

Степан Ильёв

Военные повести Василя Быкова

Studia Rossica Posnaniensia 8, 87-94

1976

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

СТЕПАН ИЛЬЁВ

Одесса

ВОЕННЫЕ ПОВЕСТИ ВАСИЛЯ БЫКОВА

Белорусский писатель Василь Быков начал свой творческий путь в 1955 г., когда в печати появились его первые рассказы *Смерть человека* и *Обозник*. Повести, созданные в конце 60-х — начале 70-х гг., Быков издает и на русском языке в своих переводах, так что можно считать их достоянием и белорусской, и русской литератур. Билингвизм творчества Быкова не единичное явление советской литературы, оно характерно для ряда современных национальных литератур: киргизской (Чингиз Айтматов), чукотской (Юрий Рытхэу), мансийской (Юван Шесталов).

За 20 лет Быковым создано немало рассказов, повестей и пьес, но он известен прежде всего как автор военных повестей. В текущем литературном процессе повести Быкова наряду с военными повестями Г. Бакланова и др. — выдающееся достижение так называемой „военной прозы” советской литературы.

В наиболее зрелых повестях Быкова резко бросаются в глаза две особенности: острая постановка нравственных проблем и повышенная активность художественной формы, которые символизируют взаимосвязь конкретных содержательных и формальных сторон художественного произведения. Как известно, формально содержательная основа художественной системы с максимальной полнотой реализуется в композиционно-сюжетной структуре произведения. В свою очередь структурные элементы его во многом зависят от пространственно-временного фактора (хронотопа, по терминологии М. М. Бахтина)¹.

Герои большинства произведений Быкова, как правило, преодолевают пространство (*Фронтовые страницы*, *Альпийская баллада*, *Мертвым не больно*, *Атака с ходу*, *Дожить до рассвета*, *Сотников*, *Волчья стая*). Они пребывают в состоянии стремительного продвижения по пути, протяженность которого значительна или вообще неизвестна; расстояние до конечного пункта (мост, склад боеприпасов, партизанский лагерь, линия фронта) зачастую не может

¹ М. М. Бахтин, *Время и пространство в романе*, „Вопросы литературы” 1974, № 3.

быть точно определено ни на местности, ни по карте (*Фронтовая страница*, *Мертвым не больно*, *Волчья стая*). Даже и в том случае, когда конечный пункт пути известен (*Альпийская баллада*, *Атака с ходу*, *Дожить до рассвета*, *Круглянский мост*), пространственная перспектива, которая создается топографической и климатической обстановкой действия (горы и пропасть в *Альпийской балладе*, дождь в *Атаке с ходу*, метель во *Фронтовой странице* и в *Дожить до рассвета*, лес в *Круглянском мосте* и *Волчьей стаяе*), в визуальном отношении обычно ограничена.

Ограниченное пространство (окоп, траншея, огневая позиция) редко составляет место действия героев повестей Быкова (в основном — в ранних: *Журавлиный крик*, *Третья ракета*), чаще всего открытое пространство (шоссе, поле) отмечается замкнутыми участками (хата, банька, подвал, гумно, погреб, чердак и пр.) Пространство преодолевается лишь в одном направлении; герои Быкова, как снаряд или пуля, выпущенные из ствола, не возвращаются на место, откуда началось их движение. Пройденный путь в повестях не повторяется. В отдельных случаях возможно рикошетное, но не попятное движение, да и то на отдельных участках (*Дожить до рассвета*, *Волчья стая*).

Потенциальная бесконечность пространственной перспективы в художественном мире повестей Быкова ограничена, поскольку буквально на каждом шагу героев подстерегает смертельная опасность, ибо они действуют в пространстве, занятом врагом, превосходящем их силой и количеством. Движение в пространстве осуществляется как постоянно разрешаемая во времени проблема свободного выбора, осознанного как необходимость. При минимальной затрате времени требуется преодолеть максимально протяженное пространство. Время героев Быкова ограничено тем, что в целях маскировки они вынуждены предпочитать ночные часы (*Альпийская баллада*, *Сотников*, *Дожить до рассвета*, *Фронтовая страница*, *Волчья стая*). Кроме того в такие ночи нередко разыгрывается вьюга, идет дождь (*Фронтовая страница*, *Альпийская баллада*, *Атака с ходу*, *Дожить до рассвета*, *Сотников*). Возникают исключительно сложные ситуации. Максимум пространства и минимум времени создают новое качество — стремительность движения („в движении соединяется пространство и время”²), которое реализуется как множественность событий, связанных с судьбой одного человека, поставленного в центр повествования. При этом точка зрения автора и его героя совмещены. Линейное во времени и пространстве развитие событий ограничивает возможности раскрытия характера действующего лица, поэтому из его предыстории извлекаются лишь отдельные эпизоды, имеющие результативное значение в судьбе героя и инкрустированные в повествование как ретроспекции, возникающие в его сознании. Такой прием определяет композиционную особенность военных повестей Быкова, — это их временной дуализм. Ретроспективные

² Д. С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, изд. II, Ленинград 1971, стр. 385.

фрагменты (плюсквамперфект) в контексте перфекта³ интенсифицируются и приобретают уже обобщающее значение нравственного императива. Фрагменты временного плюсквамперфекта выполняют функцию притчи (притча как жанр обычно подразумевает контекст, даже если она существует вне его) с ее дидактической задачей. Прошедшее время назидательно, однако, поскольку время эпоса — перфект, здесь назидательно преждепрошедшее время. События перфекта измеряются и оцениваются с позиций плюсквамперфекта, что указывает на нравственный максимализм героев и автора.

Герои повестей Быкова отстаивают незыблемый этический кодекс человечности: в него все нормы поведения вписаны для всех народов, для всех времен, для всех и каждого. Война, ставящая человека на грань бытия и небытия, испытывает и кодекс, и его носителя. Испытание это трагично: герои зачастую погибают, отстаивая свое этическое кредо, но неизменно сохраняя нравственный перевес. В обстановке мирного времени это преимущество оказывается проблематичным. В этом случае плюсквамперфект составляет основное содержание повестей Быкова, а перфект разбивается на вставки-фрагменты (*Мертвым не больно*); только в *Обелиске* мы наблюдаем регулярное чередование перфекта и плюсквамперфекта, о чем будет сказано ниже, но удельный вес последнего и тут явно преобладает. Однако в новейшей повести Быкова *Волчья стая* этический кодекс Левчука, выстраданный им в годы войны, в мирное время если не подвергается испытанию, то все же как будто ставится под сомнение или делается попытка проверить его мирным временем. Здесь сопоставление двух временных планов снято, поскольку второй план остался нереализованным.

Как видим, в произведениях Быкова повествование по преимуществу ведется в двух эпических временных плоскостях — чаще всего в прошедшем и в преждепрошедшем временах. При этом чередование перфекта и плюсквамперфекта внешне как будто нарушает хронологическую последовательность повествования, оно как бы разрывает его и дробит на отдельные эпизоды и периоды, которые переключаются из одного временного плана в другой. Таким образом автор добивается сюжетной синхронности в ущерб фабульной непрерывности. Это значит, что и противоречивая природа временного процесса, его дискретность и синкретизм, становится конструктивным фактором военной повести Быкова.

В такой повести центральному действующему лицу обычно противостоит его антагонист, необходимый для раскрытия характера героя. Будучи эпическим центром произведения, главное действующее лицо жестко ограничивает пространственный диапазон повествования пределами своего „поля зрения“. Все прочие персонажи располагаются по отношению к главному концентри-

³ Согласно А. А. Потемне, время эпического произведения — перфект, соответственно этому здесь преждепрошедшее сюжетное время названо плюсквамперфектом.

чески, так что каждый из них связан с „центром” сюжетным „радиусом” и при этом может „обегать” центр в границах одного или нескольких „секторов”. Эта структурная особенность придает повестям Быкова то монологическое единство, которое морфологически сближает их с жанром новеллы.

Пространственная ограниченность повествования компенсируется за счет расширения временного диапазона. Продуманное чередование временных планов позволяет автору сопоставлять, сравнивать и противопоставлять только те моменты из жизни главного действующего лица (реже — антагониста), которые обладают интенсивной драматической динамичностью в системе произведения. Это чередование определяет особенности архитектоники быковских повестей, тесно связанной с композиционно-сюжетной системой.

Расширение объема эпического перфекта становится возможным благодаря параллелизму временных потоков — замедленного и ускоренного. Временной процесс перфекта протекает как бы в замедленной съемке, тогда как в плюсквамперфекте он отличается стремительным течением, но эта стремительность плюсквамперфекта как раз подчеркивает эффект замедленного течения перфекта, его „растяжения”, и таким образом возникает эффект длительности и даже одновременности обоих планов.

По словам Быкова, его интересуют „два нравственных момента”: „Что такое человек перед сокрушающей силой бесчеловечных обстоятельств? На что он способен, когда возможности отстоять свою жизнь исчерпаны им до конца и предотвратить смерть невозможно?”⁴

В сущности эти вопросы составляют доминанту творчества Быкова до настоящего времени, но в повестях *Обелиск*, *Сотников* и *Дожить до рассвета* острота их постановки и категоричность морального вывода, может быть, доведены до предела.

В произведениях Быкова временная двуплановость не равнозначна. В повестях *Сотников* и *Дожить до рассвета* плюсквамперфекту отведена подчиненная роль. Он создается как ретроспекция мемуарного характера и в большинстве случаев фрагментарен. Иерархическая связь ретроспекций упрощена: обычно один такой эпизод служит постоянным усилителем лейтмотива произведения; функции всех остальных эпизодов локальны. Главенствующий эпизод напоминает притчу с ее установкой на поучение. В повести *Обелиск*, наоборот, перфект выполняет подчиненную роль, а плюсквамперфект (история учителя Мороза и его учеников, она же притча) — ведущую.

Повесть *Обелиск* строится на регулярном чередовании перфекта и плюсквамперфекта (всего 11 эпизодов, находящихся в соотношении 5 к 6). При этом иносказательный план плюсквамперфекта проецируется на перфектный план

⁴ В. Быков, *Как создавалась повесть „Сотников”*, „Литературное обозрение” 1973, № 7, стр. 101.

и корректируется в перфекте дидактическими сентенциями рассказчика. Основная мысль выражена как тезис, который затем в развернутом „сказовом” сюжете иллюстрируется, причем „ответ” совпадает с „решением” (тезисом).

Как свидетельствует Быков, в повести *Сотников* он поставил перед собой задачу показать двух товарищей, но не друзей, не хороших и не плохих, а просто разных. Судьбы Рыбака и Сотникова складываются в объективно одинаковых обстоятельствах военного времени, но в конечном счете оказывается, что решаются они в зависимости от личного выбора, который был предопределен задолго до решающего момента, — в ситуации между жизнью и смертью.

В повести *Сотников* 7 отступлений в прошлое в 7 главах из 19. Здесь только один эпизод имеет значение притчи: сон-воспоминание со странной и как будто случайной фразой „Был огонь, и была высшая справедливость на свете ...”. Дальнейшее развитие сюжета показывает, что во сне Сотникова фраза была ключевой и определяющей его судьбу. Сотников-отец потому не вспомнил об украденном пистолете в сновидении Сотникова-сына, что реальный поступок сына (его малодушный кивок) „болезненной царапиной остался саднить в его душе. Это был урок на всю жизнь. И он ни разу больше не солгал ни отцу, никому другому, за все держал ответ, глядя людям в глаза”. „Высшая справедливость на свете” — в утверждении нравственного превосходства подлинной человечности ценой собственной жизни и в беспощадном суде совести, приговорившей Рыбака к высшей мере наказания (без физического уничтожения).

В повести *Дожить до рассвета* удельный вес ретроспективных моментов приблизительно равен их удельному весу в *Сотникове*. Как и в *Сотникове*, здесь плюсквамперфект „вмонтирован” отдельными „узлами” в структуру повести. Все эпизоды плюсквамперфекта, кроме ключевого в главе 9-ой, имеют локальное назначение. Воспоминание лейтенанта Ивановского о потерянной доверии Митяева приобретает притчевую значимость и соотносится с доверием генерала. Верность воинскому и общечеловеческому нравственному долгу и составляет движущую пружину повествования.

Смерть героя служит неопровержимым доказательством исповедуемого им этического абсолюта. В *Обелиске* Ткачук, обращаясь к собеседнику, говорит так: „Смерть, она, брат, свой смысл имеет. Великий, я тебе скажу смысл. Смерть — это абсолютное доказательство. Самый неопровержимый аргумент”. Поэтому не удивительно, что нравственно-философские размышления Ивановского и Сотникова становятся особенно напряженными и драматичными в „пограничной ситуации”, в „бытии к смерти”, говоря языком экзистенциальной философии. Мороз и его воспитанники (*Обелиск*) отстаивают абсолютную правоту своего нравственного долга последовательно и до конца, не допуская мысли о компромиссе.

Замечено давно, что Быков сохраняет верность военной теме и что в его произведениях в ушности одна ситуация и одна проблема; отклонения суть

варианты, которые лишь рельефнее выявляют общую схему. Военный материал дает писателю естественные и готовые „пограничные ситуации”, в которых испытываются личностные качества человека. Авторская установка на этический максимализм влечет за собою отбор исключительных явлений, которыми так богата война, и приводит к сознательно создаваемой условности повествования и к неполной мотивированности драматического действия, к прямолинейно или односторонне раскрытому характеру героя. Эта пунктирность в развитии действия и характеров — результат форсированного развития сюжета, когда диалектика действия подменяется умозрительным конструированием „этического человека”. Правда, Быкова занимает бытие не человека вообще, не абстракция, рассчитанная на все времена и для всех народов, а бытие советского человека вообще, т.е. новый эталон этической личности. В ее существовании Быков отмечает две фазы: жизнь до момента выбора между жизнью и смертью и жизнь в „пограничной ситуации”. Первая фаза обычно ничем не примечательна или примечательна одним-двумя эпизодами, имевшими, как окажется впоследствии, словно бы вне всякой связи с будущим, — перспективу как вспышки нравственного значения; жизнь на грани бытия и небытия (вторая фаза) приводит к тому, что из обыденного существования в прошлом как бы вышелушивается лишь один нравственно продуктивный эпизод, дающий не толчок (ведь он не был осознан в свое время!), а моральную привязку „разумному сознанию”, если воспользоваться выражением Льва Толстого. В „пограничной ситуации” существование человека неожиданно для него получает разумный, оправданный смысл в акте самопожертвования, в принятии на себя чужих страданий (Сотников, Мороз), в уничтожении самого себя с нанесением максимального урона врагу, на какой способен в сложившейся обстановке герой (Ивановский).

Любимые герои Быкова (Сотников, Мороз, Ивановский) как выразители известной этической нормы существования человека как личности уже сложились и не способны к значительной внутренней перестройке, поэтому им остается только реализовать свои потенциальные волевые ресурсы, ввести их в действие в подходящий момент и тем утвердить нравственное превосходство своего духовного кодекса, который находится в полном соответствии с общечеловеческой этикой. Кратко сказать, герои статичны, тогда как их антагонисты динамичны; первые суть „величины постоянные”, вторые — „переменные”. Возможны исключения: так, Ксандзов как антагонист Мороза и Ткачука (*Обелиск*) тоже есть „величина постоянная”, но в *Сотникове* Рыбак предстает „величиной переменной”. В последнем случае эффект драматического действия создается особым композиционным приемом: динамичный Рыбак и статичный Сотников — участники цепи событий, требующих крайнего напряжения высших моральных качеств; выбор Сотникова и выбор Рыбака, у каждого по-своему, был предопределен их внутренним складом, но художественным завершением характера Рыбака стал его поступок в „пограничной ситуации”;

выбор этот был неожиданностью для него и последним шансом свободной воли, выбор же Сотникова был запрограммирован с самого начала.

Как видим, Быков склонен к моральным поучениям в форме, далекой от аллегории с ее прямолинейными выводами, но все же дидактические задачи вынуждают писателя к заметному упрощению характеров и ситуаций, к заданности композиционно-сюжетной конструкции произведений, к повествовательной манере, имеющей схему „тезис-пример”⁵.

Писатель апеллирует к высшей справедливости нравственных законов общечеловеческого бытия — этическому абсолюту.

Дидактическая направленность повестей проявляется преимущественно в соотносении структурных элементов, т.е. возникает как результат композиционной структуры в целом, что достигается повествованием в двух временных плоскостях, компенсирующих ограниченность пространственного диапазона, — сводимых единством судьбы главного действующего лица. Для достижения этой цели Быков прибегает к приему ретроспективного выражения прежде прошедшего, придавая ему назидательный характер. Ретроспективные эпизоды в повестях Быкова представляют собой иерархию (не такую, впрочем, стройную и строго последовательную, как в параболических повестях близкого ему по духу Чингиза Айтматова) структурных элементов (локальных и ключевых „узлов”) композиционной основы произведений.

В современной литературе все более популярной становится такая жанровая разновидность, как нравоучительная повесть, художественная форма, наиболее отвечающая идейно-эстетической позиции писателя, склонного к проповедническому догматизму во имя высочайших целей человеческого общежития. В форме, близкой параболической повести, он заостряет исповедуемые им моральные постулаты, до известной степени упрощает реальные жизненные ситуации и характеры и схематизирует их, создавая условную, эстетическую действительность, не совпадающую с правдоподобием „прототипического” материала. Здесь на первом плане первоосновы человеческого существования в их этических измерениях, нравственные истоки отдельного человека как личности, диалектика этического выбора в нестандартной обстановке на грани жизни и смерти.

Жанр параболической повести в современной советской литературе еще не сложился в окончательную форму, которая свидетельствовала бы об ее исчерпанных возможностях и которую можно было бы назвать эталоном такого рода произведений. Писатели новаторского склада продолжают поиски в выбранном направлении, и некоторые из них добились на этом пути значительных успехов, о чем свидетельствует не только творчество Василя Быкова,

⁵ „Наше осмысление логики характеров и обстоятельств, — пишет В. Быков, — и есть наш диктат над литературной моделью, в которой все или почти все определяет автор сообразно со своей целью, идеей, художническим вкусом”. (В. Быков, указ. соч., стр. 102).

Чингиза Айтматова и других художников, создающих эпические параболические повести. Оригинальную форму приняли лирические параболические повести Ювана Шесталова и Расула Гамзатова, автора книги *Мой Дагестан*. Это значит, что жанр параболической повести обладает творческой продуктивностью и что более полное представление об ее поэтике — дело будущего.

WAR STORIES BY VASIL BYKOV

by

STEPAN IL'OV

Summary

The article deals with the works of the well-known Soviet prose writer Vasili Bykov. His war stories of the late sixties and the early seventies are the subject of the investigation. The author of the article analyses some aspects of the form and content in Bykov's stories. He tries to show the composition-plot scheme whose peculiarity lies in the modelling of the space-time continuum. The composition-plot scheme is closely connected with the moral-ethic problem of the stories. The analysis of the form and content of the stories enables some preliminary generalization about genre features of one of the varieties of contemporary parabolic stories to be made.