и национальной разобщённости. А. Аврутин моделирует иную версию, восходящую к глубинным эсхатологическим представлениям:

Мы им – головы с плеч,
они женщин брюхатили наших,
перемешаны крови …
Но все же родился народ [1, с. 82].

Война – общечеловеческая трагедия, социальная катастрофа, после которой требуется длительное восстановление. Повторяемость войн и их последствий в истории человечества сродни мифологическим природным циклам умирания и возрождения, когда сам факт гибели становится залогом продолжения жизни. Антиномия жизни и смерти обусловливает амбивалентную сущность человеческого характера, содержащего и стремление к созиданию, и генетическую память о пережитых разрушениях, и осознание того, что, в конечном итоге, нас связывает «одно на всех пепелище» [1, с. 82]:

Как его разделить,
хоть уже наплодилось умельцев,
только ужасы помнить,
не помня связующих вех?
Тут поди отличи
поджигателей от погорельцев,
коль одно пепелище,
одно пепелище на всех… [1, с. 82].

Попытку создания альтернативной истории предпринимает А. Аврутин в стихотворении «Кутузов». Сопоставляя исторические обстоятельства двух войн, получивших в связи с небывалой масштабностью и всенародным значением наименование «Отечественных», поэт размышляет как о роли личности в истории, так и о «концепции личности», которую порождает конкретная эпоха. «Встраивая» личность М.И. Кутузова и его решение сдать Москву неприятелю в «декорации» советской эпохи, А. Аврутин справедливо предполагает бесславный трагический финал:

А это значит – скорый трибунал…
Разжалован, а следом и расстрелян,
он просто б послужил «высоким целям» –
кто сдал Москву,
Берлина бы не взял… [1, с. 255].

Заметим, что навряд ли поэт выражает сомнение в том, что толстовская концепция исторического фатализма была нежизнеспособна в годы Великой Отечественной войны. Хотя, безусловно, А. Аврутин апеллирует, скорее, к литературному образу М.И. Кутузова, сложившемуся в творческом наследии М. Лермонтова и Л. Толстого, нежели к его реальному прототипу. Поэта интересует гуманистическая основа образа полководца, берегущего армию и верящего в силу духа и самосознание народа, продемонстрировавшего

моральное превосходство над неприятелем. Вера полководца в свой народ, закреплённая в памятниках литературы, рождает эту же безусловную веру и у потомков великой битвы: «люди помнят: // “Мы их победили…” // В день пораженья… // В день Бородина…» [1, с. 255]. Советский же политический дискурс требовал от человека конкретных доказательств силы духа и гражданской позиции, формировал концепцию личности, в любой момент способной на подвиг. Оправдала ли себя эта стратегия? Как во время военных действий находить баланс между исторической необходимостью и гуманистическими идеалами? Вот круг вопросов, которые война ставит перед личностью и государством, и на которые ищет ответы А. Аврутин, опираясь на свою поэтическую и человеческую картину мира.

Продолжая исследовать войну как социальное явление, А. Аврутин обращается к событиям Гражданской войны. Стихотворение «Только цокот копыт, только лютые сабли кривые…» построено на приёмах поэтического обобщения и развёрнутой метафоры: противоборствующие стороны воплощены в образах красного и белого коней, стирающих в прах пространство бывшей империи:

Красный бешеный конь – вот уже половина России,
а вторая – такой же, но белый взбесившийся конь.
И несутся они, в пепелище страну обращая,
каждый – с правдой своей,
каждый – с храбрым своим седоком.
И кровавой войне ни конца не видать и ни края,
лишь сгоревшее жито да кровь над пробитым виском… [1, с. 42].

Упоминание о наличии у непримиримых противников «своей правды», само признание этого факта – выстраданной правоты каждой из сторон – генетически роднит данное стихотворение А. Аврутина с произведениями античной трагедии, конфликт в которых строился на столкновении двух «правд», обусловленных социальными и моральными принципами их носителей. Зритель сочувствовал обоим антагонистам, испытывая катарсис в результате драматического разрешения конфликта. Такой взгляд на историю Гражданской войны в XX веке демонстрирует в своих полилогичных по сути эпических полотнах М. Шолохов.

Однако природа аллегории в стихотворении А. Аврутина не только социальна. В произведении представлены христианские культурные коды, отсылающие читателя к шестой главе Откровения Иоанна Богослова:

Красный конь… Белый конь…
Каждый был половиной России…
На дороге пустой ни следа от тяжелых копыт.
Утром шишка слетит на траву…
И увидишь спросонок,
там, где бурые сосны угрюмо бредут стороной,
на неровной полянке копытами бьет жеребёнок…
Он не белый, не красный…Он утренний… Он вороной… [1, с. 42].

Последовательное перечисление красного, белого и, наконец, вороного коней может быть интерпретировано как аллюзия на троих из четырёх всадников Апокалипсиса. В контексте этой аллюзии стихотворение А. Аврутина приобретает прогностическое звучание, ибо всадники на белом, красном и чёрном конях уже появились, и если человечество не остановится – встреча со всадником на белом коне неизбежна…

Можно заключить, что в творчестве А. Аврутина война осмысливается не только как социальная, но и как экзистенциальная категория. Лирический сюжет стихотворений опирается на конкретные страницы военной истории, при этом в их референтной позиции содержатся духовные и культурные импликации, отражающие аксиологическую ориентацию автора.

Психологические закономерности войны поэт выявляет, вглядываясь в лица её участников и очевидцев. В стихотворении «Парад 1939 года» читателю открывается закулисье большой политической игры, в которую будет вовлечена половина мира. А. Аврутин создаёт достоверные психологические портреты советского комбрига С. Кривошеина и немецкого генерала Г. Гудериана. Обилие точных художественных деталей и ярких эпитетов характеризуют самодовольство и лицемерие германского офицера: «напыщенный Гудериан» [1, с. 13], «чванливого Гудериана» [1, с. 14], беседа на трибуне «для порядка» [1, с. 13]. При этом от поэта не ускользают истинные намерения амбициозного немца:

А немец стоит на трибуне-времянке
и думает, щуря нордический глаз,
как будут гореть эти русские танки,
когда он отдаст настоящий приказ…
Когда он пристрелит еврея-комкора,
посмевшего руку арийцу пожать… [1, с. 14].

Намечающееся военное противостояние сквозит в молчаливом психологическом поединке двух командующих парадом офицеров. Автор стихотворения не сомневается в проницательности будущего генерала Красной Армии:

Пока же парад… Воевать ещё рано.
И снова комбриг, понимая обман,
жмёт руку чванливого Гудериана,
и *честь отдаёт ему* Гудериан [1, с. 14].

Фраза, завершающая произведение, «и честь отдаёт ему Гудериан» приобретает в контексте лирического сюжета новое значение. Это уже не только и не столько армейское приветствие, сколько признание бесчестия немецко-фашистских оккупантов и морального превосходства победителей.

Одним из чудовищных преступлений фашистов в годы войны стало создание на территории Беларуси полутора десятков детских донорских центров, где у ребят отнимали кровь на нужды немецкой армии. Это страшную и ранее не тиражируемую тему поднимает А. Аврутин в стихотворении

«– Я з Крыніц… Жыва пакуль…». Для наибольшего эмоционального воздействия на читателя поэт использует оригинальный способ субъектной организации произведения, формируя не только дискурс повествователя, но и делая субъектами высказывания самих детей, обречённых на гибель:

–Я з Крыніц… Жыва пакуль…
Зваць Алеся.
–З Докшыц я… А ты адкуль?
–Я з Палесся… [1, с. 14].

В лексико-стилистическом оформлении стихотворения находит отражение ситуация белорусского билингвизма, когда дискурс русскоязычного повествователя сменяется фразами белорусских ребятишек на родном для них языке. Языковая игра в целом становится сюжетообразующей и смысловой доминантой произведения. Целый комплекс морально-этических проблем, связанных с массовым детоубийством, поэт мастерски решает при помощи нескольких лингвистических замечаний:

И фашист, набравшись сил,
встав с кровати,
нет, не «мутер» говорил,
плакал: «Маці…»

И не мог никак понять,
хромоножка,
почему назвать кровать
тянет «ложкам»? [1, с. 15].

Белорусские слова, неожиданно всплывающее в сознании немецкого солдата, свидетельствуют и о масштабе духовной деградации фашистской армии, и о необходимости отвечать за содеянное, и о разности национально-ментальных кодов. Кровь белорусских детей навсегда – на совести немецко-фашистских захватчиков:

Не понять ему – бандит –
в мракобесье:
кровь Миколы говорит,
кровь Алеси… [1, с. 15].

В стихотворении «Минское гетто» А. Аврутин не только повествует о страшных драматических событиях военной истории, но и исследует психологию предательства. Называя по имени жертв полицая, поэт оставляет безымянным его самого: человек, предавший Отечество, не достоин носить имя. При этом А. Аврутин пытается понять истоки человеческой жестокости и морального падения:

А полицай – тот, что был соседом,
хромую Двойру пристрелит следом.
За что той Двойре сыра могила?
За то, что чаем его поила,

когда его озверевший батя,
едва с похмелья, вставал с кровати,
лупил своих, доброты не зная…
Вспоила, Двойрушка, полицая [1, с. 21].

Поэт прослеживает, как привычная с детства жестокость становится нормой жизни, приводит к духовному растлению. Но самое пугающее заключается в замалчивании и искажении фактов, без которых ни генетическая память народа, ни историческая память государства не может быть полной, а значит, урок военной истории останется неусвоенным:

Трава – Нахима, трава – Нехама…
Трава сквозь камни растёт упрямо
туда, где внук полицая снова
твердит, что не было здесь такого… [1, с. 21].

Тему Холокоста продолжает в военной поэзии А. Аврутина стихотворение «Баба Эйдля». Несколькими точными штрихами автор передаёт глубину скорби пожилой женщины, потерявшей семью:

Воротилась домой, чуть от Минска
откатились на запад бои.
Табурет раздобыла и миску,
услыхала: «Погибли твои…»
Обезумела?.. Нет, оставалась
всё такой же – тишайшей всегда.
Только спину согнула усталость
да в зрачках поселилась беда [1, с. 64].

Заметим, что стихотворение «Баба Эйдля» выбивается из ряда произведений о тяжёлой доле женщин в военные и послевоенные годы, коих немало в современной белорусской поэзии о Великой Отечественной войне. Идейно-художественная концепция стихотворения значительно шире. Социальную проблему «человек и война» А. Аврутин переводит в экзистенциальную плоскость «человек и человек». Душевная щедрость позволила еврейской женщине разглядеть в пленном немецком капрале человека, которого, как и её саму, война лишила всего, даже человеческого облика:

И порою глядела подолгу,
как оборванный пленный капрал
нёс раствор… И кусачками щёлкал…
И огрызки в карман собирал.
Просто так, молчаливо глядела,
шла домой, не сказав ничего.
И светилось немытое тело
сквозь прорехи в шинельке его [1, с. 65].

Поделиться последним не с другом, а с врагом – вот истинное проявление гуманизма, которое даже в солдате фашистской армии рождает человечность. Две картофелины… две брикетины угля… два человека,

заглянувшие в души друг друга… Поднимая нравственную планку максимально высоко, поэт признаёт, что эта высота подвластна далеко не всем:

Пусть соседи глядели с издёвкой,
бормотали, кто больше речист:
«И взяла… Ну, понятно, жидовка…
И принес… Ну, понятно, фашист…» [1, с. 65].

О том, как далеко этому миру до высоких идеалов человечности, свидетельствуют пронзительные финальные строки стихотворения:

А она растопила незряче
печку торфом, что фриц удружил…
И зашлась удушающим плачем,
а над крышами пепел кружил… [1, с. 65].

Символика кружащегося над крышами пепла – это и напоминание о дымящихся печах крематориев в фашистских концлагерях, о сотнях сожжённых оккупантами белорусских деревень, и печальное размышление автора о том, что воскрешать мир на пепелище прошлого очень непросто.

Стихи А. Аврутина о войне констатируют: война калечит человека физически и духовно. Для того, чтобы утвердить читателя в этой мысли, настоящему поэту не нужны пламенные публицистические воззвания – достаточно одного умелого поворота в лирическом сюжете или одного точного штриха к психологическому портрету героя – и коммуникативная стратегия автора становится очевидной.

А мужское
чинил он бесплатно,
«за так»,
если редкий клиент
на верстак его старый
ставил пахнущий порохом
грубый башмак
иль кирзовый сапог,
не имеющий пары [3, с. 27].

Эти несколько строк из стихотворения «В сорок пятом сапожнику трудно жилось…», на первый взгляд, представляют собой обычную бытовую зарисовку, которая, на деле, разворачивает перед нами исчерпывающую картину послевоенного социально-экономического кризиса. Чинить «за так» обувь фронтовикам – знак уважения и благодарности тем, кто, жертвуя собой, в боях отстоял Родину. Мужчины – клиенты у сапожника редкие, поскольку война «косила» в первую очередь их. Не имеющий пары кирзовый сапог – воплощение индивидуальной трагедии, приобретающее метонимическое значение. Поэзия А. Аврутина – яркий пример того, как смыслы, мастерски вложенные автором в произведение, точно пластины веера, раскрываются перед читателем, способным думать и понимать.

У лирического героя стихотворения «Щенят собрал хозяин неторопко…» война отняла самых близких людей, лишила привычной системы нравственно-этических координат. Фашисты продемонстрировали беспримерную жестокость, и, ставший свидетелем кровавой расправы над матерью и сестрёнкой, «хозяин» уже не считает жестокостью те поступки, которые не лишают человека жизни. Безусловно, герой, переживший в детстве чудовищную трагедию, заслуживает сочувствия и понимания. С этими сочувствием и пониманием и оставил бы автор читателя, если бы не одна деталь, меняющая восприятие всего произведения:

И он умолк. К ногам дочурка жалась,
в глазах неся совсем не детский страх.
И сединою мудрость пробивалась
в его космато-бурых волосах [1, с. 257].

Морально искалеченный войной ребёнок, став взрослым, не способен уже своему ребёнку обеспечит базовую потребность в безопасности. И самое драматичное, что эта опасность кроется не вне дома, а внутри него, исходит от родного человека. У «хозяина» размыты границы допустимого, от чего страдают зависимые, беззащитные и любящие его существа: маленькая дочка, верная собака. Модус трагического в стихотворении обусловлен тем, что противостоять расчеловечиванию уже поздно и невозможно:

И не было ни голоса, ни знака…
Съедала плесень тёмные венцы.
Да у крыльца побитая собака,
скуля, несла тяжелые сосцы [1, с. 257].

Любопытный ракурс осмысления категории вины, появившейся в современной поэзии о Великой Отечественной войне, предлагает А. Аврутин в стихотворении «Автобус в пятьдесят четвёртом». Поэт моделирует ситуацию, типичную для любого социума: слепой побирушка промышляет в пригородном автобусе исполнением незамысловатых песен. Как правило, в этой ситуации чувство, если не вины, то неловкости, испытывают пассажиры, потому что они относительно благополучны, потому что не хотят или не могут подать исполнителю, потому что их подаяние не исцелит инвалида и не изменит его судьбу… Однако А. Аврутин в очередной раз убеждает читателя в том, что война разрушает не только привычный уклад жизни, но и привычную систему ценностей. Люди, пережившие войну, потерявшие родных и близких, словно очерствели душой, замкнулись в своём горе, силясь его преодолеть. И потому чужая беда не представлялась им значительнее их собственной:

И обмануть он был не в силах
тех, кто на фронте землю грыз,
тех, кто с войны всё ждали милых,
хоть знали, что не дождались [3, с. 29].

Каждый приспосабливался и справлялся с болью, как мог, послевоенная действительность не располагала к состраданию: нужно было возвращаться к жизни и поднимать страну. И потому буднично и справедливо звучат слова уставшей женщины:

И рукавом прикрыв зевоту,
сказала женщина одна:
«Послушай, парень, ты б работал,
а побирушке – грош цена…» [3, с. 29].

Автобус в пятьдесят четвёртом являл собой микромодель общества, в котором взывать к жалости, быть беспомощным и просить милостыню стыдно. Меряться бедами было так же стыдно, как стыдно было отсиживаться в тылу в то время, когда Родина подвергалась нападению немецко-фашистских захватчиков. Человек, не имеющий возможности быть полезным Родине, не соответствовал концепции личности, которую выдвигала эпоха. Категория вины в данном стихотворении А. Аврутина формируется посредством тесного переплетения индивидуального и социального и отражает экзистенциальный кризис не только отдельной личности, но и трансформированного войной социума:

Слепец ссутулился. Неловко
шагнул к дверям. Умолк. Раскис.
А перед самой остановкой
у парня плечи затряслись.

Чего стыдился, что он понял,
о чём страдал всего сильней –
о том, что пусто на ладони
иль что ослеп не на войне? [3, с. 29].

О нелёгкой доле женщин в военные и послевоенные годы написано много. Идейно-тематическая направленность подобного рода произведений предсказуема: невыносимо тяжёлая работа, гибель родных, женская тоска по сильному мужскому плечу или одинокая старость. В поэтическом наследии А. Аврутина есть стихотворения, содержательно примыкающие к данному корпусу произведений. Следует отметить, что, затрагивая традиционные для военной литературы темы, поэт ищет и находит нетривиальные подходы к их раскрытию. Так, пространственно-временной континуум стихотворения «Курит женщина в коридоре…» соотносится с 80-ми годами прошлого столетия: обычный день в обычной городской квартире. Но проницательному взгляду автора-повествователя открываются многие нюансы, на которые обыватель может не обратить внимания: женщина курит «Беломор», из-под рукава у неё виднеются некие цифры, а наивные догадки детей заставляют её расплакаться:

Разве можно об этом громко?
Видишь – плечи уже дрожат.

Отойди, отойди в сторонку,
подрастёшь – растолкую, брат…

Курит женщина, слёзы прячет,
и никак не поймет пострел –
кто же страшный решать задачи
на руке у неё посмел?.. [1, с. 256].

Акмеистическая точность использования художественных деталей даёт поэту возможность в четырёх строфах описать индивидуальную трагедию героини, показать бессмысленность диалога между поколениями с разным социальным и жизненным опытом, поделиться подспудным чувством вины от бессилия изменить прошлое.

Думается, в современной белорусской литературе найдётся не много авторов, осмысливающих античеловеческую сущность войны через категории любви и ревности. А. Аврутин филигранно делает это в стихотворении «Знала – не любит…». Лирическая героиня стихотворения дважды переживает потерю любимого: первый раз – узнав о его измене, второй – получив похоронку:

Даже не знала,
кто же она –
другая?
Фронт… Похоронка…
Замолкла война
в мае [1, с. 258].

Выверенный телеграфный стиль письма, короткие рубленые фразы, номинативные и эллиптические предложения, словно метроном, отсчитывают минуты, дни, годы душевной боли, которую испытывает героиня. О глубине пережитых страданий свидетельствует поседевшая враз коса. Происходит и встреча лицом к лицу с соперницей, но эта встреча уже ничего не меняет, скорее, роднит женщин в их общем горе:

Вышла – седая –
цветочек на шлях
бросить.
Видит –
еще у одной в волосах
проседь… [1, с. 258].

Война изменила привычный ход вещей: даже в любовном треугольнике появляется ещё одна невидимая соперница – смерть – бороться с которой не под силу ни одной из любящих женщин.

Стихотворение «Грушевка» выдержало множество переизданий, стало «хрестоматийным» примером современной поэзии и Великой Отечественной войне. В первой строфе поэт не только и не столько повествует о тяжёлой участи женщин в послевоенные годы, сколько указывает

на истинное женское предназначение, которое раскрывается даже в бытовых повседневных действиях: созидать, восстанавливать мир, врачевать раны, возвращать к жизни:

Стирали на Грушевке бабы,
подолы чуток подоткнув.
Водою осенней, озяблой,
смывали с одёжки войну [1, с. 31].

В грубой действительности, среди «озяблой» осени, водой из дощатой колонки бабы «прерывистой ниточкой тонкой» связывают между собой прошлое и будущее, смываю войну с себя и своих близких. Стирка в поэтическом кругозоре А. Аврутина становится метафорой очищения и возрождения.

От взглядов работу не пряча,
и лишь проклиная её,
стирали обноски ребячьи
да мелкое что-то своё… [1, с. 32].

За нарочитой обыденностью изображаемой картины: бабы, проклинающие ежедневную рутинную работу, ледяная вода, обжигающая натруженные руки, поношенные детские вещи, – прочитывается надежда на возвращение к мирной жизни, присутствует указание на дискурс детства («обноски ребячьи»), а дети в художественной литературе – всегда символ будущего. Стихотворение «Грушевка» изоморфно народным эсхатологическим представлениям об умирании – очищении – возрождении, которые всегда соотносились с привычными бытовыми циклами крестьянского труда. Залогом будущего возрождения видится и возвращение в семью мужчины-кормильца, продолжателя рода:

И дружно глазами тоскуя,
глядели сквозь влажную даль
на ту, что рубаху мужскую
в тугую крутила спираль… [1, с. 32].

И пусть выстиранная мужская сорочка становится предметом зависти товарок, но семантическая направленность стихотворения убеждает читателя в том, что жизнь, несмотря ни на что, будет продолжаться.

Некоторые стихотворения А. Аврутина о войне содержат элементы фольклорной эстетики или стилизованы под жанры устного народного творчества. Так, стихотворение «На золотом крыльце сидели…» имеет авторский подзаголовок «Детская считалочка». И действительно, на уровне сюжетно-композиционной организации обыгрывается известный текст упомянутого произведения детского фольклора. Заметим при этом, что автор не пытается соблюдать ритмическую структуру считалочки, создавая свой собственный метрический рисунок, соответствующий коммуникативной задаче стихотворения:

На золотом крыльце сидели,
момент не очень оценив,

царевич в воинской шинели –
так ослепительно красив;
сапожник, что рукою ловкой
мог подогнать любой каблук;
портной… У каждого винтовка.
И под сердечный перестук
они вдыхали с яблонь запах,
подобный терпкому вину.
А завтра им – кому на запад,
кому – в другую сторону… [2].

Кроме того, в произведении присутствует цитация известного стихотворения М. Исаковского «Прощание» (песня на эти стихи получила широкую известность в исполнении Л. Утёсова). Приём интертекстуальности позволяет создать контраст между лёгкостью прецедентных текстов и драматизмом военных событий, описанных в стихотворении, выявить на этом контрасте и глубину страдания лирической героини, и антигуманистическую природу войны в целом:

«На золотом крыльце сидели…»
И бормотал поникший сад
про три пробитые шинели,
в которых не пришли назад.
И свет не гас в оконце слева,
где ночью мучилась без сна,
без подданных – не королева,
и не вдова… И не жена… [2].

Приём смыслового контраста игровой формы и трагического содержания использует А. Аврутин и в стихотворении «Эники-беники ели вареники…». Здесь уже поэт сохраняет привычный ритм считалочки, присущие этому фольклорному жанру паузированность и лаконичность фраз. Психологический эффект воздействия на читателей, достигаемый подобного рода контрастом, сродни «Моей цыганской» В. Высоцкого, где поэтический текст, раскрывающий социальные и духовные противоречия эпохи, исполнялся под разгульную цыганскую мелодию. Поэтическое мастерство А. Аврутина позволяет в трёх строфах стихотворения затронуть и табуированную ранее тему противоборства человека не только с внешним врагом, но и с казарменной системой, и рассказать о геноциде еврейского народа в годы войны, и дать глубокую философскую оценку прошлого с христианских позиций:

Эники-беники ели вареники…
Ельня… Сражение… Плен.
Как окруженец, записан в изменники
«Эник» – Захаров Э.Н.

Эники-беники ели вареники –
всё без вражды и обид.
Беня, как многие прочие «беники»,
в киевском гетто убит.

Эники-беники… Нравы и облики
канули… Дружненько, в ряд,
как на вареник, усевшись на облако,
Эник и Беник парят [1, с. 256].

В этом же ряду стоит упомянуть и стихотворение «Голодуха», где на морфологическом уровне наблюдается контаминация частушечного речитатива и аллюзия на текст народной песни «Чёрный ворон». Отметим, что названием стихотворения стало слово, повторяющееся в тексте рефреном и относящееся к просторечию, – голодуха (не голод). Нарочитое упрощение стилистической организации произведения вступает в оппозицию с его идейно-тематической направленностью:

Голодуха,
голодуха…
И скули тут не скули –
ноги мокнут,
в крынке – сухо,
батьку немцы увели.

Голодуха…
Мамке хворой
хоть бы корочки сухой.
Чёрный ворон,
чёрный ворон
нынче кружит над избой [3, с. 24].

Надо подчеркнуть, что образ чёрного ворона в стихотворении не только представляется отсылкой к словам известной песни, но и метафорически воплощает немецко-фашистских оккупантов («Чёрный ворон // чёрный ворон // с автоматом на груди» [3, с. 25]), и генетически восходит к архетипу ворона в фольклорно-мифологической традиции, который считался предвестником смерти, голода или войны. Таким образом, приёмы психологического анализа, используемые в поэзии А. Аврутина о Великой Отечественной войне, обогащаются семантическим контрастом формы и содержания, который позволяет создать ярко выраженный драматический эффект.

Тема исторической памяти в творческом наследии А. Аврутина модифицируется в осмысление феномена памяти генетической – своеобразного социального и культурного кода, «зашитого» в ДНК нашего народа. Оригинальный способ размышления о данном феномене поэт предлагает в стихотворении «Эти светлые названья…», где через национальную топонимику

показан и бытовой уклад, и исторический путь белорусов. В стихотворении можно выделить три смысловые части, центральная из которых соотносится с событиями военного прошлого:

Но здесь помнят – добродушный
Добруш гневом клокотал,
Кличев люд скликал: «К оружью!»,
над Затишьем стон стоял.

Негорелое горело,
в Глуске слышалось: «Беда!..»
В озере, от века Белом,
стыла черная вода.

Мстили Мст*и*жи, в З*о*рях тлело
пепелище до зари.
Гневно, на святое дело,
поднялись Монастыри [1, с. 17].

Подбирая однокоренные слова или фонетические эквиваленты (Кличев – скликать, Добруш – добродушный), выстраивая антонимические пары (Белое озеро – чёрная вода), автор реконструирует эпизоды военного лихолетья. В финале стихотворения утверждается, что память о войне жива, а некоторые раны до сих пор кровоточат:

Нынче в Севках сеют снова,
льётся звонкое зерно.
Но косцам из Косарёво
трав косить не суждено.

И заметнее в предгрозье,
если ветер хмарь принёс,
что до сей поры в Берёзе
пней побольше, чем берёз [1, с. 18].

О генетической, кровной связи с фронтовиками, которые отстояли мир, свободу и независимость пишет А. Аврутин в стихотворении «Погоди, не умирай, слышишь, дядя Гриша?!». Лирический герой стихотворения переживает интериоризацию военного прошлого, испытывает тёплую сыновнюю привязанность к представителям поколения, пережившего войну, страшится утраты тех нравственных ценностей, носителями которых они являются:

Ты во дворик выходил чуть сутуловато,
по свистульке вырезал шустрой ребятне…
Мы с тобой почти родня – как же без тебя-то? –
ты ведь был с моим отцом на одной войне [3, с. 28].

Память о пережитой войне – связующее звено в цепи поколений. Этот урок был дан человечеству, чтобы осознать противоестественность войны, её гибельность для всего живого, её разрушительное влияние не только на развитие цивилизации, но и на моральный облик людей. Не случайно в стихотворении «Один убит… Другой, ещё проворен…» суровой реальности войны поэт противопоставляет маленькую букашку, воплощающую в конкретный момент своего существования великую мудрость природы, декларирующей жизнь и процветание, а не смерть и разрушение:

А может быть, на рамочку прицела,
когда напротив сердца был прицел,
букашка неразумная присела
и на мгновенье выстрел не успел?.. [1, с. 254].

Исторический путь нашего народа наполнен внешнеполитическими вызовами. Современная ситуация не исключение. Вполне естественно, что в поэтическом сознании (как в человеческом сознании вообще) возникают вопросы о том, закончатся ли войны в истории человечества, созреет ли оно для осознания и принятия мира как высшей ценности, не были ли напрасными жертвы минувшей войны, или её уроки до сих пор не усвоены? Эти глобальные и как никогда актуальные вопросы А. Аврутин поднимает в ряде стихотворений, открывая цикл размышлений произведением «Монолог из неизвестности». Субъектом лирического высказывания становится неизвестный солдат, погибший в годы Великой Отечественной войны. Лирический герой не имеет имени, не обозначено и место его захоронения, для индивидуализации своего героя поэт использует лишь некоторые бытовые детали его довоенного прошлого:

Я на фронт уходил –
земляникой дышали поляны.
Думал, что ворочусь
через месяц, ну пусть
через год.
Как же имя моё?
Столько лет я лежу
безымянный,
в головах у меня
лишь одна земляника растёт [1, с. 19].

Оставляя в безвестности имя солдата и его могилу, поэт абсолютизирует понятие «неизвестный солдат», апеллирует к традициям экзистенциальной военной прозы 70-х годов прошлого века, в которой наблюдалась намеренная дегероизация описываемых событий с целью вывести на первый план их нравственно-психологическую значимость. Важно, что лирический герой не испытывает сожалений ни о прожитой короткой жизни, ни о своей безвременной кончине. Главный его вопрос звучит в финале стихотворения.

Ответ на него должен стать оправданием и жизни, и смерти героя. Однако именно в недосказанности видится реализация коммуникативной стратегии произведения:

Мне бы только узнать,
кто из наших домой воротился
и в каком же году
всё ж закончилась
эта война?.. [1, с. 20].

Вопрос, действительно ли войну можно считать завершённой, является риторическим и в стихотворении «Бредёт навстречу дряхленький Мирон…». Образ Мирона – бывшего фронтовика, а ныне выжившего из ума дряхлого старика, топящего печаль в бутылке, – полон внутреннего трагизма:

Он сдал в музей медаль и ордена,
он потерял жену, а с ней – рассудок.
И встречного: «Закончилась война?..» –
пытает он в любое время суток [1, с. 22].

При этом ещё больше трагизма – в дискурсе лирического героя-повествователя (alter ego автора), который не может отмахнуться от навязчивого старика, не может оставить его вопрос без ответа, но и не может дать на него однозначный ответ:

Проклятый век… Шальные времена…
В соседней Украине гибнут дети.
А здесь Мирон: «Закончилась война?..»
И я не знаю, что ему ответить… [1, с. 22].

Постановку многоточия (особенно в лирическом произведении) принято расценивать как приём смыслового умолчания. Умолчание в данном стихотворении А. Аврутина носит не столько смысловой, сколько эмоциональный характер. Лирический повествователь словно сдерживает свои чувства досады, бессилия, озабоченности будущим – своим и своей страны. Пунктуационная система стихотворения способствует обозначению тех эмоций, которые трудно, а порой невозможно выразить словами.

Интертекстуальная основа стихотворения «Неужели нам вновь пригибаться завещано…» позволяет поэту выстроить своеобразный диалог с творческим наследием предшественников, демонстрирует литературную рефлексию традиций как советской, так и классической культуры. Этот диалог представляет собой сублимацию авторской тревоги о завтрашнем дне, вызванной актуальной внешнеполитической ситуацией:

Неужели же снова дороженька узкая
приведёт к полотну посреди суеты,
чтоб шептать: «По бокам-то всё косточки русские…»
Про Некрасова, Ванечка, знаешь ли ты?

Что ты скажешь, когда перелеском, пригорками
с автоматом зимою пойдёшь сквозь снега?
А «Катюшу» ты слышал?.. А слышал про Тёркина?
А ты знал, что «до смерти четыре шага»? [1, с. 32].

Транспонируя события прошлого на современные реалии и понимая, что не найдёт утешительных ответов на волнующие вопросы, автор пытается отыскать нравственную опору, указать путь духовного спасения. Оплотом гуманизма и силы человеческого духа выступает в поэтической картине мира А. Аврутина православие, проповедующее идеалы добра, справедливости и любви:

Вновь оставит снаряд в колоколенке трещину,
вновь обрушится небо, живое губя…
Это, Ванечка, Русь… *И какая-то женщина*
всё равно, глядя вслед, перекрестит тебя [1, с. 32].

Идейно-тематический диапазон поэзии А. Аврутина о Великой Отечественной войне невероятно широк: поэт осмысливает войну и как социальную, и как экзистенциальную категории, изображает индивидуальные судьбы лирических героев в контексте исторического пути народа. Автор достигает максимальной психологической глубины своих стихотворений при помощи ёмких художественных деталей, яркой образности, приёмов интертекстуальности и фольклорной стилизации. Стихотворения А. Аврутина о войне отражают специфику индивидуальных творческих исканий поэта, его эстетическую и аксиологическую ориентацию, гражданскую позицию.

ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА В ПОЭЗИИ М. ПОЗДНЯКОВА: СИНТЕЗ ЛИРИЧЕСКОГО И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО НАЧАЛ

В советской литературе послевоенных десятилетий и в белорусской литературе начала XXI века сформировался корпус произведений о Великой Отечественной войне, представляющих собой контаминацию документалистики, мемуаристики, беллетристики. Это закономерно, поскольку литература о войне основана на исторических фактах, свидетельствах очевидцев, публицистическом и художественном наследии предшественников. Но если такие рассуждения типичны для прозы, то лирика, как правило, стоит особняком: прерогатива лирики как рода литературы воплощать внутренний мир человека, основывая лирический сюжет на перипетиях душевных переживаний лирического героя. При этом нельзя отрицать тот факт, что поэзия о войне достигла небывалого развития в военные и послевоенные годы, поражая жанрово-стилевым многообразием.

Под публицистикой принято понимать произведения, посвященные актуальным проблемам и явлениям социальной действительности, авторский домысел в которых не выходит за рамки реальных фактов. Можно утверждать, что поэзия о войне, созданная и в XX, и в XXI веках, демонстрирует ярко выраженное публицистическое начало. Бытует мнение, что размышления о синтезе публицистического и лирического в поэзии ставят под сомнение саму лирическую доминанту и эстетическую значимость произведения. Однако семантические границы поэзии давно расширились, вместив в себя элементы эпоса и драмы, предложив новые способы познания мира и человека, аккумуляции исторической памяти.

Казалось бы, события Великой Отечественной войны несколько десятилетий назад ушли из актуальной внешнеполитической повестки, но реалии современности в очередной раз убеждают нас в обратном. Поэтическое творчество известного белорусского автора Михаила Позднякова воплощает не только историческую, но и генетическую память белорусского народа, столкнувшегося в годы войны с трагедией геноцида. Стихотворения М. Позднякова о войне характеризуются широким идейно-тематическим диапазоном в том числе и потому, что во многих из них прослеживается влияние жанровых форм публицистики, чётко определяющее гражданскую позицию поэта.

Так, одним из жанров публицистики, позволяющим создать «эффект присутствия», погрузить читателя или зрителя в происходящее здесь и сейчас, является репортаж. Жанровые элементы репортажа наблюдаются в стихотворении М. Позднякова «Ліпень», посвященном Дню Независимости Республики Беларусь, освобождению нашей Родины от немецко-фашистских захватчиков:

Слаўным гімнам руплівай сяўбе
зноў віруе зялёная кіпень.
Я вітаю ўсім сэрцам цябе,
гераічны і велічны Ліпень!

Ты расквеціў вясёлкай наш лёс.
Не забыцца нам, удзячным, ніколі,
што ты шчасце народу прынёс,
што ты вывеў Радзіму з няволі [32, с. 162].

Данное стихотворение, как профессиональный репортаж с места проведения праздника, передаёт эмоциональность и взволнованность очевидца: восклицательные предложения, написанное с прописной буквы название месяца («Ліпень»), яркая образность создают приподнятое настроение радости и гордости за народ, выстоявший перед лицом коричневой чумы. Автор словно становится «глазами» и «ушами» читателя, изображая цвет, свет и звуки торжества. Здесь и «зялёная кіпень» июльской природы, и разноцветие радуги в мирном небе, и солнечный свет, символизирующий жизнь и свободу, и мелодия национального Гимна. Поэт проводит читателя праздничными улицами белорусских городов и деревень, делает участником событий, делится своими возвышенными чувствами:

Час змагання, час светлых надзей…
Краем родным заўжды ганаруся.
З чыстым сэрцам, між добрых людзей
Гімн спяваю маёй Беларусі [32, с. 163].

В журналистской практике отчёт семантически близок репортажу, правда, о случившемся автор отчёта сообщает постфактум, детализируя и анализируя события, свидетелем которых ему довелось стать, выявляя причинно-следственные связи. Безусловно, в поэтической практике нет никакой необходимости сохранять и выдерживать жанровую структуру отчёта, но формальные признаки этого жанра наполняют военную поэзию новым звучанием.

М. Поздняков не был свидетелем военного лихолетья, но история семьи поэта включает множество трагических страниц, связанных с Великой Отечественной войной. Одна из них представлена в стихотворении «Шырокі Дняпро»:

Я вельмі часта ўспамінаю
пра дзядзьку нашага –

Пятра,
якога і Пятром не называлі,
а звалі Пецем,
бо на фронт пайшоў
у васемнаццаць год якраз
і паў геройскай смерцю
на вогненнай
дняпроўскай пераправе… [32, с. 106].

Поэт пытается реконструировать самый момент переправы, постичь мысли и чувства солдат, идущих на смерть. Традиционно для современной поэзии о войне социальный конфликт в произведении трансформируется в экзистенциальный:

Фашысты б'юць.
Па лодках і плытах
шалёна так,
што аж вада кіпіць.
А дзядзька мой
плыве,
плыве праз гэты жах
і ўсё ніяк
Дняпра не можа пераплыць [32, с. 106–107].

Дискретный ритмический рисунок стихотворения, парцелляция создают ощущение прерывистого дыхания. И автор, и читатель словно сами борются с тёмной толщей вод, фашистскими пулемётными очередями, паникой, неразберихой, смертью… Днепр становится границей между миром мёртвых и миром живых. Начавшаяся в 1943 году переправа не завершена до сих пор: Пётр «ўсё ніяк Дняпра не можа пераплыць» [32, с. 107], – потому что память о его подвиге живёт в его потомках, потому что гибель тысяч советских солдат послужила залогом жизни новых поколений.

Стихотворение «Рудня» состоит из двух смысловых частей, находящихся в отношениях ярко выраженной оппозиции. Первая композиционная часть изображает быт довоенной деревни, национальный характер и менталитет белорусского народа, естественный природный круговорот жизни:

Тут сэрцы спявалі
і, не адкрыццё,
тут шчыра кахалі,
квітнела жыццё.

Тут звонкія дзеткі
штодзённа, штогод,
як летнія кветкі,
раслі без турбот.

Паволі сталелі.
З вясёлкамі мрой
у вырай ляцелі,
шлях выбраўшы свой [33, с. 73].

Поэт с большой любовью описывает незамысловатый уклад деревни на Логойщине, любуется её людьми и природой. С глубокой личной болью автор сообщает читателю о том, что война прервала мирное течение деревенских будней: во время карательной операции фашисты сожгли деревню вместе с жителями:

Вайна!
І такое
няшчасце
прыйшло:
Спалілі…
Жывое…
Фашысты…
Сяло… [33, с. 74].

Эмоциональная составляющая произведения отличается резкой сменой пафоса: от идиллического к трагическому. М. Поздняков использует приём графического выделения логических ударений, стилистический приём умолчания, помогающие передать чувства лирического героя-повествователя, не называя их.

Стихотворение не содержит подробного отчета о бесчинствах немецко-фашистских захватчиков на оккупированных территориях, зато оно вмещает необходимый для этого публицистического жанра вывод автора – итог драматических размышлений о проблеме геноцида, его истоков и последствий. Коммуникативная стратегия автора выражена в строках, призывающих чтить память жертв нацизма: «Нам памятаць трэба // аб гэтым заўжды…» [33, с. 74], «Прад вамі, руднянцы // хілю галаву» [33, с. 74], и, наконец, в финальном утверждении «О, жыць трэба, жыць!» [33, с. 74], свидетельствующем о том, что жизнь – высший дар, полученный нами в наследство от поколения, вынесшего на своих плечах войну.

Жанровые элементы портретного очерка и отчёта присутствуют в стихотворении «Дзед Ігнат». Послевоенная жизнь ветерана изображена нарочито буднично, старый Игнат не чем не выделялся среди односельчан:

Дзед Ігнат, як валацуга,
жыў адзін, без сваякоў.
Хоць стары, але за плугам
лепшым быў між мужыкоў.

Хлапчукам дарыў свісцёлкі,
што з ракіты майстраваў.
«Эх, за дзягу ўзяцца толькі…» –
гэтак часта жартаваў.

Піў гарэлку дзед у меру,
самасад яго душыў.
Крокам лес ці луг абмераць –
вось было што па душы[32, с. 112–113].

Восприятие лирического героя резко меняется, когда портретно-очерковая часть сменяется отчётом повествователя о праздновании Дня Победы. На встречу со школьниками дед Игнат пришёл в праздничной форме:

Ды на свята Перамогі
на сустрэчу ў школу раз
у нязвыклым фрэнчы строгім
дзед Ігнат прыйшоў да нас.

Увайшоў у клас нясмела –
і разявіў кожны рот,
бо навокал пасвятлела
ад яго… узнагарод [32, с. 113].

Можно наблюдать, как в отчёте детализируется внешний вид деда Игната, подробности его поведения и эмоционального состояния (скромность, неловкость в непривычной ситуации), степень изумления и восхищения школьников.

Следовательно, жанровые элементы отчёта дают М. Позднякову возможность воссоздать эпизоды военного прошлого, показать влияние этого прошлого на психологически и социальный облик современника. Сочетание реальной основы и индивидуально-авторского отношения к описываемым событиям дают новый импульс для развития поэзии о Великой Отечественной войне в актуальной белорусской литературе.

Одним из самых востребованных жанров в публицистической практике является интервью. Оно помогает решить сразу несколько профессиональных задач: сообщить о произошедшем устами непосредственного участника, передать его точку зрения и переживания, высказать позицию, отличную от авторской или тождественную ей, наконец, создать психологический портрет говорящего через его речь и поведение в ходе интервью. Жанровые признаки интервью достаточно активно представлены в поэтическом творчестве – как правило, в тех произведениях, где присутствует прямая, косвенная или несобственно-прямая речь лирического героя.

Повествовательный дискурс стихотворения М. Позднякова «Татава споведзь» принадлежит отцу лирического героя и только в последней строфе происходит смена нарратора. Такая специфика субъектной организации лирического произведения способствует глубокому проникновению в духовный и чувственный мир персонажа, приём внутренней фокализации выявляет истинные причины его поступков, определяет ценностную ориентацию:

Вось і пражыў жыццё…
Прайшлі
гады пагрознай, цяжкай ношай.
Вайны не зведайце апошняй,
хай мне спачнецца ў зямлі.

Прышэльцаў гнаў я, хлеб расціў,
садзіў лясы, капаў канавы.
Быў абыякавы да славы,
хацеў, каб родны кут расцвіў [32, с. 101–102].

Интервью подразумевает и наличие авторского отношения к предмету разговора, к собеседнику, к обстоятельствам, при которых осуществлялось интервью. Финальная строфа анализируемого стихотворения не только актуализирует авторское присутствие, но и демонстрирует способ художественной завершённости всего произведения:

Стаім, ламаем боль круты,
няўмольнасцю свідруе страта…
Наш самы шчыры дзякуй, тата,
што мы багатыя, як ты! [32, с. 102].

Выделяют несколько жанровых разновидностей интервью, одна из которых – монолог. Интервьюер при этом как бы остаётся «за кадром», делегируя повествовательные полномочия герою интервью или излагая суть состоявшегося разговора в виде связного рассказа с элементами косвенной или несобственно-прямой речи. Стихотворение М. Позднякова «Маналог ветэрана» написано от лица человека, прошедшего войну. Примечательно, что автор моделирует образ лирического героя с изначально непростой судьбой: сын «врага народа», вернулся с фронта без медалей и орденов, главной наградой считал саму жизнь, носил в сердце боль за отца. Тем не менее, защищал Родину наравне с другими солдатами, не став предателем или полицаем:

Балела вока, не заснуў сягоння,
успамінаў, як некалі служыў:
я старшым інжэнерам батальёна
прызначаны на фронце быў.

Закончыў інстытут перад вайною,
прызвалі ў войска радавым,
прайшоў праз пеклішча такое –
дзіўлюся, выйшаў як жывым [33, с. 126].

Наличие посвящения – «А.І. Наканечнаму» – не позволяет усомниться в документальной основе стихотворения, в котором индивидуальная судьба человека приобретает метонимическое звучание, воплощает жизнестойкость и преданность родной земле, несмотря на личную трагедию:

Ды я махнуў на гэту страту:
жыццё – вышэйшая з адзнак!
Жыву век думкамі пра тату –
дзе пахаваны? І загінуў як?.. [33, с. 127].

В поэтических произведениях жанровые элементы интервью могут быть как сюжетообразующими (что было продемонстрировано на примере стихотворений М. Позднякова «Татава споведзь» и «Маналог ветэрана»), так и фрагментарными, дополняющими и развивающими идейную концепцию. Так, в стихотворении «Маці» М. Поздняков использует вставные конструкции, представляющие собой прямую речь матери, сын которой пропал без вести на полях сражений:

Прапаў без вестак
сын яе на фронце…
Маліла: «Хоць бы мне
магілачку абняць…»

<…> Партрэт
ізноўку здыме са сцяны,
суцішыцца,
падумаўшы на момант:
«А можа,
ног няма ў яго з вайны,
то ж як сынку
здалёк прыйсці дадому?..» [32, с. 108].

Включённые в текст произведения слова матери со всей пронзительностью передают её скорбь, постоянное внутреннее ожидание чуда, которого не случится, бескрайность материнской любви и надежды. Таким образом, жанровые элементы интервью в поэзии М. Позднякова о Великой Отечественной войне выступают одним из приёмов психологического анализа, основанного на речевой характеристике лирических героев, раскрывающего нравственно-этическую подоплёку их поведения.

Принято считать, что жанр версии – прерогатива «жёлтой прессы», и потому в официальных медиа он встречается не часто. Так же, как и другие публицистические жанры, версия имеет документальную основу, журналист же реконструирует неизвестные детали события. При этом бесспорная достоверность фактов соседствует с авторским домыслом. Очевидно, что текст литературного произведения художественной условностью наделён «по умолчанию». Однако и в нём могут наблюдаться элементы писательского домысла (или вторичной условности), когда автор словно «приписывает» своему герою те или иные размышления, восстанавливает некоторые пропущенные в повествовании подробности.

Лирический сюжет стихотворения М. Позднякова «Дзед» строится на поэтическом домысле о военном прошлом и трагических воспоминаниях одинокого старого односельчанина:

Не было з кім падзяліцца
гаркаватым тытунём.
Што прыгадваў,
ноч-чарніцу сустракаючы цішком?

Можа, тых, каго ў атаках
назаўжды губляў?
Можа, тых, хто ў родных хатах,
адгарэўшы, паміраў? [32, с. 104].

Автор стихотворения задаёт риторические вопросы: «Чым душа яго балела? // Гаварыў аб чым у снах?» [32, с. 104] – и пытается дать на них ответы, исходя из перипетий нелёгкой судьбы бывшего фронтовика. В предложенной М. Поздняковым поэтической версии частная история переплетается с драматической военной историей всего белорусского народа, человеческая память становится метонимией исторической памяти.

Жанровая природа очерка синкретична. Документально-научное познание мира соединяется в нём с эстетическим. Поэтому совершенно естественно активное вхождение очерка в обиход художественной литературы. Большое распространение в литературной практике получили портретные очерки, в которых представлены и внешние характеристики героев, и социально-психологическая мотивация их поступков, а также очерки путевые, дающие возможность объединить пейзажное и национально-этническое описание той или иной местности.

Многие современные поэты, осмысливая политические и экзистенциальные последствия Великой Отечественной войны, вглядывались в лица людей, переживших эти страшные годы лично. Поколение невоевавших авторов интересует их внутренний стержень, духовно-нравственные опоры, которые помогли выстоять в нечеловеческих условиях, перенести не только тяготы военного времени, но и послевоенной разрухи. В стихотворении «Удовы» М. Поздняков изображает портреты женщин, на плечи которых после гибели мужей легла вся ответственность за семью и хозяйство. Поэт отмечает несгибаемость их характеров, всеобъемлющую женскую и материнскую любовь, которой хватило на несколько поколений:

А яны дзень пры дні шчыравалі,
ані скаргаў, ніякай нуды.
Толькі ў снах іх мужы сагравалі,
завітаўшы з пякельнай жуды…

І дзяцей узрасцілі, і ўнукам
іх любові хапіла спаўна.

Не ўдалося іх схібіць пакутам,
што прынесла пачвара-вайна [32, с. 88].

Продолжает галерею портретных очерков стихотворение «Бабка Ганна». Образ Анны и его восприятие читателем в контексте произведения трансформируется трижды. Первая строфа переносит нас в детство лирического героя-повествователя, который мальчишкой совершал «набеги» на сад одинокой старушки:

Я крыўдзіў бабку Ганну часцяком –
у сад яе сцяжынку добра ведаў,
не хваляваў старэнькі бабчын дом:
жыля яна даўно сабе – без дзеда [32, с. 107].

Вторая смысловая часть стихотворения рассказывает о военном и послевоенном прошлом Анны: о гибели мужа на фронте, партизанщине, возвращении домой с маленьким сыном на руках, оговорам «доброжелательных» соседей, которым подверглась молодая женщина:

Між імі легла страшная вайна,
яго ў сорак чацвёртым смерць скасіла,
а бабка Ганна ў час той не адна
вярнулася з лясоў, з маленькім сынам.

Лухту малолі злыя языкі,
байстручанём малога называлі.
Не пасавала ўсё ж не перад кім,
ды ўночы без слязы не засынала [32, с. 107].

И наконец финальная строфа подводит черту под нелёгкой судьбой сильной женщины. Лирический герой-повествователь получает известие о смерти Анны, которое всколыхнуло в нём давние воспоминания, заставило уже повзрослевшего героя по-новому взглянуть на человека, рядом с которым прошло его детство. Да вот только попросить прощения за детские шалости и за веру в нелепые сплетни уже не у кого: «Як дыхаць цяжка, як душа баліць // баліць шчамліва і бесперастанна» [32, с. 108]. Это ощущение потери сродни мотивам, звучавшим в неопочвеннической литературе второй половины XX века, где представители старшего поколения осмысливались как хранители традиционных нравственных ценностей и идеалов, а их уход символизировал утрату гуманистической основы общества.

Закономерность такого умозаключения подтверждает и стихотворение «Дзядзька Міша». Здесь также лирический герой-повествователь мысленно возвращается в своё детство, вспоминая давно ушедшего из жизни дядю Мишу:

Асілак першы нашай вёскі,
ён добрым быў працаўніком.
Мяне паважна клікаў цёзкам,
як сябра, запрашаў у дом.

У сад раскошны свой заводзіў,
як толькі выспяваў наліў.
За цягавітасць пры народзе
мяне, малога, ён хваліў [32, с. 109].

Психологический портрет дяди Миши дополняется упоминанием о фронтовых страницах его биографии, о традиции салютовать павшим товарищам на лесном кладбище в День Победы. Автор не оставляет сомнений в том, что эта традиция не должна прерваться, ибо она – залог памяти о родных и близких, о героическом прошлом нашего народа:

…Пунсовы Май! Настрой –
шчымлівы.
Вазьму ружжо – даўно маўчыць.
Салют на дзядзькавай магіле
аб бессмяроцці прагучыць [32, с. 109].

Элементы путевого очерка использует М. Поздняков в стихотворении «Ад Лахвы да Дняпра – і лугі, і лясы…». Стихотворение построено на ярком контрасте красочного описания пейзажей современной мирной Могилёвщины и впечатляющего театра боевых действий, развернувшегося на Буйничском поле в первый месяц войны: «Ад Лахвы да Дняпра – і лугі, і лясы // у палоне жывой, асалоднай красы»; «Над Лахвой і Дняпром – шапаткія вятры. // І купаюць у іх свае шаты бары» [32, с. 155]. Поэт убеждён: эта идиллия стала возможной только благодаря героизму советских солдат, подаривших миру мир. Могилёвская земля видела страшное и до сих пор залечивает раны:

У траншэях, акопах, пад сховам лясоў
каскі ржавыя тых, хто граміў Магілёў,
і асколкі ад бомбаў, снарадаў і мін
ненавісных фашыстаў з нямецкіх раўнін.

Тракі «тыграў», падбітых байцамі ў баях
каля Буйніч, дзе вораг спазнаў дзікі жах.
Іх палілі бацькі гераічныя нашы –
слава вечная храбрасці воінаў паўшых! [32, с. 155].

При очевидной лирической доминанте стихотворение «Ад Лахвы да Дняпра – і лугі, і лясы…» аккумулирует лучшие традиции очерковости: эстетически тонкие пейзажные зарисовки органично переплетаются с документальными фактами военных действий на территории Могилёвского края, создавая многомерную картину прошлого и настоящего белорусской нации.

Контаминация художественного и документального прослеживается и в стихотворении «У Севастопалі». Сюжетно-композиционная организация произведения вновь апеллирует к путевому очерку. Отметим, что в данном стихотворении акцент делается как раз на светлых впечатлениях

путешественника от пребывания на Крымском побережье, однако напоминания о масштабных сражениях разрушают идиллический модус художественности:

Мора ў хвалях калыша
жывое святло,
залацістыя водбліскі
дзіўна варушыць,
і здаецца на момант,
што гэта на дне
тых матросаў-герояў
прамяністыя душы,
што загінулі тут
на жахлівай вайне [32, с. 183].

Поэт вновь и вновь напоминает себе и читателям о том, какой ценой завоёвана Победа, о том, как важно ценить и беречь мирное небо над головой, не повторяя роковых ошибок истории.

Среди жанров так называемой «малой прозы» эссе давно и прочно укоренилось на страницах литературных изданий. Можно предположить, что прозаическое эссе синонимично поэтической элегии: жанровое содержание и эпического, и лирического произведений представляет собой результат философских размышлений о мироустройстве, о добре и зле, о жизни и смерти. Вероятно, ввиду своей художественной доминанты, эссе постепенно утрачивает позиции в публицистике. При этом эссеизм весьма свойственен актуальной белорусской поэзии о Великой Отечественной войне, поскольку в целом изоморфен интеллектуальным тенденциям современной версификации. Вполне естественно, что военная поэзия содержит осмысление авторами экзистенциальных категорий, которое, разумеется не лишено большой доли субъективизма.

Предметом поэтических раздумий в стихотворении М. Позднякова «Ветэраны» становится быстротечность времени, неизбежный уход в небытие поколения фронтовиков:

Адыходзяць… За праўду сваю
пастаяць з маладымі сябрамі,
што ў атаках палеглі ў зямлю,
каб яна расцвітала садамі.

Адыходзяць… І звон медалёў
замаўкае, нібыта адвага,
што на тысячах спела палёў
ад ускраін Масквы да Рэйхстага [32, с. 164].

Ветераны войны представляются поэту мерилом чести и совести народа, подлинными носителями исторической правды. Их уход даёт возможность некоторым недальновидным политикам и дельцам эту правду исказить.

Но автор стихотворения уверен в том, что наследники ветеранов Великой Победы смогут выиграть битву за национальные достоинство и гордость, сохранить светлую и благодарную память о героизме отцов и дедов:

Адыходзяць… Няўмольна, без слоў…
Толькі рана ўсміхацца з надзеяй
безаблічных і змрочных часоў
крывасмокам, дзялкам, ліхадзеям.

<…> Адыходзяць… Ды спраў найсвятых
зноў трымаецца моладзь упарта,
гэта ўнукі і праўнукі іх
заступаюць на верную варту [32, с. 164].

В стихотворении «Ленінград» можно проследить взаимодействие жанровых элементов путевого очерка и эссе. Однако в жанровом мышлении автора эссеистика превалирует. Восхищение архитектурным ансамблем города на Неве, эмоциональный подъём от встречи с ним во второй строфе трансформируются в болезненные воспоминания о блокаде Ленинграда и о страданиях, выпавших на долю его жителей. М. Поздняков проводит ассоциативную параллель между тяжкими испытаниями, которые вынесли ленинградцы, и потерями белорусов в годы войны, подчёркивает единство двух братских народов, общность их исторического пути:

І калі ён чаруе
раскошай палацаў
і кранае дыханнем
балючых гадоў –
мае думы пра тых,
каму горад быў працай,
і пра тых, хто ў баях
паміраў за яго.

Хіба можна забыць
на зямлі Беларусі,
кожны трэці ў якой
знік у пекле вайны,
што ні голад,
ні вораг найлюты не змусіў
Ленінград адступіць,
не паверыць
у свята Вясны [32, с. 182].

Всё реже на страницах современных печатных СМИ встречается такой жанр публицистики как письмо. Думается, период его расцвета пришёлся на советские годы, когда письма в редакцию или «открытые» письма, представляющие собой пламенные публицистические выступления или

воззвания, были обычной практикой. В редуцированной форме жанровые признаки такого письма можно обнаружить в стихотворении М. Позднякова «Годзе бэсціць мой рупны, цярплівы народ!». Открытое послание поэта адресовано всем гонителям и хулителям белорусского народа, пренебрежительно относящимся к нашей истории и культуре, предателям Родины. Сила и слава нашего народа и нашей истории росли и крепли веками, являя миру пример жизнестойкости и национального достоинства, – утверждает поэт:

… Годнай славе народнай ніколі не ўмерці.

Бо ўзрастала яна і мужнела ў вяках,
не прымала ні гвалту, ні здрад, ні прымусу.
Нёс з усімі цяжар мой народ на плячах,
як належала тое й рабіць беларусу.

Зразумела, плявузгаць дасхочу каму
і паказваць свій нораў бяздушна-дзівачны:
толькі здрайцы бываюць народу свайму
па-чужацку няўдзячны [32, с. 133].

В обыденной разговорной речи под словом «статья» мы подразумеваем практически любой материал, опубликованный в печатной периодике. В профессиональной деятельности журналистов статья представляет собой обобщение широкого фактического материала, систему логично выстроенных аргументов и фактов. В статьях раскрываются злободневные проблемы, подвергаются анализу остросоциальные явления. Одной из жанровых разновидностей статьи выступает передовая статья, или так называемая «передовица». Передовица содержит яркое титульное выступление редакции, имеет чёткую структуру, ясно выраженную концепцию и позицию.

Поэзию о Великой Отечественной войне в контексте всего творческого наследия автора, бесспорно, стоит отнести к гражданской лирике. Гражданской лирике традиционно свойственны лозунговость, отражение идеологической и гуманистической ориентации поэта. Наиболее отчётливо гражданская позиция М. Позднякова воплощена в стихотворениях «Святое» и «Будзеш і ў жалю, і ў скрусе…». Автор декларирует неразрывное единство понятий Родины, народа и Победы, свидетельствует о непрерывности исторической памяти белорусов:

…Толькі ўзрушана будуць заўжды
узвышаць нас паняцці святыя:

Перамога, Радзіма, Народ! –
у святле іх узнёсла нам крочыць
і не ведаць грымотных нягод
у жывой трыадзінае моцы,

і нястомна ісці на паклон
да герояў Вялікай Айчыннай,
і адвечную веліч тых дзён
берагчы, шанаваць несупынна [32, с. 168–169].

М. Поздняков с гордостью говорит о своей национальной идентичности, о генетической памяти, уходящей корнями в годы военного лихолетья, о своём долге поэта и человека – служить Родине:

Людам святым ганаруся,
тым, што ляжыць між бяроз.
Трэба служыць Беларусі
і не таму, што тут рос.

Я павучаць не бяруся,
май і сумленне, і зрок.
Трэба служыць Беларусі,
тут сёння праўды выток [34, с. 99].

Можем заключить, что изучение синтеза лирического и публицистического начал в современной поэзии о Великой Отечественной войне представляется весьма продуктивным. Подобный подход даёт возможность глубже проникнуть в идейно-художественную концепцию произведений, показать специфику жанрового мышления автора, определить его нравственные ориентиры и гражданскую позицию. Стихотворения о войне М. Позднякова являют автора, влюблённого в свой народ и свою Родину, беззаветно преданного историческому прошлому Беларуси и верящего в её процветание.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аврутин, А.Ю. Временная вечность: избранные произведения: [сборник поэзии: к 50-летию творческой деятельности] / А.Ю. Аврутин. – Минск: Маст. літ., 2022. – 350 с.
2. Аврутин, А.Ю. На золотом крыльце сидели… / А.Ю. Аврутин. – URL: https://rospisatel.ru/avrutin-novoje13.html (дата обращения: 05.10.2024).
3. Аврутин, А.Ю. Поэзия / А.Ю. Аврутин // Война и мир: антология: Великая Отечественная война (1941–1945) в русской поэзии XX–XXI вв.: [в 10 книгах / ред.-сост. Б.И. Лукин; сост. Ю.П. Перминов; авт. идеи Д.А. Мизгулин]. – Тюмень: Тюмен. изд. дом, 2015–2016.
4. Аврутин, А.Ю. Просветление: книга поэзии / А.Ю. Аврутин. – Минск: Народ. асвета, 2016. – 463 с.
5. Аристов, Д.В. «Окопная правда» – вчера и сегодня / Д.В. Аристов // Филологический класс.– 2010.– № 23.– С. 30–36.
6. Астафьев, В.П. Повести и рассказы / В.П. Астафьев. – Москва: Совет. писатель, 1984. – 688 с.
7. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. / А.Н. Афанасьев. – Москва: ТОО «Современный писатель», 1995. – Т. 3.
8. Белов, В.И. Повести и рассказы / В.И. Белов. – Москва: Худ. лит., 1984. – 543 с.
9. Бугаёў, Дз.Я. Васіль Быкаў: нарыс жыцця і творчасці / Дз.Я. Бугаёў. – Мінск: Народ. асвета, 1987. – 179 с.
10. Бугаёў, Дз.Я. Праўда і мужнасць таленту: выбранае / Дз.Я. Бугаёў. – Мінск: Маст. літ., 1995. – 415 с.
11. Булгаков, М.А. Избранные произведения: в 2 т. / М.А. Булгаков. – Минск: Маст. літ., 1991. – Т. 1. Белая гвардия; Мастер и Маргарита: Романы. – 656 с.
12. Геращенко, А.Е. Бельчонок / А.Е. Геращенко. – Минск: ООО «Альтиора Форте», 2022. – 19 с.
13. Гніламедаў, У.В. Вайна: раман / У.В. Гніламедаў. – Мінск: Беларус. навука, 2014. – 628 с.
14. Горбачев, А.Ю. Тема Великой Отечественной войны в советской «военной прозе» / А.Ю. Горбачев // Русский язык и литература. Серия «У дапамогу педагогу». – 2009. – № 7. – С. 40–49.
15. Гудзенко, С.П. Завещание мужества / С.П. Гудзенко. – Москва: Молодая гвардия, 1971. – 176 с.
16. Званоў перазвон: зборнік паэтычных, празаічных і публіцыстычных твораў / уклад. Рагнед Малахоўскі; прадм. Л. Крываноса. – Мінск: Звязда, 2023. – 112 с.

17. Ковтун, Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии / Н.В. Ковтун. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. – 494 с.

18. Ковтун, Н.В. Тема памяти в современной прозе о Великой Отечественной войне / Н.В. Ковтун // Культура и текст. – 2020. – № 4. – С. 6–24. DOI 10.37386/2305-4077-2020-4-6-24.

19. Крестинский, А.А. Мальчики из блокады / А.А. Крестинский. – Санкт-Петербург: ООО «Изд-во "Речь"», 2019. – 224 с.

20. Лейдерман, Н.Л. Движение времени и законы жанра: жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е гг. / Н.Л. Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 254 с.

21. Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики) / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.

22. Липовецкий, М.Н. Шалуны, враги, другие… Трикстер в советской и постсоветской детской литературе / М.Н. Липовецкий // Детские чтения. – 2014. – № 2(006). – С. 7–22.

23. Локун, В.І. Маральна-філасофскія пошукі беларускай ваеннай і гістарычнай прозы: 1950-я–1960-я гады / В.І. Локун. – Мінск: Навука і тэхніка, 1995. – 109 с.

24. Матвиенко, А.Е. Демон против Люфтваффе: роман / А.Е. Матвиенко. – Минск: Звезда, 2022. – 272 с.

25. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. – Москва: Совет. энцикл., 1991. – 736 с.

26. Недаспяваныя песні: зборнік твораў паэтаў Беларусі, якія загінулі ў гады Вялікай Айчыннай вайны / уклад., аўт. прадм. і біягр. давед. Алесь Бельскі. – Мінск: Маст. літ., 2015. – 462 с. – (Школьная бібліятэка).

27. Незабыўнае рэха вайны: выбраныя вершы беларускіх паэтаў пра Вялікую Айчынную вайну / уклад. Віктара Шніпа. – Мінск: Маст. літ., 2023. – 126 с.

28. Нефагина, Г.Л. Динамика стилевых течений в русской прозе 1980–90-х годов: автореф. дис. … д-ра филол. наук: 10.01.02 / Галина Львовна Нефагина; БГУ. – Минск, 1999. – 35 с.

29. Окуджава, Б.Ш. Будь здоров, школяр! / Б.Ш. Окуджава. – Нижний Новгород: Самокат, 2015. – 160 с.

30. Орлов, С.С. Порохом пропахнувшие строки: книга стихов / С.С. Орлов / Вступ. ст. Ю. Воронова; сост. В. Орлова. – Москва: Молодая гвардия, 1986. – 190 с.

31. Па праву жывога: кніга-прызнанне сучасных беларускіх паэтаў да 70-годдзя вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў / склад. Т.Ф. Рослік. – Мінск: Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2014. – 472 с.

32. Пазнякоў, М.П. Наталенне Радзімай: вершы / М.П. Пазнякоў. – Мінск: Звязда, 2014. – 272 с.

33. Пазнякоў, М.П. Святое правіла…: вершы, пародыі, байкі, эпіграмы / М.П. Пазнякоў. – Мінск: Маст. літ., 2008. – 270 с.

34. Пазнякоў, М.П. Спявае жыта…: вершы, апавяданні, абразкі, эсэ / М.П. Пазнякоў. – Мінск: Маст. літ., 2014. – 270 с.

35. Пазнякоў, М.П. Хлеб для партызанаў: апавяданні, эсэ, аповесць / М.П. Пазнякоў. – Мінск: Чатыры чвэрці, 2015. – 94 с. – (Дзеці вайны).

36. Подкатик, Е.С. Точка: повесть / Е.С. Подкатик. – Минск: Четыре четверти, 2014. – 154 с. – (Дети войны).

37. Распутин, В.Г. Живи и помни / В.Г. Распутин. – Москва: АСТ, 2024. – 256 с.

38. Русілка, В.І. Беларускі нацыянальны характар у рамане У. Гніламедава “Вайна” / В.І. Русілка // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XXII (69) Регион. научн.-практ. конф. преподавателей, научн. сотрудников и аспирантов, Витебск, 9–10 февр. 2017 г.: в 2 т. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – Т. 1 – С. 161–162.

39. Семенова, М.В. Мы – славяне! Популярная энциклопедия / М.В. Семенова. – Санкт-Петербург: Изд. Дом «Азбука-классика», 2007. – 560 с.

40. Сешко, О.В. Снуть вошлебная. Повесть. Книга вторая / О.В. Сешко. – Гомель: Барк, 2023. – 228 с.

41. Сешко, О.В. Снуть вошлебная. Повесть. Книга первая / О.В. Сешко. – Гомель: Барк, 2022. – 228 с.

42. Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.): учеб. пособие для студентов филол. факультетов высш. учеб. заведений / С.И. Тимина, В.Е. Васильев, О.Ю. Воронина [и др.]. – Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Москва: Изд. центр «Академия», 2005. – 352 с.

43. Твардовский, А.Т. Василий Тёркин. Стихотворения / А.Т. Твардовский. – Москва: АСТ, 2021. – 256 с. – (Школьное чтение).

44. Трахимёнок, С.А. По следам Таманцева: повесть / С.А. Трахимёнок. – Минск: Четыре четверти, 2020. – 140 с. – (Дети войны).

45. Тычына, М.А. Народ і вайна / М.А. Тычына. – Мінск: Беларус. навука, 2015. – 433 с.

46. Фуко, М. Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления, интервью / М. Фуко. – Москва: Праксис, 2006. – Ч. 3. – 320 с.

47. Чергинец, Н.И. Операция «Кровь»: роман / Н.И. Чергинец. – Минск: Маст. літ., 2013. – 326 с.

48. Чернышевский, Н.Г. Эстетика и литературная критика. Избранные статьи / Н.Г. Чернышевский. – Москва: Гос. изд-во худ. лит., 1951. – 544 с.

49. Чорны, К. Збор твораў: у 8 т. / К. Чорны. – Мінск: Маст. літ., 1975.

50. Шолохов, М.А. Собрание сочинений: в 8 т. / М.А. Шолохов. – Москва: Худ. лит., 1985. – Т. 8.

Научное издание

КРИКЛИВЕЦ Елена Владимировна

СОВРЕМЕННАЯ БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ: ТРАДИЦИИ, ИДЕОЛОГИЯ, ПОЭТИКА

Монография

Технический редактор *Г.В. Разбоева*

Компьютерный дизайн *Л.В. Рудницкая*

Подписано в печать 03.06.2025. Формат 60x84 $^{1}/_{16}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 7,67. Уч.-изд. л. 10.00 Тираж 50 экз. Заказ 73.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.