АЛЕСЬ АДАМОВИЧ

АЛЕСЬ АДАМОВИЧ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ЧЕТЫРЕХ ТОМАХ

ТОМ 2

Асия
Последний отпуск
ПОВЕСТИ

Кузьма Чорный
Уроки творчества
ЭССЕ

Публицистика и критика
50—70-х годов

МИНСК «МАСТАЦКАЯ ЛІТАРАТУРА» 1982

Р 2
А 28

4702010200—057
А ———————— подписное
М 302(05)—82

© Издательство «Мастацкая літаратура», 1982.

Асия
Последний отпуск

ПОВЕСТИ

АСИЯ

1

К себе в гостиницу Дубовик возвращался ночью. Пролился теплый дождь, и асфальт желто, маслянично отсвечивает. Шаркающие шаги, голоса гуляющих.

Дубовик спешил домой. Обдумывал то, что должно стать рассказом. Это не столько мысль, сколько радость, что оно уже в тебе, тончит стенку, вот-вот прольется твоим теплом, тобой... Да, начать с заводского клуба, построенного в свое время в виде самолета,— взлетающего, а потому с очень высоким фасадом, крыльцом. Ступеньки, ступеньки, а по ним поднимается человек, для которого это уже трудная работа. Пока поднимается на веранду клуба, всех разглядит и поздоровается и припомнит, кто чей и каким кто был двадцать пять лет назад... И мысль про эти двадцать пять лет неотступная в нем, хотя в других она опадает.

В тесной прихожей большого жилого дома, приспособленного под гостиницу, светло и пусто. Лифт уже не работает, придется хромать наверх. Из боковой комнатушки выглянула сердитая со сна дежурная. Эх, тетя, смотрела бы так же сердито на моего соседа!

Включил у себя в комнате свет, и глаза, радуясь, нашли белое поле бумаг на столе. Зажег настольную лампу, вернулся к двери и выключил люстру, чтобы не чувствовать за собой всю комнату. Соседа за стеной не слышно. Слава богу!

...Долго (уже на восьмой странице рассказа) поднимается Дубовик по ступенькам клуба рядом с бывшим директором своего детдома. Они то вместе (даже своя

нога начинает ныть!), то вдруг врозь, и тогда Дубовик и на самого директора смотрит отчужденно, с холодком. Ты понимал, что «дети за отцов не отвечают», а того типа, который обзывал нас «вражьими подкидышами», даже пробовал выгнать с работы. Но и ты, наш добрый человек, не знал или же старался не замечать того, что видел десятилетний Коля Дубовик. Как плакали в подушки мальчики. И как испуганно держали друг дружку за руки две девочки и по очереди носили грязную куклу, купленную мамой, их мамой, которую и ты, директор, советовал не любить, а любить того, кому даже на конфетах написано было наше детское «спасибо».

...Дубовик вставал из-за стола покурить и снова садился. Но вот услышал в общей прихожей шаги. Ага, сосед! Кого-то продолжает убеждать честным, даже обиженным голосом. Ему надо зайти к себе только на минутку, *пусть она не думает*.

И все бы ничего, даже эта заколоченная тонкая дверь, если бы не злоба, сразу вспухающая в нем, как только Дубовик услышит этот гортанный, обволакивающий голос и будто увидит знакомую физиономию, круглую, как тарелка, с приставшей грязью усиков, а в профиль — все равно орлиную.

Дубовик стал насвистывать, толкнул стул, чтобы поняли, какая здесь слышимость. Нет, хоть бы пластинку менял, скотина. Сейчас будет жаловаться, что искусство — добровольная каторга. Но сегодня он, видите ли, решил сбежать с каторги, не поработать вечерок. Да, *кстати, у вас характерное лицо. Вам этого еще не говорили, не приглашали сниматься?..*

Дубовик включил репродуктор, чтобы не слышать ненавистного голоса. Вспомнил про соседа, когда репродуктор, пожелав спокойной ночи, замолк, а за заколоченной дверью поднялись резкие и уже враждебные голоса. Вскрик, липкий удар! Удар, удар... Женский хохот, похожий на рыдание. Дубовик внезапно обнаружил, что он, до глаз налитый чем-то горячим, уже у ненавистной двери. «Эй, ты!» — и ударил в нее собой, тяжелым и злым. И пролетел в темноту вместе со светом из своей комнаты. Остановился, готовый к чему-то и сознавая, что сейчас окажется смешным,

дураком. И действительно, сразу поглупел от неожиданности: у противоположной двери девичья фигура в темном платье, с черной от густых прямых волос головой, а возле стола в нелепо широких белых трусах — сосед! На Дубовика смотрят длинные и дико спокойные женские глаза. И мужские — округлевшие от испуга и бешенства.

Женская фигура скользнула мимо. Непонятно глянули глаза с поразившего незнакомой красотой и странной детскостью лица. Дубовик увидел, что оно мокрое от слез. Теперь он знал, что сделает. Стукнула, выпустив бегляпку, дверь в его комнате. И сразу ожила мужская фигура, все более свирепея от своей нелепости. Загремел посудой и бутылками стол. Белые щеки, круглые глаза, усики — это Дубовик сейчас ударит! Давно не было все так просто. И все же Дубовик сделал шаг назад: слишком явное было преимущество его, высокого, рукастого и одетого (главное — одетого). Надо, чтобы его враг подтвердил чем-то это слишком простое решение — ударить. Но вдруг заметил, что рука, оттянутая назад, затаенно блестит, и сразу ударил ногой, пытаясь выбить *это*. Левая была неосторожно выставлена вперед, и он пнул больной ногой, но колено не подчинилось, пожалело себя, убоялось боли. И боль вонзилась в бок, горячая, скрипнувшая. Двумя руками толкнул в круглое и неожиданно твердое лицо. И пошел, не позволяя себе упасть. На столе — плывущие в красном свете страницы начатого рассказа. Как давно это было.

Ощущая, как тепло слипаются пальцы, прижатые к боку, сел на кровать. А перед ним кто-то с испуганным криком:

— Слушай, друг, я тебя звал? Звал, скажи? Кто тебя звал?..

И тогда услышал себя — это был чужой, как с магнитофонной ленты, голос. Голос матерился.

2

...Асия сбежала по лестнице, чуть не столкнув поднимающуюся навстречу сердитую дежурную, и выскочила на улицу. Ночная сырость коснулась плеча, как чужая рука. Порвал... Подонок, подонок!

То, что произошло, не было полной неожиданностью для Асии. Она убеждена, что многое повидала в свои двадцать шесть и особенно за шесть последних лет, когда ушла, уехала из дому. И все же сегодняшнее ударило, как ничто и никогда прежде. И как раз, когда она больше не может и не ждала... Зашла с ним в номер, поверив, что ему действительно должны звонить из дому. Она даже знает его домашних. К тому же — когда-то он, кажется, был влюблен в нее. В институтских коридорах провожал ее глазами артиста немого кино.

Она обрадовалась ему! Гиви! Так хорошо, что это ты, Гиви!..

Нет, не следовало заходить, ведь она все, все знает. Но почему, почему нельзя просто, за всем обязательно, как проклятие,— ты женщина! Раньше ее веселило, что решает все-таки она. И что бы ни случилось, была уверена, что остается сама собой. И умела тотчас забывать. А если помнила, то как-то со стороны: будто фильм, ею самой поставленный. Даже исключение из аспирантуры вначале приняла с тайным облегчением. Вместо диссертации писала сценарий. Но сценарий не пошел. *Любопытство, очень у вас все это зримо, даже очень, но зачем это?* А ведь и правда: зачем? Страшное слово.

Общежитие пришлось оставить. Пробовала писать рецензии на новые кинофильмы. Несколько даже напечатали. И одно стихотворение — самое нелюбимое. Последние два месяца ночевала у подруги, но мать Кларки убеждена, что даже курить ее девочка начала после знакомства с Асией. Приходилось дожидаться, пока в доме уснут. На условленный стук Кларка открывала окно. Босиком бежала к холодильнику, кормила в темноте. И давилась смехом, если надо было куда-то сходить. Дошло до того, что Асия оглянулась на заговоривший с нею «пиджак с портфелем». И пошла с ним в ресторан с той мстительной легкостью, с какой делала многое, особенно впервые. Но не успела сесть за столик, как поняла, что *такую* она себя не вынесет. Поднялась и ушла. И хотя ушла, что-то осталось в ней — не свое. И поняла, что она становится чужой уже и самой себе.

Вчера мать Кларки, проследив, выгнала из дому.

Асия ненавидела себя в ту минуту. Ушла, как окаменевшая. И прогнала от себя Кларку, когда та выбежала вслед со слезами.

И вот встретила его. Ей так необходимо было, как от самой смерти, уйти от себя, от сегодняшней.

А выходит, он с самого начала видел в ней только одно. Был почти друг и внезапно — враг! О, Асия хорошо знает это, когда тебя хотят ограбить! Даже не скрывая, что только это и надо, отбросив даже доброе воспоминание о себе. А именно он, именно теперь не должен был... Восточные страсти изображал, шантажировал: «В чем уйдешь? Дождешься, что милиция еще явится. Хочешь, я разденусь?» Убежден в своей мужской неотразимости, поросенок несчастный.

Никогда Асия не чувствовала себя такой грязной. От слез не легче, а еще невыносимее. Зло смеялась прямо в лицо ему. О, он почувствовал, какой это смех! Изо всей силы бил по мокрому лицу, а она даже не закрывалась. А ведь за два часа до того казался совсем иным. Но раз попалась — ограбить! Как это делается — знает. Можешь ненавидеть. Можешь и не существовать. На его век хватит. О, она показала ему, кто он...

Господи, но что же это? И что со мной, куда я бегу?

Навстречу мчится трамвай, поздний, пустой. Он словно свет развозит по городу, погасившему огни. Резко заскрипев, остановился. Дверь со стуком распахнулась — Асия вскочила в длинный вагон. Никого, только женщина-кондуктор, просунув голову в темную кабину, разговаривает с водителем. Асия прислонилась к окну. Вздрогнула, ощутив щекой холод...

Пустой, яркий трамвай несся меж домов, скрипел на остановках, распахивались все двери, никто не входил и не выходил, и он мчался дальше, раскачиваясь все сильнее. Только бы не кончалось это!.. Но вот вагон притишил ход, со скрежетом и рывками круто пошел в сторону. Кондуктор глянула на Асию удивленно и сказала:

— Конечная.

Двери распахнулись — теперь для нее. Асия вышла. Свет от трамвая и из-под деревянного навеса, тоже пустого, блестит на петле рельсов, уводящих назад. Нет, только не назад! Сюда ей и надо, сюда она ехала, она такая грязная, каждая клеточка чужая.

Асия пошла по топкому песку к озеру, дымно-серому, пахнущему холодом и хвоей. Только не назад, не к тому, что было, будет!.. Большие деревянные грибы странно чернеют у самой воды. Порвался ремешок. Асия подняла босоножку, но тут же бросила, оставила в песке и вторую. На ходу и словно боясь все понять, додумать, стала стаскивать тесное в талии платье и, уже не понимая зачем,— все, что на ней, готовая и кожу сорвать, противную, грязную, не свою... Песок мягким холодом ласкает подошвы ног — чист только холод,— и Асия ищет его, идет навстречу ему. Вот он уже по щиколотки, выше, выше... Асия заспешила всю себя отдать холоду, чистоте, легла на воду. Нет, еще мелко. Поднялась и пошла, удивительно ясно видя себя — тонкую, одинокую человеческую фигурку, уходящую в озеро. Она дрожала и спешила дрожь эту поскорее утопить. Снова бросила себя на воду. Всю.

Она знала, что будет, и знала, что это будет не сразу и даже не скоро. Пока она не уставшая, она даже не боится и будет плыть так далеко, как никогда еще не заплывала.

Она долго плыла в нестойкой темноте. Навстречу ночи, в глубь ночи.

Было странно, что не темнее, а светлее стало. Это она заметила как-то внезапно. Асие показалось, что и звезды ушли вверх сразу, как бы от ее взгляда. Берег отнесло назад. Вода из грязно-серой делается зеленой. Цвет этот идет из темной глубины. Каждым взмахом руки, движением ног она одолевает не расстояние (его уже не существует), а эту зеленую поджидающую глубину.

...Снова оглянулась. Далеко-далеко желтая полоса берега, а на ней — темные шляпки деревянных грибов и карточные уголки палаток с привязанными ленточками утренних дымков. Правее, над высоким берегом,— сплошные синие и желтые балконы пансионата. Все собиралась пожить там. Как далеко теперь все это.

Асия плыла на боку. Зеленый цвет делается все гуще, тяжелее, и, словно от него, плыть все труднее. Цвет этот будто из твоей глубины поднимается. Зеленое было окно, на которое она — впервые и так странно

влюбившись — смотрела. И он это знал, и хозяйка зеленого абажура, к которой он всегда, невеселый и пьяный, ходил. Вся улица знала. Но так уж у Асии получается: сразу обо всем забывает, ничто не важно... Отец больно побил ее. Хлестал желтыми багажными ремнями, а сам боялся, что услышат соседи. Ругался шепотом, беспомощно красный, потный, в золотых запонках.

Два года спустя Асия снова увидела того, за кем ходила, как собачонка, и от кого убегала, стоило ему посмотреть в ее сторону. Отец стоял у машины, а он торопливо объяснял, что пить бросил, что у него теперь семья и он хотел бы вернуться в конструкторское бюро. Увидев Асию, перехватил ее взгляд и покраснел. Она смотрела и не верила, что этот человек когда-то казался ей таким необыкновенным, таинственным.

Как много было всего, кажется, две жизни прожито. Замужество такое же налетевшее и нелепое. Восемнадцатилетний муж, когда увидел ее груди, ойкнул: «Ой, как у моей мамы!» От трех месяцев осталась память как о чем-то стыдном, все время стыдном. Жили у его родителей. И без конца старались доказать что-то друг другу. Даже дрались, как дети. Спали — и ей было стыдно, что в доме взрослые. Скоро она убежала домой. А он ловил ее вечерами на улице, и они начинали ссориться, но при этом он незаметно уводил, утаскивал ее к огородам, что лоскутными одеялами укрывали предгорья. В один час она решила и уехала из Лениногорска. И неожиданно сдала экзамены в столичный институт. Может, потому, что тогда это было единственное...

Берег уже почти не удаляется: так он далеко. С неба сползла мутная пленка, края его зеленеют, а вся середина — стеклянно-голубая. И сейчас, наверное, на подоконнике лежит стеклянный шар с большим черным пауком внутри. Отец из Германии привез. Господи, сколько всего вокруг человека! Как в чужой квартире, которую снял временно со всей обстановкой. Живи и не смей выбросить даже жирные, серые от пыли стеариновые цветы, которые видишь каждое утро возле тусклого зеркала.

Память все поднимается из зеленой глубины. Масляно-зелеными были стены в школе — как дотянуться первокласснику. Асия тогда любила все стихи, которые

«задавали». И была толстушка. Это потом сделалась вот такая — как угорь. Посмотрела на светящееся из воды свое тело и словно испугалась, поняв, что оно уже не ненавистное, не чужое, каким казалось там, на берегу... Как просто было все в школе, когда едва доставала до того, что потом сделалось ей по плечо. Она становилась выше, а все — другим. Все, кроме Алтайских гор — солнечно-белых наверху. И у преуспевающего отца не стало успевающей дочки. О, он в самом деле считал, что жил как надо. А когда постарел, все стало не по нему. Обиделся, что жена, которую он будто впервые увидел,— совсем не молодая. И старшая дочка показалась не такой, какую заслужил. И пенсия показалась малой, он долго добивался персональной.

Черные досиня волосы, теперь мокрые, наползающие Асии на глаза, и синие глаза — его.

Бедная мама, сердитая, несправедливая, несчастная. Хорошо хоть, что младшие сестрички с ней...

Особенно помнится, как мать уезжала в горы. Худенькая, в широких штанах, садилась на лохматую лошаденку и долго ехала вдоль толстой трубы, перекинутой из-за горы к зданию электростанции, похожему на спичечную коробку, надетую на чей-то длинный палец. Асии все казалось, что хозяин этого гигантского пальца спрятался за горой, сейчас покажется весь — и ей было жутко. Целыми днями сидела на подоконнике, запертая в хате вдвоем с теплым, а потом все холодеющим горшочком, ненавистно, а потом все вкуснее пахнущим вареным луком. Однажды к дому пришел беловолосый мальчик. Постоял над обрывом: там, среди теплых камней, текла вырывающаяся из толстой трубы речка. Сразу догадалась, что он оттуда, где идет война. Долго рассматривали друг друга сквозь стекло. Уходил он медленно, как взрослый, а ножки — как ниточки. Когда он снова пришел, Асия сидела на подоконнике. Мальчик долго смотрел. Ложкой показала на неплотную дверь. Зачерпнула из горшочка и понесла к порогу. Но донесла только облизать. Тогда принесла весь горшочек. Совала ложку в щель и в рот, раскрытый на улице.

Близко-близко видела помаргивающие глаза, а он ее — немигающие... Как бы они встретились, если бы встретились теперь?

...Асия услышала стон, свой и словно не свой. Устало повернула голову и сквозь волосы, которые липнут к глазам мертво, как водоросли, увидела улетающую чайку, такую белую. Вода совсем посветлела. Рябь сошла. Далеко вокруг мертвое спокойствие, и только от светящегося из воды тела расходятся волны. Видела свои руки, уже вяло борющиеся с глубиной, видела колено, отталкивающееся от пустоты. Слезы, появляясь, тут же уходили в воду, словно и не было их. И вместе с этими, какими-то новыми слезами, которых лицо не успевает ощутить, уходило и то, что было все эти бесконечные часы. Попробовала снова лечь на спину. Теперь вода слизывала слезы не сразу, Асия чувствовала их соленую теплоту.

Уже солнце встает навстречу из-за затемневшего леса, оно разлилось по озеру, радужно лучится в глазах. Низко пролетела чайка, теперь уже розовая. А что-то чернеет двумя точками, втягивается высотой. Детские шарики кто-то упустил? С такой же силой, как их вверх, Асию тянет книзу...

Лежала на воде и видела себя всю. Вода уходит к ногам, не смывая узкую незагоревшую полоску на бедре, завихряется, завязывается узлом у ног.

И уже снова любила себя... Летят ли шары? Какие шары, о чем я? Неужели она сама захотела этого? Она, которая плачет, так хочет жить. Она, которая сейчас умоляет себя: «Выплыви, прошу тебя, выплыви!»

То забывалась, то вдруг жадно смотрела вокруг и, не переставая, просила: «Только не согласись, что уже все, конец, молю тебя!»

Лающе кричали черные чайки, их становилось больше.

...Когда из воды поднялась девушка и, пошатываясь, медленно двинулась к низкому и тенистому от сосен берегу, мужчина в куртке на молнии и двое подростков, сидевшие у костра, очень удивились. Непонятно было, когда и как она появилась здесь. Шла прямо на них. Но, не дойдя до сухого, сломилась, упала.

...Открыла глаза и увидела над собой темную крышу, но тут же ее проломили острые лучи солнца. Снова посмотрела и теперь увидела, что это деревья.

Вся, с руками, под одеялом. Рядом положены куртка и брюки. Асия села. От костра ей помахали. Оделась и пошла к людям. Мужчина протянул ей ложку.

— Отлежались? Ну как вы? Неужели оттуда приплыли?

Асия не ответила. Все — как за стеной, отошло куда-то. Молча взяла тарелку и стала глотать теплое.

Двое парней яростно дуют в свой котелок, смотрят только друг на друга, и их разрывает от нестерпимой серьезности. Подошел к костру кто-то еще, высокий, белобородый, со спиннингом. Говорят, кажется, о ней. Ушел. Вернулся с женщиной, очень худой и решительной на вид.

— Идемте,— сказала женщина так, словно она все знает.

Асии было все равно.

3

Больница — особенный мир, где все движется рывками — от осмотра к осмотру, от посещения к посещению. Это для Дубовика тянется уже целый месяц. Из большого мира, ушедшего, как поезд, от которого ты отстал, появляются хлопцы — по одному или все трое — жалуются на жару и рассказывают новости. В гостиницу не придется возвращаться: хлопцы подыскали ему квартиру. На два года уехал хозяин за границу.

Появилась и Лариса. Вошла с улыбкой, поправила одеяло, проверила и пополнила тумбочку, тоном врача сделала замечание сестре насчет несвежих простыней, а в каждой черточке фарфорово-чистого и по-прежнему красивого лица Дубовик легко читал: «Всего ждала, но чтобы ввязался в пьяную драку, резался из-за девок!..» Наконец ей надоела понимающая улыбка Дубовика, рассердилась совсем как когда-то:

— Весело? Так бы и стукнула!

Миша Чаботарь — институтский товарищ Дубовика, а сейчас новый муж Ларисы — тоже зашел в палату. Вложил в руку больного книгу («Труды Светония издали. Специально для тебя купил, чтобы не забывал, что ты историк»), потрогал свое золотое пенсне, улыбнулся виновато (это он сам), покачал укоряюще

узкой с пробором головой (это уже муж Ларисы) и оставил их вдвоем.

А вот Таню не привезли. В пионерском лагере. «И вообще, не стоит травмировать». Лариса никогда не забывает, «кто начал», и не упустит случая напомнить. Продолжает воспитывать его, хотя уж, кажется, довоспитывали друг друга! До развода. Разговаривать о дочери с ней сложно. Но ни о чем другом не хочется.

— Не болеет?

— А почему она должна? Миша любит детей.

— Скоро барышня будет.

— Да еще какая! Упрямая. В батьку.

— Стихи по-прежнему любит?

— И Павлика учит. Жалеет его очень.

Павлик — сын Ларисы и Михаила. И Павлик тоже прав, что он есть.

— Влюбилась уже! — вспомнила Лариса.

— Таня? Бедненькая!

— Смотрю, что это с ней делается. Лицо какое-то испуганное. Заплакала у меня в постели. «Мама, а если еще один мальчик у нас будет?» Потом только разобралась я. Оказывается, соседская девочка просветила ее: дети родятся оттого, что девочки влюбляются.

Когда Лариса ушла, оставив после себя запах чистоты и здоровья, больничная сестра — еще не старая женщина с некрасиво широким и добрым ртом,— спросила:

— Жена?

— Да.

— А этот, в золотых очках?

— Муж.

— Понимаю. Оба вы с ней высокие, красивые. Такие не уступят друг дружке. Надо, чтобы один некрасивый был. Хотя...

Это «хотя» означало: «Я некрасивая, а тоже разошлись». История ее недолгого счастья с молодым учителем, который приезжал «повышать квалификацию», известна всем больным. Впрочем, винит женщина не учителя, а «нашу сестру», которая готова «от самой себя переманить».

Однажды она сообщила Дубовику:

— К вам еще одна приходила. Краля! Будете сер-

диться, но я сказала, что пока нельзя. Вы бы посмотрели! Брови — узенькие, волосы — космы. Ужас, что мы за дуры! Ага, та самая. Ничего, прибежит еще.

Но когда приходила второй раз, Дубовик спал, и его не разбудили. Записку оставила. От Деда! «Асия теперь наша общая знакомая. На озере познакомились. Сожалею, что не могу Вас навестить. Сам болен. Кажется, мне уже третий звонок. Приходите сразу».

— Сделала ей замечание,— пожаловалась дежурная сестра,— она как идол смотрит.

— Замечание?

— У нас не театр, а больница,— обиделась добрая женщина,— хорошо, пущу без замечаний. Вижу, вам еще мало!

Но «краля» больше не появлялась. Зато открыл однажды глаза, а на табурете сидит мужчина с белозубой улыбкой. Голова красиво, богато, как чернобурка, полуседая: волосок черный, волосок белый... Хоть и стар, но вроде и не стар, как бы искусно перелицован. Дубовик почему-то сразу догадался: отец того Гиви! Профиль орлиный подсказал.

Мужчина, заметив, что больной проснулся, тут же обругал своего «дурака». Потом пожурил всю молодежь. Упрекнул и Дубовика, похлопав по колену, прикрытому одеялом. *Стоит ли нам из-за них, из-за баб?* Оба виноваты, хоть мой больше.

Оказывается, сынок по-прежнему напирает на то, что тихо-мирно сидел с девушкой, а тут вломился какой-то. Вот и пришлось ему защищать девушку. *Вы, конечно, погорячились. Да мало их, что ли, на наш век?..*

Дубовик подозвал дежурную сестру и попросил проводить гражданина. Когда тот пошел к двери, стало заметно, что он действительно стар и перелицован не так уж основательно. Дубовик так и не сказал ему ни слова.

Из больницы человек выходит чуть-чуть счастливее. А тут еще ключ от квартиры. Временно — собственная. Стены, окно на далекий лес, диван, два стула, большой стол, телефон и соседи — нормальные, с детьми, не командированные — и все это на два года! Отметили такую удачу. Хлопцы уехали за полночь. Осип как холостяк остался на диване: устал от споров с Ричардом — неумолимым, железным логиком.

Утром постучали. Голос Цыгана. Осип, недовольный, открыл дверь. Но лицо у Цыганкова необычное. И Ричард подавленно серьезен.

— Дед умер,— сказал Цыганков.

...В зале полумрак от черного крепа на стенах и на зажженной люстре. За окном, на зеленой траве,— уголь для котельной. Такой черный рядом с белой стеной.

Борода, кажется, еще больше побелела: в неживой парадности лежит на широкой груди. Большие руки Деда прячут такую знакомую, ласковую твердость ладоней.

Что уносит эта голова, по-львиному крупная и красивая? Уносит и твое, что теперь без него надо понять. Женщина у окна — большие, как черные птицы, глаза! — часть этой ушедшей жизни. «Моя Полина»... Она весь путь прошла с ним. И вдруг оставлена у порога. Кажется, в этом самое большое ее горе и обида.

Не умеет человек думать о смерти. И война не научила, хотя должна бы. Мысль о смерти — всегда ускользающая. Чем напряженнее думаешь, тем больше походишь на человека, который, стараясь получше разглядеть тень, направляет на нее свет.

К Полине подошла девушка с небрежно длинными и прямыми волосами. *Брови — узенькие, волосы — космы.* Каким-то очень древним, ограждающим движением потрогала платок на плече у Полины, что-то сказала, села рядом.

«Да, это она, Ася»,— очень просто подумал Дубовик. Не замечающая никого, кроме Полины и лежащего в гробу Деда, глаза — чуть диковатые, темные, лицо с очень заметными, несмотря на свободно падающие волосы, скулами.

Осип тихо позвал Дубовика:

— Станем вчетвером...

В соседней комнате очередь. Но Цыганков уже держит в руке красно-креповые повязки. С ним Ричард.

Кто-то вполголоса, но все равно громко распоряжается, кому где быть, что нести. Разбирают венки. На столе черно-красные подушечки с орденами.

Молодой энергичный мужчина взял одну, но тут же поменял на другую, на которой орден позначительней.

А потом, неловко толпясь и толкаясь, гроб понесли.

Дубовик шел под широкой частью его и старался следить за неловкими ногами Ричарда. Тяжесть, которую он ощущал плечом и рукой, казалась живой. Подошли и на ходу подменили.

Затем гроб поставили на машину. Бледно-бронзовый профиль поплыл, провожаемый домами, тяжелой мелодией, людьми, что шли следом и навстречу, солнечными окнами троллейбусов, облаками, теплым липовым запахом, театральными афишами на чугунной ограде сквера: «Последние», «Романтики», «Чудак»...

Дубовик смотрел на жену Деда и на ту, что шла рядом с ней. Посторонний человек мог бы подумать, что Полина здесь самый чужой покойному человек. Глаза такие сухие, и такая она прямая — вызывающе и жестко. Всю жизнь, как дар и как укор, несла она за ним свою редкую, как говорят знавшие ее прежде, женскую красоту. И вот в последний раз идет за ним, а рядом — как ее девичье повторение — Асия.

В кладбищенские ворота гроб внесли на руках. Дорожка среди могил поднимается вверх. Крупный лобастый профиль поэта плывет по небу, низкому от собирающихся облаков. А к голове, к волосам, зазолотившимся от последнего солнца, тянется снизу женская рука и, как ребенка, гладит. Вслед, торопливо, в последний раз...

Желтый холмик исчез под венками. Осипа не видно нигде: ушел, когда Грай стал произносить речь. Цыганкова тоже нет. Пошли вдвоем с Ричардом. Он более обычного серьезный. Шли и невольно, как всегда на кладбище, читали надписи, сообщавшие дату, которая была известна покойнику,— день и год его рождения,— и неизвестную ему (именно ему) вторую дату.

У Достоевского есть: человек не жил бы, а мучился, знай он точно, что умрет, допустим, через сто лет, такого-то числа во столько-то часов и минут.

Но сегодня человек, кажется, обрадовался бы такому знанию: ого, сто лет не будет большой войны...

Осипа увидели у выхода. Шли молча. Потом про Деда заговорили. Осип и Ричард постепенно втягивались в спор. Это их нормальное состояние.

У Ричарда — политэконома по специальности и по складу ума (поэтому он еще и Рикардо, Эконом) — на первом плане система, анализ. У Осипа — эмоции. По-

тому спорят они даже о том, что они принимают или, наоборот, одинаково не принимают. Верх чаще за логикой, системой Рикардо, но это не обезоруживает Осипа.

— Ни слова на веру,— спокойно говорит Рикардо, изучая меню.

— Это ты там вычитал?

— Вычитал у Ленина, если угодно. Когда-то Аристотель сказал, что у насекомых четыре пары ног, и много веков никто не догадался посчитать, сколько же на самом деле их у шестиногих.

— Ну, пропал вечер,— жалуется Цыганков.— Однажды целую ночь проспорили, должен или не должен вертолет летать. По каким-то выкладкам Рикардо вертолет при посадке должен падать.

Рикардо — такой! Он и в партизаны уходил по-своему. Убежал из плена, добрался домой и первым делом — на чердак, куда родители спрятали библиотеку. Перечитал Маркса, Ленина. Все правильно, никакой ошибки. И тогда пошел в лес.

Вернулся с обожженной взрывом щекой и с трофейным томиком Гете на немецком языке.

Необыкновенно покладистый и нерешительный в делах житейских («Эконом, когда наконец квартиру получишь?» — «Вообще, надо бы...»), он упрям и непримирим, когда касается вещей абстрактных. Жена жаловалась хоть и шутя, но с заметной усталостью:

— Квартира, да и мы с сыном — всего лишь явления. А он озабочен только сущностями.

Через три дня в телефонной трубке прозвучал веселый голос Цыгана:

— Мы тут тебя ищем...

И вдруг Дубовик услышал женский голос. Почему-то сразу догадался чей.

— Здравствуйте.— Обыкновенный, чуть глуховатый женский голос. Интересно, а какой он должен быть? — Мне надо вас кое о чем предупредить. И хотя бы поблагодарить.

— Значит, и к вам тот красивый папа приходил?

— Хочет, чтобы сказала следователю, что сидели мирно, тихо...

— Знаю. Не повредит вам, если не согласитесь поддерживать эту версию? На работе.

— На работу я только недавно устроилась. Дмитрий Афанасьевич успел осчастливить мною сценарный отдел.

— Оказывается, Дед и ваш знакомый был?

— Я и живу сейчас у Полины Петровны. Но ее в больницу пришлось положить...

И слова-то какие обыденные. Даже странно.

В трубку втиснулся голос Цыгана:

— Кончай, дубина, профсоюзный разговор. Приезжай...

4

Асия входила в чужой дом и чужую компанию, куда ее потащил Дубовик, с некоторой настороженностью, но и с привычным любопытством. Все плохое, но и все хорошее всегда начиналось вот так, из ничего: не было, а потом стало. Прежде ей нравилось идти навстречу любой неизвестности. Теперь это слишком знакомо. И тем не менее — разве есть что-нибудь важнее для нее, чем это: завязывающиеся и обрывающиеся об острые углы жизни человеческие сближения?

Ага, из женщин здесь — только хозяйка. По-девичьи улыбчивая, уверенно распоряжающаяся грубой мужской силой: «Раздвигайте стол... Павлуша, гусь пригорит, пока ты тут испанца изображаешь».

«Павлуша» — видимо, муж, — держа кухонный нож в поднятой руке, медленно поворачивается, навертывает на узкие бедра полотенце, которое держит и расправляет парень в очках.

— Вы — Ася? — спросил, похожий теперь на матадора и хирурга одновременно, Павлуша.— Гуся — в вашу честь!

Парень в толстых очках сказал:

— Хорошо, что пришли, а то Рикардо обглодал тут меня.

Это, наверное, про мужчину заметно седеющего, с костистым лбом. Такие лица — резкие, даже чуть уродливые — нравятся Асие. Нет в них, по крайней мере, благополучия. На красавцев Асия не реагирует — она себя знает.

Мужчина смущенно поздоровался и принялся раздвигать стол. Дубовик взялся ему помогать.

Начало знакомства по-особенному интересно: так мастера шахмат любят, наверно, не тронутую еще доску, художники — совершенно чистое полотно. Фигуры послушно стоят, полотно белеет нетронуто — все в твоей власти.

Позвонил, вошел, заговорил Цыганков, и сразу стало шумно. Стали усаживаться за стол. Позже самой хозяйки из кухни прибежал муж-матадор, весело озабоченный своим гусем.

Снова позвонили.

— Сейчас узнаем, кто еще, кроме Пушкина,— поэт,— сказал Осип — парень в очках.

Асия сразу насторожилась, услышав в прихожей громкий мальчишеский голос. Что это, неужели чье-то присутствие может ей мешать? Какое ей дело? Но ей так не хочется, чтобы в эту далекую ей и, возможно, потому такую нетягостную компанию сейчас вошло знакомое, надоевшее.

Вбежал и сразу посмотрел на Асию. Будто они близко знакомы. Из тех тонкошеек, которые все упрощают, потому что ничего еще не узнали. Эта вызывающая и даже веселая готовность упрощать была прежде и в ней. Но она — женщина, и ей труднее быть глупой долго.

Хорошая мальчишеская улыбка, с какой пацан появился, сразу сменилась неестественной, как только увидел девушку. Подошел прямо к Асие.

— Здравствуйте, девушка! Надеюсь, хоть вы не пишете стихов? Не надо, милая!

— Ты, конечно, пишешь? — как можно грубее ответила Асия. И больше не слушала, что он говорил. Его подтолкнули к стулу, посадили.

— Только что с самолета. Летали с Васей в район.

— Он еще в космической пыли,— Осип провел по его плечу и уважительно рассмотрел свой палец.

Пацан рассмеялся и сразу стал проще.

— Ладно вам. Зато научили одного типа бифштексы есть. Вася мастак на такие штучки. Приземлились мы, побежали перехватить. А на двери районной чайной: «Переучет». Ладно. Только видим через окно: сидит морда в белом костюме и лопает за троих. Показали ему кулак. Снова влезли в «кукурузник», а он уже там, губы не вытер. Все замочками на портфеле щелкает. Ладно. Висим на ветре, болтает, будь здоров!

Вася и взялся изображать. Будто это он съел бифштекс с яйцом...

— Без подробностей можно? — попросила хозяйка.

— Ладно. Вывернули соседа, как перчатку. И что жена дома подавала. А назавтра встретили его на улице. Вася снова изобразил...

Включили магнитофон. Равелевское «Болеро». Печально неторопливый и нарастающий ритм для Асии — знакомая горячая степь, сплавившаяся с белым от солнца небом. И караван вдали. Асия подалась навстречу зовущему и уводящему ритму каравана, вместе с ним вернулась назад. А в комнате уже бушует спор, к Асие прорываются лишь отдельные фразы.

— ...Помните? «Предвестьем льгот приходит гений и гнетом мстит за свой уход».

— ...Не надо пророчеств. Нужен строгий философский механизм, который способен обнаружить момент, когда общее начинает выражать лишь интересы частных лиц, групп, а вроде бы частное, особенное выражает интересы общие. И в литературе, между прочим...

— ...Надоела вся эта поэтическая акробатика. Вывернули риторическую телегу, ну так ставьте теперь ее на все четыре колеса, а не волоките.

— ...Да разве только в личности и ее качествах дело? Дай ангелу полную, неограниченную даже сроком власть, обнаружишь черта. Еще Плутарх сказал: «Полновластие делает явными глубоко скрытые пороки».

— ...А макарушкам только это и надо. Мы — чистоплюи, мы — творческие личности! Макарушка от должностей не отказывается, а потом вас, творческих,— вот так!

— ...Сегодня важнее понять, чем сделать.

— Черт вас всех дери! — заорал Цыганков.— У меня голова или чердачное помещение, куда тащат все, что в доме не помещается? Про вертолет еще не кричали. Давай! И высшей математики не было. Хоть бы песню спели, как в старые добрые времена, когда не были все мыслителями. «Возъедим, братия!» — вот достойный был клич!

Вдруг поднялся Дубовик. Соседи демонстративно убрали у него из-под рук все, что может разбиться. Тогда упал стул за спиной. Такой смешной этот Дубовик и громоздкий.

— Оставим высшую для Рикардо,— заговорил Дубовик,— и восславим элементарную: дважды два — четыре.

— Но зачем стулья ломать?

— Тебе, Цыган, мне, Каю кажется, что с единицы, с тебя, с меня начинается человечество. Другим — что с тысяч, миллионов.

— Ивану Васильевичу, гой еси!..

— Иванам Васильевичам всех времен и народов. Нет, с цифры два начинается счет. С того человека, что рядом, что далеко, что родится.

— С Евы.

— Что ж, и с Евы. Но и в более широком смысле. Коли нет простой, элементарной любви к человеку, что рядом, остается «атомная» любовь к человечеству.

— Следу человеческому радоваться будете...— подбрасывает Цыганков.— Возлюбим, братия!

— Нет, не просто возлюбим. А учтем человека. И его плюсы и его минусы. Социализм — это учет. Не забыл? Когда все учтено: экономика, классы, не забудь, Цыган, учесть личность, человеческую природу в ее развитии. Забудешь — преломится в этой самой личности прямая и вон куда выведет! В культ! Или еще что.

— Хочу танцевать.— Асие показалось, что она лишь подумала. Но нет, услышали.

— О! — обрадовался Рикардо.— Правильно. Вначале было дело!

Асия видела лица, глаза, улыбки, но ей ни до кого не было дела. Она танцевала для себя и самое себя. Только в танце любит она себя восточную.

В углу в большом зеркале видела свою высокую, с длинными и прямыми волосами голову, всю свою тонкую фигуру со сведенными лопатками, темноглазое лицо с доброй и глупо счастливой улыбкой и снова всю себя — длинноногую, с плоским животом, с загоревшими локтями.

Подошла, танцуя, к Дубовику, увидела его радостные и почему-то жалеющие глаза и приложила обе свои ладошки, ощутив их холод, к его лбу.

— У-у-у! Гудя-ят! Трансформаторы! Большие, глупые, конкретные...

Потом ехали в такси, и она вслух, раздельно зачем-то читала неоновые огни: «Хра-ни-те...», «Ле-тай-те...»

— Как вам мои хлопцы? — спрашивает Дубовик.

— Мне плохо, Коля, очень...

— Вам плохо?

Испугался. Но не понял. Внезапное, почти детское, желание пожаловаться кому-то сильному, большому, ушло.

— Нет, уже ничего. Вот наш с Полиной дом. Спасибо.

— Так поедете со мной на партизанскую встречу? Это дней через десять. Если не отложат.

— Позвоните.

5

Большой лес кончился. Дорога перед «газиком» выпрямилась, можно и поговорить.

— У Бунина,— вспомнил Дубовик, все еще с напряжением держа руль и вполглаза следя за Асией,— *сова сидит на рукаве ели.*

На нее хочется смотреть. И ее глазами — вокруг. Из-за ее плеча все кажется чуть новым, вроде заново окрашенным. Даже здесь, в местах, которые и сейчас для Дубовика — партизанские.

Здесь всегда поражает самое простое: дорога, полуразобранный сарай в стороне от деревни, дикая яблоня среди поля, удивительно похожая на шахматного ферзя. И не потому, что так похожа на ферзя, а потому, что и тогда она стояла...

Нет здесь ни скальных троп Траяна, которые на Дунае видел Дубовик, ни развалин крепостных стен. О прошлом в этом лесном крае говорит немногое, да и это не заметишь теперь, если сам не видел тогда.

Вслух подумал:

— Будь в России больше камня, а не дерева, история больше влияла бы на нас, учила...

— Смотрите, грабли, как антенны,— заметила Асия.

— Пусть на дорогу смотрит,— не смолчал Пахута, уже дремавший на заднем сиденье.— И не держись за руль, как утопающий за доску.

Остановились на поселках. Деревни тут сожжены были полностью. Новые застраивались наскоро, не богато, но все-таки из нового дерева. В садах молодых все.

Босоногая женщина, у которой Пахута попросил ведро, дожидается, пока он зальет в радиатор воду. Дубовик перехватил ведро, чтобы вернуть женщине полное. Она замахала руками:

— Что вы, я сама. И еще утопите.

Пахута, по-шоферски постучав своим председательским сапогом по колесу, спросил:

— Ну, тетка, будем узнавать своих или не будем?

— Ва-ася! Ну да, я и смотрю! Такой солидный стали.

Пахута махнул рукой, а Дубовик не упустил случая вернуть ему должок:

— На трудодни живет. Вся деревня у него такая.

— Хлопчики, вы в Кострични́к? Наши уже поехали, пошли. Ой, да у вас и места мало!

— Есть, только по-быстрому, тетка.

— Я скоренько, хлопчики. Поищу что на ноги. Но не уходит — и уже слезы.

— Другие хоть могилки знают, а мой и господар и старшенький, бог ведает, чью земельку греют. Ой, я скоренько...

Побежала. Так ей непривычно, что и для нее что-то делают. А что она, такая вот тетка, делала для других, забыла она первая.

Любопытно, какой на этот раз будет встреча с командиром, с Колесовым. А бывало, даже возил Дубовика по «своему» району.

— Другие отряды за нашей спиной отсиживались, а сколько понаписано про них, и героев пополучали,— твердил Колесов.

Тогда они объехали с Колесовым почти все знакомые деревни. В землянках, у «Победы», на скамеечках, переживших и дома и самих хозяев, снова и снова начинались разговоры, припоминания разных партизанских историй. Дубовик, глядя на невесело шутивших знакомых ребят, испытывал стыд, что он вот приехал и уедет, а они останутся, и с них будут спрашивать за все, не слушая их, не слыша. Как Колесов, который слышит только самого себя.

Когда заходил разговор о мирном житье-бытье, мужчины больше курили да усмехались, даже как-то виновато. Зато не молчали женщины.

— Муж любит жену здоровую, а брат — сестру богатую. Так и вы, начальство наше.

— Соседи в войну тихо сидели, их не сожгли, а теперь ласка всем одинаковая.

Заехали и в деревню, где Колесов жил в сорок первом. Подслеповатая старуха никак не хотела узнавать его.

— Много вас перебывало у меня, сынок.

— В кожанке я был, помнишь, бабка? С дедом твоим все спорили.

— Помер дед-то.

— Тот еще был дед! «Я вам, хлопчики, помогать буду, все, что надо делать, только дадите мне документ».— «Какой тебе, дед, документ?» — «А чтобы после войны паспорт городской мне дали».

Пустым своим голосом старуха сказала:

— Может, вас послушает председатель. Соломки мне, хату покрыть, коровку зимой кормила.

Дубовик очерк написал. Про сестру бедную, которую любить надо больше. Редактор послал не в набор, а Колесову. Дубовику очерков больше не заказывали. Пока в районе командовал Колесов.

Женщина снова появилась. В белой кофточке, с узелком.

— Как на фест,— говорит она, стесняясь себя, такой праздничной.

— Ну, а младший твой где? — спрашивает Пахута, втискиваясь за руль.— «Дядя партизан, а откуда взялась эта Германия?»

— Сам теперь служит в той Германии. Обыкновенные, говорит, люди. Все это война делает.

— Все из обыкновенных,— заметил Пахута, на большой скорости выводя «газик» из улицы на полевую дорогу. Удивительно рыжая, почти красная, собака, бежавшая навстречу, испуганно свернула в кукурузу.

— Ты тоже у дороги ее сеешь? — поинтересовался Дубовик.

— А то как же! Политическая культура. Все, тетка, из обыкновенных. Так, что ли, механизаторы человеческих душ? (До войны Пахута работал учителем, нет-нет да и покажет это.) Видишь, тетка, не знают и они. Будем считать, что то нам приснилось.

— Еще как приснилось!

В Костричник приехали в самую жару. Людей очень много, не вмещаются в улице. Луг, разделенный

дорогой, белеет рубахами, косынками, цветится платьями. Здесь стояло когда-то колхозное гумно.

В нем сгорели партизанские семьи.

Люди все прибывают, и сразу их поглощает подвижная, переливающаяся толпа. Те, что жадно и радостно ищут глазами друг друга, обнимаются, целуются, громко смеются — партизаны. *Здесь они снова партизаны.*

Дубовик и не заметил, как потерял Асию, смешался с толпой, жал кому-то руки, обнимал своих. Нашел ее у железной черной ограды, за которой — длинный, печально-праздничный ряд свежецементных могил.

Ограда была и тогда — из жердей. Ее удлиняли, когда привозили убитых поблизости партизан. И всякий раз жердочку прибивали. Всякий раз накрепко. Теперь железо замкнуло цементный ряд могил. Черные фамилии на влажном цементе не читаются, а будто вспыхивают в памяти. Многих Дубовик уже не застал, придя в отряд, но так наслышан про них, что будто сам помнит вот этого Ефимова, веселого и такого сильного («Станкач на руках бегом на шоссе вынес!»), будто знал Митю Богана, убитого на глазах у матери, и вот этого Носкова, недружелюбно насмешливого и недоверчивого, которого зарезали власовцы, когда он однажды поверил, что они и впрямь хотят перейти к партизанам. А это — два Пети, как в той песне, которую они всегда напевали. Неразлучные и после смерти, веселые разведчики. И Надя Пархимчик. Неужели эти темноволосые полнеющие женщины — те самые ее девочки, которым хлопцы все говорили, что мама занята, не может прийти, а вот прислала муку, соль...

А этих Дубовик хорошо знал и сам: Царский, Железня.

Именно здесь чернело бы «Николай Дубовик», но пуля только обожгла висок, а вторая прошла ниже, внезапный удар ее Дубовик носит под коленом вот уже двадцать лет. Все, что было за минуту до того, не стирается из памяти, а врезается с каждым годом глубже, как веревка от тяжелой ноши. Картинно широкоплечий и высокий командир роты Царский свободно и весело ступает со шпалы на шпалу, а рядом идет Железня, которому приходится ставить ногу то на шпалу, то между. Уже полчаса группа идет по заброшенному

железнодорожному полотну, высоко поднятому над замерзшим, в кочках и кривых сосенках болотом, а Царский все не устает радоваться, что идет по твердым шпалам, а его соседу, хмурому Железне, приходится то в снег, то на шпалу ступать. Но и Царский нет-нет да и посмотрит вслед двум партизанам, уходящим к заброшенному кладбищу: очень удобное место, если бы немцы шли здесь, а группа сидела там в засаде.

Оттуда и ударили через две минуты...

Две колонки имен сверху вниз на влажном цементе: «Женя Коваленок», «Ирочка Шардыко», «Шардыко Степанида Федоровна»... Партизанские семьи.

За оградой стоят, сидят на корточках женщины, девочки. Дальние тети и племянницы тех, так и оставшихся навсегда трехлетними, Ирочек.

За оградой, возле плит,— тихо, а кругом — шум, голоса.

— Хлопчики,— кричит белорубахий, подозрительно румяный старик,— не узнаете того? Полицай выпущенный.

Прихрамывающий дядька с очень обыкновенными, но уже чужими и уже испуганными глазами, кажется, первый услышал старика.

— Эй, Пётра! — старик подзывает милиционера.

— Ну, что тут? — Милиционеру, затянутому в синее пыльное сукно, жарко. Голос у него скучный, на боку — пустая, вмятая кобура.— Уже хватил, дед?

— Не узнаешь, Пётра, своего крестника? — Старик подошел к хромому дядьке, бывшему полицаю, и ткнул в него пальцем, как в неживую фотографию.— От тебя этот захромал! Помнишь? Во там, каля леса!

— Куда я тебя? — уже с некоторым интересом спрашивает Пётра.

— Во! — полицай заулыбался, тверже стал на одну ногу, показывая, что вторая короче.— Не гнется, падла!

И показал радостно: действительно не гнется.

— Ловко ты тогда,— похваливает партизана полицай.

— Ты скажи, сколько еще! — требует старик.

— Троих наповал. А меня и еще — во.

— Чуешь, Пётра,— как глухому, кричит старик.

— Отстань, дед.

— Тоже выпустили? — спрашивает полицая парень

с красной, как обожженной, шеей. Он в заношенной черной гимнастерке, а ордена новенькие, как из коробочки.— Амнистировали?

— А что, а что,— занервничал полицай,— культ...

— Культ — это не про вас,— говорит по-мальчишески щуплый и бледный парень в желтой тенниске. На лбу у него — уходящая под седые волосы темная вмятина. Глаза невыносимо горящие. Что-то очень знакомое почудилось Дубовику в нем...

— Шагай дальше,— на всякий случай посоветовал полицаю Романович, которого Дубовик особенно рад здесь видеть.

Романович тут выше всех, даже Дубовика, и голос у него с угрожающим раскатцем.

— Ну, ну, потише,— предупредил Пётра,— кончай!

Романович вдруг схватил седого парня за плечи и закричал:

— Сережа! Хлопцы, да вы не видите — Коренной!

Да, и эта щуплость, и горящий напряженный взгляд, и оставшаяся рыжеватость (как подпалины) — все это так знакомо. Но разве можно было ожидать? Все говорили, что умер в военном госпитале после того странного, непонятного ранения.

Коренной, освобождаясь от объятий, спрашивает про Анну Михайловну. И всем понятно, почему про нее.

— Прошлый раз была. С сыном.

— С Толей?

— Нет, старший. Толя не вернулся, когда ходили к фронту.

Дубовик подошел к Асие. Она с бутылкой лимонада стоит в тени машины, а возле нее уже трое ребят в заломленных кверху кепках.

— Знакомьтесь,— сказала Асия Дубовику,— мои новые друзья.

— Еще бутылку? — самоотверженно и свирепо спросил высокий худой парень.

— Хватит.— Асия показала, что у нее еще есть полбутылки. Но ребята уже дружно врезались в толпу, плотно окружившую машину с ящиками.

— Вот тот седой почти двадцать лет не выходил из госпиталя,— сказал Дубовик.— Для него война все не кончалась.

— А для вас? Мне кажется — тоже.

— Ого, еще как помню тот день! Когда кончилось

все и словно сама жизнь на земле заново начиналась. Такую радость, одну на всех, испытать — это навсегда.

— Вы меня пожалели?

— Ну, что вы, Ася, вам позавидовать можно. Но я действительно подумал... Вы узнали общую горечь и недоумение, а радость, такая же общая, обошла вас.

— Этим мы и отличаемся?

— Возможно. И еще тем, что у вас все впереди.

— Фу, старческие разговоры! И не улыбайтесь всегда, а то я не понимаю, когда в вас что. Пойдемте ближе.

Потом она сказала:

— У вашего Коренного хорошие глаза. Умные страданием.

— Сережа — типичный российский правдолюб. Из тех, что хоть кол теши. Теперь таких больше, но тогда они заметнее были. И трагичнее, что ли.

— А себя вы каким помните?

— Лучше не спрашивайте. Вот если приедет Анна Михайловна, я вам ее покажу. С младшим ее, с Толей, стоим, бывало, на посту и стишки друг другу читаем. Меня просто распирало от сознания, что другие — обыкновенные, а я — поэт. Порой казалось, что эти другие для того только и есть, чтобы я о них написал. Соединялись со своей армией мы трудно. Пол-отряда погибло в бою с фронтовыми немцами. Партизаны, которые уцелели, но не прорвались к армии, долго потом возвращались в свой лес: по одному, группами, обмороженные, раненные. Анна Михайловна лечила и все ждала, что хоть что-то узнает о сыновьях. Она могла еще надеяться, что перешли фронт, что в армии, пока один болван не «пожалел» ее. Одурел, наверное, от внезапного тепла и сытости, от счастья, что жив. Сказал, что видел обоих. Видел, как танк утюжил их окоп. Узнали мы в санчасти, как упала она. А вечером прибежала медсестра и предупредила, что идет к нам. Заволновались раненые, не зная, как себя вести. Кажется, единственный, кто обрадовался, что увижу ее, был я. *Я ведь поэт и должен посмотреть, какое лицо бывает у матери, у которой и т. д.* А когда увидел, разорвал свою паршивую тетрадку. И никогда ни строчки не написал о том, что увидел. Если и напишу когда, то лишь про то, какая это подлость вот так подсматривать за жизнью...

Говорили речи с кузова и много называли имен тех, кто похоронен где-то в Польше, Югославии, Германии...

Потом один оратор долго радовался и огорчался по поводу плана мясо-молокосдачи.

— Господи,— сказала с упреком Асия,— никак без дураков не обойдетесь.

Заиграл военный оркестр. Все еще молодой комбриг неумело сдергивал покрывало. Наконец упало белое полотно: глазам открылась окаменевшая женщина, припавшая на колено. Нет, слава богу, черная, а не под золото... Дубовик увидел Анну Михайловну и тетю Пашу, стоящих там, где похоронен Митя «Пашин». Не мог не подумать, что все-таки у скорбящей матери не такие плечи, как у этой с каменным венком...

— Я больше не могу,— тихо пожаловалась Асия и стала выбираться из толпы.

— Старика видели? — спросила, когда отошли и стали в сторонке.— За оградой там. Лицо кверху, как у слепого, а пальцы ищут по плите. Мне показалось, что он тоже *оттуда*. Что свое имя хочет найти. Или стереть.

В затемненно-синих глазах девушки боль такая давняя, совсем как у Сергея Коренного. Но ведь он через такое прошел! А ты чье в себе носишь?

Уже перебрались — люди, машины — в сосновый бор, к речушке. И сразу стало заметно, что для одних — это обычный праздник с толчеей у ящиков с водой и пивом, с купанием, с незамысловатыми аттракционами — кто ловчее долезет по гладкому столбу до бутылки с вишневкой, а для других — это неожиданное возвращение к тому в себе, что, оказывается, главное. Не вообще, а в твоей жизни — главное.

Кто-то предложил ехать в бывший лагерь. И сразу все обрадовались. «Газики», грузовые машины, «Москвичи» поползли среди гуляющих, выбрались на полевую дорогу и понеслись, волоча друг друга в длинных хвостах желтой пыли. Простучали под колесами бревнышки высохшей гати.

В лесу спустя двадцать лет былое узнать нелегко. Старые партизанские сосны легли в стены отстроенных деревень. Молодняк поднялся, дороги по-иному легли. Но увидели двупалый дуб, высоко поднявший и держащий колоды-ульи, и сразу стали узнавать. Дуб был недалеко от лагеря. *Да, да, тут картошку закапы-*

вали. А помните, как полезли хлопцы «пчелок привязать», сняли крышки, а в ульях — белья военного на два взвода! Припрятал дядька запасливый.

Шли по лесу и все спорили, там ли идут, пока не набрели на продолговатую глубокую траншею от партизанской землянки,— конечно, здесь! Березки, осинки поднялись со дна в три человеческих роста — они здесь росли, пока ты жил где-то... Это — первый взвод, значит, там — третий. А через дорогу — первая рота. Нашли вросшую в землю дубовую колоду, с железной скобой — здесь была оружейная мастерская, а в этой яме тол из снарядов выплавляли. Как за клямку двери, подержались за скобу на колоде...

Интересно, какой была бы Асия тогда, здесь? Ее очень трудно представить иной, не такой, какая она теперь.

Решено ночевку устроить на месте бывшего лагеря. Загудели машины, отыскивая и обновляя старую дорогу. Оказывается, недалеко — заповедник, зубры.

Но кто-то «стол» готовить должен.

— Кому зубры, зато нам «Зубровка»,— сказала неулыбчивая тетя Паша.

По дороге пришли к забору. Столбы дубовые, жерди — не жерди, а настоящие бревна. Сразу представилось, какие сильные и большие должны быть хозяева этого леса. Но зубров не видно. Одни косули. Стоят тоненькие и смотрят, как любопытные дети.

И на них смотрят, рассуждают:

— Они совсем не боятся людей.

— Уверены, что это ты — за оградой.

Зубров заметили не сразу, так спокойно, неподвижно стояли они, каждый под своим деревом. И правда, кажется, что у каждого свое место, и потому самый большой стоит под самым толстым дубом. Вдруг большой зубр сдвинулся и неожиданно легко, все ускоряя шаг, пошел к ограде.

— У-у,— обрадовалась Асия,— загривок, как у льва.

Встала на нижнюю жердь, перевесилась навстречу зубру. А он остановился, застыл, будто и не шел только что, будто никогда уже не сдвинется с места.

— Эти коровки бодаются,— предупредил партизан в черной гимнастерке.

— Львы, ставшие коровками,— говорит Асия.

Что-то тысячелетнее в этих зубрах. Кажется, пришли из своего времени, а здесь все чужое: соседи, деревья, само небо. В глазах тяжелая и беспомощная угрюмость.

Дубовик не успел, он только бросился к Асие, а сорвал девушку с ограды партизан в черной гимнастерке. Рога зубра тупо ударили в толстую жердь. Глаза сразу налились кровью, но все такие же печальные.

Асия страшно обрадовалась. Нетерпеливо освободив тонкие плечи от ладоней Дубовика, которому передали девушку, снова приблизилась к ограде.

— Так ты еще помнишь, бедная коровка? — радуется девушка.

— Смешная она у тебя,— сказали Дубовику. И поинтересовались: — Не трудно пасти такую?

Понемногу уходили — кто вперед, кто назад к машинам,— а девушка все стояла против «своего» зубра. Дубовик следил за обоими.

Внезапно погрустнев — на глаза будто тень упала,— Асия сказала:

— Зачем их заставляют жить?

— Можно не отвечать?

— Можно. Потому что у вас на все есть ответы.

Пошли вдоль ограды. Издали она помахала «своему» зубру.

...Черт, какие тяжелые стали руки, когда отпустил ее плечи. Еще и теперь тяжелые.

Асия идет впереди, сквозь пальцы пропуская веточки.

Как-то на улице Дубовик заметил девушку с такой же походкой, как у Асии, и сказал, что здорово у них получается: тряпка, а будто тяжелым золотом расшита.

— Движение матадора,— усмехнулась Асия.— Знаменитая вероника. Прямо перед мордой быка.

И повернулась перед Дубовиком, показывая.

— Спасибо.

— Нет, вы, Коля,— медведь. Аю, как называют медведя на Алтае.

— На Алтае?

— А откуда мои скулы? Бабкины.

Они у Асии очень заметные, хоть линии ее лица и негрубые. А при улыбке вспыхивают на щеках ямочки, совсем детские.

Дубовик давно замечает, что стоит Асие поймать задержавшийся его взгляд, как она сразу словно пародировать себя начинает, движения, походку. Будто с желанием разрушить, сделать смешным то мужское, что она, наверно, улавливает в его взгляде.

«Стол» уже накрыт. Кто-то, не новичок в таком деле, прихватил с собой поленце обоев и растянул по траве. Получилась аппетитная белая дорожка, сплошь заваленная огурцами, ломтями хлеба, буфетной колбасой и крупно нарезанным домашним салом. Группками, как кегли, высятся бутылки.

— Поп-искусство,— засмеялась Асия.

Уже тосты говорят, Дубовик поискал глазами местечко и присел, вернее, прилег к «столу», усадив Асию рядом. И сразу возле них появились два доверху налитые белые стакана.

— Войди, дух партизана! — пожелал Асие Романович, чокаясь и одобряюще глядя на Дубовика. Потрогал Дубовика за плечо и очень серьезно сообщил Асие:

— Наш пацан.

Пацаном называл, когда ходили вместе на «железку». Наверно, тоже помнит в эту минуту, как лежали под черной насыпью, закрывающей полнеба, жались к пахнущему дымом и мазутом песку и вслушивались в шуршащие шаги приближавшихся патрульных. Вот уже немцы рядом, вот над головой, тихо переговариваются. И вдруг внезапная — как взрыв! — тишина. Остановились. Кто-то скатился по щебенке за насыпь. И тотчас тонкий кабель рванулся из потных холодных ладоней Дубовика, обжег. Уже потом поняли, что немцы заметили наскоро присыпанный землей ящик и, наверно, шнур. Конечно, им сразу представилось, что партизан смотрит на них из ночи, что сейчас взорвет мину.

Один немец скатился за насыпь, а который был по эту сторону, схватил шнур и стал тянуть к себе. Немец к себе, а Дубовик к себе, молча (а казалось — кричат!) тянули провод. Немец перетягивал мальчишку. И тут провод ослаб: впереди его перехватил Романович. С тех пор он недослышит и потому не разговаривает, а кричит.

— Наш пацан!

Асия даже ухо прикрыла. И смеется. Романович ей нравится. Дубовик благодарен ей за это.

Рядом с такими, как Романович, хорошо помнить, что и ты — партизан. Не в любой компании, не всегда так бывает. Как-то присутствовал на встрече историков с группой бывших партизан, так там этой радости не испытал. Была обида, недоумение. Неужто и в самом деле даже местную славу (кто какой столб спилил) надо делить и нельзя поделить без удивительной непонятной вражды к бывшему товарищу — командиру соседнего отряда?..

Сквозь смех, беспорядочные выкрики пробивается общий разговор:

— Не все приехали и на этот раз.

— Не все знали. И не каждый может.

— Не мо-ожет! А когда-то думалось: жив останусь — на брюхе приползу.

— Мало ли, когда-то.

— Живешь, будто воды по бороду.

— Где-то Мохарь наш теперь?

— Соскучился по Мохарю?

— Ну, этот не явится. Гумно с детишками — забыл, думаешь? Другие отряды, как открылись «ворота», сразу — семьи на фронт. А наш все списки уточнял, пока не...

— К черту, хороших хлопцев давай помянем! — кричит Романович. Чокаются, пьют, но разговор возвращается к прежнему.

Сергей Коренной не пьет. Сидит, прислонившись к стволу березы. Его нестерпимо блестящие глаза, кажется, живут отдельно от лица, очень обыкновенного, даже в добрых, простых веснушках, только неестественно бледного.

— Сережа, а почему тебя Мохарь не любил? — добивается парень с наивными и добрыми глазами, который всем подливает, со всеми чокается.

— Знал почему. Иду по замерзшему болоту, сзади бой гремит. Руку мне перевязали, несу. Вижу: Мохарь на стежке, что к лагерю. Будто дожидается. Усмехается: «Убегаешь, если не ошибаюсь?» Я молчу. «Значит, считаете, товарищ Коренной, что надо засорять Родину непроверенными? Так и запишем». Запишем, говорю, и мы. И опять припомнил ему гумно

с детишками. Аж побелел. Отступил в снег, проходи, мол. Автомат у меня под здоровой рукой...

— Ну и надо было! — кричит Романович.

— Когда последний раз лежал в госпитале, так и делал. В бреду. И не раз. А раньше все представлялось, что ухожу, что упало, ямка... Он бросил гранату.

— Не надо, пожалуйста,— тихо попросила Асия.

Коренной удивленно глянул на нее. И улыбнулся благодарно.

— И правда, лучше о другом расскажу. Когда совсем вернулось сознание, я вроде позабыл все, спрашиваю у врача: «Берлин взяли уже?» Мне газеты подают, а там про Корею, американцы, но какие-то не те. Показывают дату: пятидесятый год...

Асия смотрит на Коренного пристально, будто узнает. Дубовик вложил ей в руку бутерброд, потому что она по обыкновению ничего не ест. Как на пустое место, глянула на Дубовика, поднялась и ушла. Стала над Коренным, опершись рукой о дерево, ждет чего-то. Сергей тоже поднялся. Тогда она села, и он сел рядом. Радостно смотрит на Дубовика, будто он послал Асию. Дубовик поднял стакан и показал, что чокается с ним.

Заставил себя подняться и ушел в другой конец «стола». Издали он видел, как Асия взяла руку Коренного, рассматривает ладонь. К ней еще руки протянули, как к цыганке, но она не видит их. Дубовик знает, как это серьезно, когда у нее такое вот лицо, улыбающееся всем и никому...

Старался больше не смотреть. Но все время помнил, что не смотрит.

Уже костры зажигать стали. Сразу два. Волнует знакомый запах дыма. Голоса притихли. Собрались в песню. Отблески костров играют на стволах деревьев, ползут к вершинам. *Березы да сосны — партизанские сестры...*

Постой, ничего же не случилось! Она ушла, ты отошел, потом вернулся, но она не видит тебя. Она никого не замечает. Сидит на плаще Коренного и водит прутиком по язычкам пламени, словно поглаживает. Лицо некрасиво затвердело, под девичьими чертами проступает что-то очень древнее: такие скулы и прямые волосы, наверное, были у ее бабки. Дубовик даже облегчение почувствовал и радость, увидев, какая она некрасивая. Он снова и снова подходил к костру, у ко-

торого Асия, чтобы испытать это чувство освобождения. Коренной отодвигался, уступая место между собой и девушкой, но кто-нибудь отзывал Дубовика, и он уходил, довольный, легкий. Но потом снова что-то заставляло возвращаться. Нет, хорошо, что она такая некрасивая! Просто счастье!

Дубовик беззвучно смеялся, издевался над собой, ненавидел себя за этот нервный внутренний смех. Ведь ты этого хотел: чтобы ей понравились твои партизаны, хотел поразить ее миром, из которого вышел, в котором живешь! Ну вот и поразил, что ж не радуешься? Или тебе надо было не свой мир ей показать, а себя в нем, только себя? Она нашла и в твоем мире свое, лишь свое, и вы снова врозь, и ты лишь проводник для нее в своем мире и любопытный соглядатай в ее мире. Или тебя уже не устраивает? Почему же, ведь так интересно наблюдать ее, всего лишь наблюдать!..

Дубовик подошел и сообщил, что, видно, соберется дождь. Коренной поспешно согласился, что да, будет и надо, пожалуй, уезжать. Асия недовольно, из какого-то своего далека, глянула на Дубовика. Коренной поднялся:

— Схожу дровишек...

Асия встала и пошла следом, в темноту.

Вернулись. Сергей несет в обеих руках корягу, стараясь не испачкать светлую тенниску. У Асии — ветка ежевики, на которой темными каплями поблескивают ягоды. Она очень довольна этой красотой. Подошла:

— Так хорошо, что уговорили меня ехать.

Поднесла ветку к лицу и ласково стала ловить ягоды ртом.

Снова был «стол», снова тосты, песни. Асия была рядом, но лишь потому, что Коренной старается садиться поближе к Дубовику.

...Проснулся Дубовик от холода, с острым чувством какой-то утраты. Долго не мог понять, что гудит: машины или в голове. Нет, машины еще не заводят. Мелко моросит дождь: кажется, что сам воздух шелестит. Кто-то накрыл Дубовика брезентом: прямо на груди, на животе тяжелые холодные лужицы дождевой воды, и в них плавает иглица, листья. На фоне смутно зеленеющих сосен стоит над ним Асия в прозрачно-черной накидке. Отогнув край мокрого брезента, села на еловый лапник.

— Ты много пил, я видела.

Как бы отвечая на его молчание, сказала:

— Ушел пешком, один.

В руке у нее вчерашняя ветка ежевики. Проводит ею по губам, словно отыскивая еще что-то.

— Вытри, пожалуйста, глаза.

Послушно вытерла. Отвела свои прямые, тяжелые от утренней влаги волосы.

— Зачем ты отпустила его одного?

— ...Он такой нездешний, весь в своем мире.

— Бред. И не надо было ему уходить.

— ...Все спят, только мы сидим, даже угли засыпают, моргают.

Засмеялась:

— Не поверил, глупый, что я тебе — никто.

Глянула и сказала:

— Прости, пожалуйста. Я обидела тебя? Ну, прости. Ведь ты такой сильный, земной.

— Ты влюбилась?

— Он совсем, совсем один. Из какого-то своего мира. Как те зубры. Это мне так понятно. Прости, я тебе сделала больно?

— Пустяки, я же земной. И еще какой там?

— Всегда печальная складка у тебя над глазами. Хоть и улыбаешься.

— А я и теперь улыбаюсь? Значит, и правда — дуб.

Они не замечали, что разговаривают на «ты».

6

На этот раз Дубовик приехал на озеро без палатки. Купил двухнедельную путевку в пансионат. Поработать надо. И, пожалуй, отдохнуть. После больницы сердце стало ныть всерьез. И главное — разучился спать. Ночь — будто черная шахта, из которой среди непрерывного грохота пробиваешься к свету, к тишине...

А тут совсем неплохо. За стеклянной дверью балкона — уходящая к горизонту гладь озера, похожая на потемневшее зеркало. Столик для газет и графина. На нем можно и писать. Маняще белеют уже разложенные стопки бумаги. Строчка на белом листе — и ты уже не волен, уже привязан. Отвел глаза («Пойду

пройдусь, утро какое!»), но взгляд снова вернулся к бумаге. А, тебе нужен кусок! С таким чувством, будто в комнате есть кто-то еще, наклонился и написал о ком-то, еще не зная, кто это будет:

«...Ощутив боль слева, он понял, что она есть потому, что была всегда...»

Вот и эта боль легла в строчку. Раз все равно она есть, считай, что кстати: иначе не пришла бы на ум строчка.

Вот так Дед относился последнее время к своей судьбе: раз уж случилось, главное — все сказать.

Где сейчас Асия? Даже странно, совсем недавно мир тоже казался полным, хотя не знал, что есть она.

Как неожиданно подействовало на нее знакомство с Коренным! Ведь такие разные: Коренной — весь в воспоминаниях, для нее же, кажется, имеет цену лишь сиюминутное. Но, значит, плохо ты ее узнал. Общего у них, пожалуй, больше, чем у тебя с ней: Асия не умеет, а Коренному болезнь, снова и снова отбрасывающая его назад, мешает пропускать жизнь сквозь себя, как спускают суда по шлюзам. Все несется потоком. Все, что скопилось в жизни, будто дожидается одной какой-то минуты.

Выбитая отдыхающими тропинка уводит в бор, всползающий на холмы. Потом, будто не выдержав, тропинка сбегает к воде, к простору, к утреннему солнцу. Прошла внизу лодка, березы в воде бело изогнулись, заволновались и долго не могут успокоиться. Гладь озера незаметно сливается с небом, на котором единственное, похожее на айсберг, облачко.

Никак не привыкнешь к чайкам, появившимся здесь недавно, к их жалобно лающим крикам.

Дубовик вдруг вспомнил, как забавно сердится на него Асия: «логик!», «конкретный человек!», а он охотно подыгрывает ей, нарочно огрубляя свои суждения. Но не права ли она в чем-то большем и больше, чем ему хотелось бы? Вон ведь с каким усилием освобождает он себя, свою мысль от пыльного налета привычности. У Асии это получается само собой, взгляд на мир у нее изначально талантлив, как у ребенка. И это — странно! — при всей ее залитературенности. И, как для ребенка, для нее вроде бы существует лишь сиюминутное, хотя немало она и пожила и пережила. Но в сиюминутном важно для нее лишь то, в чем,

как ей кажется, обнаруживает себя вечность, сама тайна жизни. Взгляд ее обращен лишь внутрь и лишь сквозь себя, сквозь тайны собственной души — на все остальное. Она не понимает, как может Дубовика всерьез занимать все то, что так легко показало и показывает свою преходящесть. Разные там макарушки и связанное с ними...

А Дубовика с самого начала заинтересовало: на чем держится ее удивительная независимость, ее отстраненность, ее категоричность, порой забавная категоричность, а иногда раздражающая? Показалось, хотелось поверить, что в таких, как она, заключена хорошая, новая стойкость перед всем, что затаили в себе макарушки. И Дубовик очень охотно пошел навстречу и этой симпатичной независимости, и этой раздражающей категоричности. И навстречу той женской необычности, которая так поразила.

Их разговоры, их споры первое время шли по двум руслам, в зависимости от того, кто начинал. Если начинал Дубовик, тогда звучало: «Грай этот ваш!», «Эта ваша конкретная социология!», «Как для вас все это важно!»

— От того, Ася, что для вас «наши» макарушки просто не существуют, они не перестают существовать.

— Надо жить на разных с ними орбитах. А эти ваши речи, статьи, страшные рассказы? Какой прок?

— Хоть не молчать учимся.

— Только-то?

— Чтобы, если надо, не молчать.

— Ждете, когда Макарушка начнет действовать, чтобы снова потом говорить?

— Раньше надо понять. Хотя бы главное. Потому сегодня понять — это уже делать.

— А макарушки от своих противников очищаются тоже морально? — И не дождавшись ответа: — А если стараться понять, так в чувствах — больше истины. Природа, по крайней мере, не умеет лгать, лицемерить, трусить, предавать. Вы, мужики, сколько угодно можете друг перед другом говорить ваши слова и выглядеть вполне прилично. Потому что не видите себя с той стороны, с какой мы вас видим. Мой бывший директор института, наверно, и сейчас такой же таинственно величавый. И говорит те же слова. А как он предложил мне работать в «его» институте, «несмотря на отчисле-

ние из аспирантуры» — никто не знает, кроме меня. Как при этом поинтересовался (когда я поблагодарила его), не хочу ли съездить за город. Погода, мол, подходящая... Ну, я его тут же по-другому поблагодарила. Признаюсь, даже обрадовалась этой возможности, помня, как неделю назад они поучали меня.

Когда тему вела Асия, это был чаще всего разговор о том, что происходило, что происходит в жизни с нею как женщиной. Дубовик трудно привыкал, да так до конца и не свыкся с ее не то циничной, не то детской откровенностью.

И чем более откровенна Асия, тем менее понятна. Все рассказывает, абсолютно все: как выходила замуж, от кого к кому уходила и что при этом чувствовала. Вначале это ошарашивало Дубовика. Но она так серьезно, так тревожно ждала, чтобы он объяснил, что с ней было и что в ней происходит. И он невольно поддавался этой простоте и вместе с нею начинал разгадывать ее, будто кого-то третьего.

Так было и после партизанской встречи, когда ехали в поезде. Вагон был полупустой, встречный дождь косо чертил по стеклам, день казался вечером. Асия сидела напротив. И рассказывала. Дубовик вдруг подумал, что это похоже на сцену в больнице: врач, а перед ним больной, но из тех, что слишком сживаются со своей хворостью, так что врач им нужен уже не как исцелитель, а как грамотный слушатель. Дубовик сказал про это Асие. Она, засмеявшись, согласилась, что да, может быть, и похоже. Но и на этот раз он увидел, что ее откровенность уже не кажется ему трогательным доверием. Ну хоть бы раз соврала в свою пользу или хотя бы умолчала о чем-нибудь! Значит, ей настолько все безразлично...

А потом была у него в гостях, и снова эта проклятая откровенность. Сидела за столом, курила, пила кофе и была дальше от него, чем когда-либо. Только за порогом с каким-то радостным облегчением заулыбалась. И даже сказала, что будет приезжать на озеро («Совсем загар свой растеряла»), если удастся вырваться днем с киностудии.

Такой тяжестью налиты кисти рук, когда она рядом, такого труда стоит — все мысли на это уходят — не позволить им коснуться ее волос, детского овала скул.

Возвращаясь к себе в корпус, Дубовик смотрел туда,

где из автобуса выходила новая партия приехавших. Подумал, что вот так же просто может появиться она, будет идти, не видя его, а он ее увидит...

— Коля!

Сидит на скамейке, рядом черный чемоданчик.

— Я уже час, как приехала. Не хотелось искать. Села и сижу. Работал?

— Нет.

— Считай, что и вовсе пропал день. До вечера не уеду.

Обедали в стеклянном, с наклоненными над водой прозрачными стенами, ресторане. За соседним столиком — трое молоденьких девушек. На четвертом стуле, занятом для той, что выстаивает в очереди, красная сумка с теннисными ракетками. Ждут, когда подойдет их очередь, и очень обстоятельно обсуждают хамство какого-то Севы, который вчера ел-пил за их счет.

— Выцарапаю у него этот рубль. А почему должны ему дарить?

Сева этот, наверное, вроде тех парней, которых Дубовик однажды с удивлением рассматривал, стоя у телефона-автомата. Один из них разговаривал, видимо, с девушкой, а двое слушали, переглядываясь с ним:

— Приехала уже? Скучал, а как же. (Закрылся спиной от друзей.) Да, да... Хорошо загорела? Ну, выходи. И Гена с Вячеком здесь. Привет передают... Захвати три рубля. Ждем.

Самое неожиданное можно услышать от этих парней. Но такое («Захвати три рубля») уж и совсем что-то новое. Об этом Дубовик при случае рассказал Асие. Ее удивило его удивление:

— А когда-либо было по-другому? Пусть уж лучше все подсчитано.

Но тут же добавила:

— И все равно — противно.

Пошли вдоль берега. Заметно, что нравится ей здесь. Дубовик так вопросительно смотрел ей в лицо, что она сказала:

— Ты так гордишься, будто сам создал это, включая и небо.

Сняла босоножки и шла осторожно, будто крадучись, но где глаже, неколко — прихлопывала всей ступней. Сегодня она в блекло-цветастом платье, очень свободном.

— Покажу я тебе одну рощицу,— небрежно, как о лучшем своем творении, говорит Дубовик.

А Асия остановилась, посмотрела на озеро.

— Далеко,— сказала тихо.

— Хочешь назад переплыть?

Она зябко повела плечами.

Со своим чемоданчиком ушла в будку-раздевалку.

Дубовик быстро разделся и вошел в воду. Проплыл немного, вернулся. Асия уже сходит к воде. В черном купальнике она кажется высокой, тело, все линии какие-то льющиеся. Постояла над водой, тронула ее ногой.

— Вот так феми-ина! — раздался голос. Дубовик глянул на купающихся парней, готовый что-то делать. И сам усмехнулся.

Асия поплыла, не глядя ни на кого, с доброй, счастливой улыбкой на лице. Стала вертеться: плывет и вертится по-дельфиньи. И все улыбается.

Когда вышли на песок, Дубовик постарался побыстрее сесть: колено казалось уродливым, как в тот день, когда впервые сняли повязку.

Асия села рядом, прямо вытянув загоревшие ноги.

Сам не зная почему, Дубовик вдруг сказал:

— Помнишь, на Кон-Тики? Ученый поймал рыбу. Небывалую. Быстренько швырнул назад в воду: «Нет, такой не бывает!»

— Надеюсь, ты так не поступил бы?

Неожиданно коснулась прохладными кончиками пальцев рубца на его боку.

— Это тот подонок? — И как-то сразу: — Ты хорошо сложен, Коля. Но одеваться вы не умеете. Этот костюм!

— Одна девушка мне убежденно доказывала, что канадская прическа — тот абсолютный идеал, к которому волосатое человечество пришло навсегда.

— А ты мог бы видеть меня не обобщенно? Логик несчастный!

Потом шли к березовой роще. Предвечерняя тишина устанавливалась в лесу. И, хотя птицы все еще не умолкают, слушаешь не их, как бывает рано утром, а то, что за ними,— наступающую тишину.

Хвойный лес кончается. Под ногами мягкая трава, и уже не березы среди елей белеют, а сосны и ели темнеют среди берез. Будто наново разгорается день.

Березы, березы, одна возле одной, по три, даже по четыре из одного корня, неровные, нестройные, даже корявые, но прекрасные, когда они вместе. И когда зачернеет среди них случайная ель, еще заметнее, как бело, чисто, светло.

Шли сквозь березовую стену навстречу разгорающемуся березовому свету, и хотелось, чтобы не кончался он. Но он внезапно кончился, уперся в черную стену елей, вовремя кончился, так и не став привычным.

На всякий случай Дубовик спросил:

— Пойдем назад? Еще раз.

— Нет, пусть так останется.

За деревьями мерцают огни. Дубовик предложил разжечь костер:

— Как-никак побывали в партизанах.

Но Асия не захотела. Она стала какой-то скованной и будто встревоженной. Уже в третий раз спрашивает, когда уходит последний автобус.

К чужому костру всегда идешь со стесненным чувством, как в незнакомый дом: это, наверно, с тех времен, когда костер и был домом.

Молодые голоса пробуют петь «Последний троллейбус», но смех, крики забивают песню.

Два десятка любопытных, веселых, задумчивых, ушедших в песню глаз встретили Дубовика и Асию. Асия села на траву, а Дубовик тут же отправился за дровами вместе с сутулым пареньком, в котором учуял родственную душу: сразу видно, влюблен в костер и готов всю ночь служить ему. Следом за ними, подбадриваемые насмешливыми девичьими голосами, потянулись еще несколько парней, трещат еловыми сучками. Дубовик и симпатичный молчун взялись выбивать каблуками, выворачивать пеньки. Позвали ленивцев — помочь нести.

Пошли к костру, который теперь и твой. Издали увидел глаза Асии.

Разговор у костра неторопливый и с внезапными всплесками веселья: кого-то вдруг толкнут, выхватят из рук палочку с колбасным шашлыком. И снова про кинофильм, свитер, завтрашний рабочий день, про то, что скоро в школу. Ребята строят новый корпус, тот, что в самом лесу. Девчата в ресторане работают. На целую войну Дубовик старше их всех. Но в чем-то они старше.

Начался спор о телепатии, о том, что некоторые видят с завязанными глазами: различают цвета, даже читают.

Асия ни в чем не участвует. Огонь действует на нее завораживающе. И она будто старше всех здесь. И Дубовика.

Внезапно сказала:

— Спасибо, ребята. Мы пойдем.

Загудели:

— Голос жены.

— Учитесь, девочки.

Корпуса пансионата уже погасили огни, только лестницы освещены.

— Попросим администратора, в женских комнатах места есть,— сказал Дубовик.

Асия промолчала.

Лампа на столе у администратора уже погашена. Поднялись на третий этаж. Дежурной тоже нет.

— Подождем,— неуверенно сказал Дубовик.

— Зайдем пока к тебе. Я устала.

Потом не раз вспоминали, как шли, что сказал каждый из них, и все казалось и случайным и таким неизбежным. Асия села за столик и, приблизившись вплотную к лампе, обхватив ладонями зеленый колпак, смотрела на электрический огонь, а Дубовик в это время искал, что у него есть на ужин, и видел ее пронизанные светом смоляные волосы.

— Мне кажется, цвет и я ощущаю кожей,— сказала Асия.

— Хочешь — проверим? Завязать глаза?

Дубовик снял со спинки кровати казенное бугорчатое полотенце. Когда заносил его перед лицом Асии, ощутил такую знакомую тяжесть в кистях рук. Затянул узел, касаясь пальцами ее жестковатых волос. С тумбочки взял книгу в голубоватой суперобложке. Положил перед Асией и направил свет настольной лампы на книгу и на пальцы ее, испуганно застывшие на краю стола.

— Ну?

Пальцы осторожно опустились на голубое, поплыли.

— Ну что?

— Подожди.— Голос ее звучит хрипловато. Да она всерьез волнуется!

— В пальцах точечки, крестики?..

— Не мешай. Темное, светлее, синее, синее...

— Сними.

Асия стащила вниз повязку, глаза глянули радостно.

— Ой! Ну еще...

Дубовик положил брошюру грязно-желтого цвета.

Асия колдовала что-то про волны, про песочек. Дубовик быстро распустил узел полотенца. На этот раз она глядела почти испуганно.

Но две следующие пробы не удались.

— Свет не дневной,— взялся объяснять Дубовик, видя, как все это для нее важно.

Все еще с завязанными глазами Асия подняла руки над собой, тронула шею стоящего над нею Дубовика. Быстро поднялась к нему.

— Постой!

Пальцы тронули затылок, темя. Дубовик, засмеявшись, сжал в ладонях теплые запястья девушки.

— Руками я тебя другим вижу,— сказала она очень серьезно, а губы ее, не закрытые полотенцем, показались Дубовику такими близкими.— Руками будто узнаю...

Не в силах не делать того, что он делает, Дубовик, отведя ее руки в стороны, поцеловал. Такие близкие, доверчиво мягкие в первый миг губы ее сразу сжались, затвердели.

— Зачем ты? Господи, зачем ты?

Сорвала полотенце. Она была та и уже совсем не та, что прежде.

— Ты? Это ты? И я тебя люблю? Я так боялась обознаться! Господи, как я боюсь.

И сама взяла голову его, потянулась кверху и поцеловала. Темные глубокие глаза тревожные-тревожные, а рот растянут в бездумно-радостную, с ямочками улыбку.

— Так это правда, что я тебя люблю? Да?

Отстранилась, он не отпускал, но тут же понял, что не должен удерживать ее. Асия села к столику, утопив взгляд в свете, долго молчала, а потом проговорила:

— Неужели пройду: и все? И сквозь это? И ничего не останется.

— О чем ты, Ася?

— Ты меня не трогай, ладно? Что у тебя там, я хочу есть.

Но ничего не ела, а все рассматривала красное вино на свет.

— Я не хочу уходить куда-то. Почему я должна?

— У меня есть кресло-кровать. А ты на мою ложись и спи.

Дубовик вышел в коридор, прихватив сигареты и спички. Курил у огромного с металлическими переплетами окна. Ночью озеро будто опустилось, а небо поднялось, и кажется, что окно висит в пустоте. Бросив в урну вторую, незажженную сигарету, вернулся и постучал в дверь.

Стараясь не смотреть на Асию, которая закрылась одеялом до подбородка, он возился с тяжелой раскладной кроватью.

— Возьми, пожалуйста, одну подушку.

Он взял.

— И покрывало.

Взял и покрывало.

Все очень просто. Обыкновенно. Погасил лампу.

Надо только не молчать, а то время начинает ускорять бег, стучит в висках. Но она ничего не говорит. И он тоже не знает, что сказать, что не прозвучало бы фальшью.

Поднялся, поискал сигарету.

— Дай и мне.

Во всем было что-то оскорбляющее неправдой. И в словах, и в молчании.

Дубовик сел на край кровати, зажег спичку. Асия потянулась сигаретой к его руке. Глаза прикрыты опущенными ресницами.

— Прости, Ася,— он произнес это, как признание во лжи. И тогда увидел ее глаза. В них была правда. Руки бело и так доверчиво в темноте потянулись к нему, неловко обхватили шею, голову.

— Джаным, джаным!..

И движение и слово это, так чудесно, так кстати чужое, непонятное, сразу изменило все. Уже не было унизительных слов, движений, молчания, сразу вспыхнуло все, и все, что было недавно оскорбительной фальшью, внезапно стало правдой...

7

Никогда не было так ощутимо время: его быстротечность или, наоборот, неподвижность. Все зависело от того, где в тот миг он, а где она. Вначале Асия приезжала на озеро. Потом он вернулся в город. Она появлялась у него и снова пропадала. И тогда из комнаты будто все исчезало, оставался один телефон. Но телефон молчал или отвечал не ее голосом, но Дубовик все звонил, натыкался на сердитые или веселые голоса, которые или не знали, где она, или советовали, в какой киногруппе ее искать, пока наконец не отзывалась она. Говорили подолгу и тихо, а потом спохватывались и ехали навстречу друг другу.

Четыре дня Дубовика не было в городе. Ему показалось, что прошел месяц. Собственный голос казался чужим, а ее был далекий и очень тихий.

— Ты больна?

— А как ты думал? Ты где? Я еду.

Вошла, такая юная в своем серенъком свитере, ревниво посмотрела на стол, на бумаги.

Села на диван. А он стоял и не мог ничего сказать от счастья, что видит ее, и от горя, что у нее такое несчастное лицо.

— Если хочешь, прочти этот веселый документ.

— Господи, о чем ты!

Села рядом. Блуждая пальцами в его волосах, долго и радостно жаловалась, как ей было плохо без него.

— Видишь, как обхудала. Уедешь еще раз — останется один огарочек.

Потом уже спросила:

— Что ты хотел, чтобы я прочла?

— Не помню.

— Перестань. Я уже серьезная.

— Может, вот этот стишок. И заодно — наряд. Строители подарили.

Глянула в газету.

— Грай? Он же у вас пьесы печет.

— Иногда и стишата. Приехали мы, нас сразу — в контору, бумаги показывают. Все гладко, как в стишке, который Макарушка сочинил об этой стройке еще дома. Потом пошли на рабочие площадки, а там — вот это. Ребята все грамотные, с юмором, как в этом наряде: «С 8 часов до 10 — заполнение траншеи ды-

мом; с 10 до 12 — покрытие бригадира матом; с 12 до 14 — заваливание прораба грунтом». Кстати, было что-то в этом роде и на самом деле. Полез прораб в трубы: швы смотреть. А его и заварили. Целый километр полз к выходу. Теперь в больнице, а шутники под судом.

— Так что это там происходит?

— Решили мы с цифр начинать, как требует Рикардо. Пошли к бухгалтеру. Старик злой, к нему все идут за рублевыми авансами да за пятеркой на обратную дорогу. А что он может, если фронт работ на триста человек, а позвали сюда все три тысячи. Зашли мы и к дядям и тетям, что клич бросали. А там все просто и понятно: «Маменькины бегут, пусть их, мы еще кликнем!» Сижу вот и пишу. В ЦК. Тут очерком не прошибешь. Стройка ведь не простая и у всех на виду — кто поверит, что там такое?

— Ого, Дубовик!

— Не надо. Это очень серьезно. Но как не вышвырнули нас ребята вместе с этим стишком? Ведь он читал им вечером. Никогда не было так стыдно.

— Значит, ты не идешь на концерт Иммы Сумак?

— Почему я не иду?

— Я думала, что тебе теперь все стыдно.

— Окончу, занесу хлопцам подписать, и пойдем.

— Ну, тогда я к Полине забегу. Выписывается из больницы. Узнала, что создана комиссия по литературному наследству Деда. А возглавляет, знаешь кто? Твой Грай.

— Наглец. Ну, этого не допустим.

— Уже допустили. Вот Полина не допустит.

В театр опаздывали.

— Прости, милый,— время от времени спохватывается Асия, улыбаясь Дубовику в зеркале. У зеркала — вполне восточная женщина священнодействует.

Темные глаза от долгого, ревнивого всматривания в зеркало как-то особенно блестят.

— Отврати лицо свое от жены приукрашенное,— громко посоветовал себе Дубовик и снова принялся изучать книги на стеллажах.

Перестал смотреть на Асию, и сразу оказалось, что она готова и можно идти.

Она все в том же стареньком сером свитере — любимом. Дубовик однажды попытался заставить ее выбрать шерсть на платье. Она сказала, что сама купит,

даже спросила, какой цвет ему нравится, посчитала свои деньги, его деньги. И купила роскошную куртку на молниях. Для Дубовика. Предупредила:

— Посмей только еще раз! Хватило мне и без тебя!..

В театре она не замечает ни зеркал, ни обращенных в ее сторону взглядов. Когда вокруг много людей, она похожа на ребенка, который боится, что его обидят, что потеряется.

Села в кресло. Взяла из рук Дубовика бинокль, приставила к глазам, но тут же вернула.

— Что, узкий? — засмеялся Дубовик.— Бинокль узкий?

— Зачем ты? — даже покраснела.

— Глупая, потому и красивые, что такие.

— И тебе тоже — экзотика, я знаю,— сказала с настоящей обидой.

Ушел занавес, на сцене — женщина и при ней ковбойского вида мужчина с гитарой необычной формы. Женщина эта и есть «чудо природы», как о ней пишут. Вот эта...

Зал затих. И вдруг! Кто-то еще появился. На сцене. В зале. В мире. Невозможно было поверить, что голос принадлежит женщине, такой человечески обыкновенной. И что он вообще кому-то принадлежит. Нет, он лишь избрал незаметную женщину, чтобы прозвучать.

Такой необыкновенно высокий и тут же предельно низкий голос — уже не женский и не мужской, а просто человеческий — Дубовик однажды слышал. В пирамиде Хеопса. Сам иногда не верит, что был там, что все это было. Через лаз, пробитый потрошителями гробниц тысячу лет назад, поднялись к узенькой бесконечной лестнице, круто ведущей вверх в теле пирамиды. Черные сухие щиколотки ног служителя-гида мелькали из-под белоснежных одежд, туристы еле поспевали за ним. У пустого саркофага служитель постоял, дожидаясь всех, и вдруг пронзительно крикнул. Голос ушел в серое тело пирамиды, пропал, но снова вернулся — заохал, завздыхал из глубины.

Тогда рядом не было Асии, но даже память уже окрашена ею: постоянно представляешь, а как увидела, услышала бы она. Без нее одиноко даже в прошлом.

...Голос все звучит. Он рождается где-то высоко, наверху, на звенящих ледяных скалах, потом пугающим обвалом рушится в пропасть: эхо ищет дно и не

находит, снова возносится к небу дикой молитвой пещер.

Асия слушает напряженно, лицо ее уже не кажется детским, как час назад, а, наоборот, таким древним и немного чужим. И красота его — древняя. Асия видит, слушает свои горы. И там нет его, Дубовика. Он это чувствует...

8

Утром, просыпаясь, она любит взять его руку, рассматривает ладонь внимательно, как рентгеноснимок.

— Казенного там не значится?

— Не мешай. Что-то в тебе болит. Мысль какая-то. Все улыбаешься.

Гладит его ладонью свои щеки, детские, добрые ямочки у рта.

— Я так люблю тобой умываться.

— Но и водой не мешает. Как тот говорил: надо не надо, а раз в год...

Дубовику понравилось играть роль «логика проклятого», «конкретного», как она его иногда обзывает.

— Сколько линий! — жалуется Асия.— И все без меня.

Миг до этого беззаботно сиявшие глаза сразу заблестели слезами.

— Господи, почему только теперь? Но я верну тебе всю, всю себя! Вот увидишь. И ту, что была пять лет назад... А что ты делал тогда?

— Пять лет назад? Писал свои конкретные рассказы.

— Я училась в институте. А семь?

— Работал в школе. И десять — тоже.

— Какой ты древний! Ну, а двадцать?

— Хотели укоротить ногу, а потом раздумали. И ножовку потеряли в блокаду, нечем было.

— Ты будто стесняешься ее, глупый. А я кормила через дверь мальчишку, беженца. Так жалко, что это был не ты!.. Ну, а раньше, еще раньше?..

— Детдом... Да я тебе рассказывал.

Асия погладила его руку. Попросила:

— Не надо. Не уходи туда, где меня нет. Не надо.

Дубовик поднялся, поискал в столе сигареты. За

окном серое, уже какое-то не летнее утро. На подоконнике книга. Ага, то место!..

«Что это? Что это такое? — спросил он у ямщика.

— А горы,— отвечал равнодушно ногаец...»

Дубовик стал читать вслух:

«...С этой минуты все, что только он видел, все, что он думал, все, что он чувствовал, получало для него новый, строго величавый характер гор... Взглянет на небо — и вспомнит горы. Взглянет на себя, на Ванюшу — и опять горы... За Тереком виден дым в ауле; а горы... Из станицы едет арба, женщины ходят, красивая женщина, молодая; а горы...»

— Да! Да! — Асия даже села.— Что бы ни происходило вокруг тебя или в тебе, а они есть всегда — белые, чистые.

— Это «мой Толстой».

— Господи, и это запомнил! Что ни скажу — запомнит. Ты так и будешь только вчерашнюю меня знать.

— Знать бы бедняге, поставившему жилье на тонкой льдине, где и когда она треснет.

— Ну, ты не очень боишься. Тебе некогда об этом. Все о том, что вчера было.

— Пересаливаем? Знаешь, после блокады, когда соединились с армией, люди ложками ели соль. Столовыми. Организм долгое время был обессолен, и даже столовыми трудно вернуть равновесие.

Они уже собирались уходить — Асия на киностудию, Дубовик в архив (потянуло снова),— когда вдруг резко ударил телефон.

Междугородная.

Внезапный, прорвавшийся откуда-то издалека голос Ларисы:

— Таня просит приехать. Запоздалая корь. Нет, не тяжело. Но плачет, требует, чтобы позвонила тебе. Чуть заболеет — делается такая упрямая. Просто невозможная...

— Тебе надо ехать? — спросила Асия.

Дубовику показалось — голосом Ларисы.

Огляделся. Бумаги на столе сдвинуты, в грязных тарелках окурки...

— Возьми такси. Разреши мне купить Тане что-нибудь в подарок.

— Все же теперь закрыто!

Голос его прозвучал нехорошо. Но ничего не хотелось исправлять.

Проводила его до стоянки загородных такси. По-детски тревожные глаза скользнули за стеклом, как бы остались в прошлом.

9

Не с полпути, как бывает, а с первого же километра Дубовик весь был там, куда ехал. «Упрямая...» «Невозможная...» «Тебе надо ехать?» Все такое далекое. Все, кроме Тани.

Вымытый дождем асфальт, встречные машины, березы, уже начинающие желтеть, темная щетка придорожного ельника, в разрывах которого уже по-осеннему чернеют поля,— все, не задерживаясь, проносится, уходит...

В город приехал в полдень. Не смотрел, а видел, узнавал каждый поворот, каждый дом. А город, старый от пыли и жары, смотрел на него. Ага, возвращаешься! Думал — тут твое прошлое. А тут все, что у тебя есть. Все!

Таня в городской больнице. Лариса положила ее «к себе». Лариса права перед бывшим мужем еще и в том, что она — детский врач и больше нужна сейчас Тане, чем он.

Больничная няня узнала его не сразу. Он виновато назвал себя. *Да, да, Таня говорила, что папа приедет. А Ларису Федоровну на визит вызвали...*

Пошли по коридорам, заставленным раскладушками, потом — по лестнице. Детское отделение слышно издалека. Няню задержали, Дубовик пошел один. Все двери распахнуты. Каждое любопытное, серьезное, лукавое, страдающее личико останавливает и торопит, заставляет идти дальше: в этой? в этой? Но и в последней палате Тани нет. Две бледные толстушки, сидевшие на подоконнике, юркнули под простыни. У дальней стены спит девочка, очень длинная на полудетской кровати. Лежит, отвернувшись к стенке, видны только короткие волосы да тонкая рука.

Уже возвращаясь в коридор, смущенный и с бьющимся, как от бега, сердцем, Дубовик вдруг понял, что тонкая рука — Таня! Бросился назад, а Таня уже смотрит. И тут же вскочила на длинные ноги с остры-

ми, как у птицы, коленками, пошатнулась на сетке и радостно упала на него с детской уверенностью, что он подхватит.

— Ой, а я сплю и думаю: кто это вошел?

— Какая ты выросшая! И без косичек?

— Подумаешь! В классе только у троих остались. А я, папа, сплю и думаю...

Жить Дубовик остановился в гостинице. Лариса звала, даже настаивала: поживи у нас, Михаил все-таки выше этого! Ты же знаешь!

Дубовик знал, но остался в гостинице. Так проще. И можно оставаться подольше. И рядом с больницей. Туда он уходил с утра. Подружился с бледными толстушками, и им всем было весело. Няни терпели. Даже Лариса не замечала, что у нее в отделении непорядок.

Приходил, выкладывал, что принес, а Таня сразу требовала: сядь, наклонись. Трогала, мяла мочки его ушей. (Ей и раньше нравилось: прибежит с улицы и мерзлыми пальчиками «доит» их.)

— Ты долго будешь здесь?

— Да. Сколько захочешь.

— Всегда! — тут же поймала его и засмеялась. А в чистых, как солнечный родник, глазах вдруг поднялись с самого дна темные фонтанчики грусти.

Дубовик все обдумывал, как он поговорит с Ларисой, и они что-то перерешат. Она тоже, кажется, меняется. Хотя всегда считала, что меняться надо не ей. Имеет же право Таня жить и у него. У других ведь бывает. Или эти другие тоже другим завидуют?

К Ларисе домой Дубовик поехал, когда Таню выписали из больницы. Всю дорогу с Мишей проспорили о мефистофельском парадоксе Лампедузы: в новом больше всего нуждается старое, когда уже не может сохраняться в прежней оболочке. А самое старое на земле — человеческое властолюбие. Самодержавное ли, «культовое» ли...

Вот так, бывало, спорили, провожая Ларису из театра или со студенческого вечера,— оба болтливые от влюбленности. Но тогда они гоготали от избытка молодости, а она смотрела на обоих как-то со стороны и казалась загадочной. Потом Дубовик все чаще один провожал Ларису. Чаботарю оставалась аспирантура. Но уже тогда порой появлялась мысль, что если бы у Михаила, а не у Дубовика было больше свободного

времени и настойчивости, Чаботарь, а не Дубовик видел бы каждый вечер загадочную улыбку Ларисы. Потом, когда уже многое было и ушло, мысль эта стала просто навязчивой. Лариса? Почему — она? И почему именно он, если мог быть и другой? Ребенок — именно этот — тоже вроде случайность. Но ведь нет этого чувства: почему он? Это настоящее. Любовь не знает таких вопросов.

Странно, что для Асии он — «логик проклятый». Ларисе же представлялся — и с каждым годом все определеннее — бестолковым фантазером. Ей это надоело очень скоро. *Надо же когда-то умнеть, если сразу не удалось!* А он даже не старался. Ну, не захотел в аспирантуру, так и в школе не сработался, а газету, видно, для того лишь придумал, чтобы не видеть и не слышать Ларису!

Командировки и правда затягивались все больше. А когда возвращался, чувствовал себя гостем, с той только разницей, что с ним не церемонились. Удивительно, как Лариса — такая сдержанная на людях — не умела говорить тихо. Из-за любого пустяка — крик. К матери своей, к Тане, к нему — все с криком. И главное, сам он скоро перестал отвечать ей радостным смехом. Забавным («Смотри ты, как в настоящих семьях!») это казалось только первое время.

Удивительно, как тогда все имело значение. Все, кроме самого главного. О Тане говорили много: и она и он. А думали, кажется, мало...

И вот тогда снова появился Миша Чаботарь. Оказалось, что Лариса ошиблась: любил ее по-настоящему один Миша. (Кого она — это как-то даже не обсуждалось.) Видимо, так оно и было, если и через пять лет Михаил легко нашел дорогу в прошлое, которое для Дубовика оказалось заваленным черт знает чем.

Вон как смотрит Михаил на сердито строгий, немного отяжелевший римский профиль жены: покорно и одновременно гордясь.

Он и теперь считает себя грабителем, а Дубовика неумным расточителем счастья, которым его одарила судьба. «Ты, брат, прости, но она у тебя несчастна»,— это Михаил сказал пять лет назад. Сказал, искренне огорченный. Стоял перед Дубовиком, протирал пенсне, почему-то не снимая его, закрывая платком то один, то другой глаз, а Дубовик, помнится, смотрел на ней-

лоновую чистоту его рубахи и зачем-то гадал: она или не она завязывала ему галстук.

С Ларисой объяснение произошло тоже на улице. Говорила почти одна Лариса, и так, будто это он уходит или даже ушел уже. Так и поныне остается: во всем только он виноват.

Асия любит повторять: «Сходить, что ли, замуж?» Но сходила, кажется, Лариса. И сходила первый раз и второй.

Да, ну а каким ты сам выглядишь, если ее глазами смотреть? И любыми — если помнить все. Только — все. Да, была обида, растерянность, но и какая-то благодарность Ларисе: решилась на то, на что сам так и не решился бы, хоть столько думал. Было и это. Ведь было!

Такси свернуло на знакомую улицу с деревянными тротуарами, зеленую и тихую. От машины посторонилась старушка, прогуливающаяся с худеньким мальчиком лет трех.

— Ой, папа, это же Павлик! — крикнула Таня и потянулась к заднему окошку за своими и Павлика игрушками.

Дубовик вышел, поцеловал Павлика, который для Тани — брат. Поздоровался с матерью Ларисы. Старушка обрадовалась, но тут же опасливо глянула на дочку.

Таня осталась на улице.

— Садитесь и курите, если это так обязательно,— сказала Лариса, когда вошли в дом. Со смешанным чувством недоумения и боли смотрел Дубовик на стены, на знакомый иконостас семейных фотографий. Среди родственников Ларисы и он — с палкой, улыбающийся, под шляпой. Шляпу, помнится, взял у Михаила, который в кадр не попал, хотя стоял рядом. Снимала Лариса. Теперь «в кадре» Михаил, так-то, брат. Обстановка в комнатах новая, кроме стеллажа и стола. С тех пор у Дубовика не было постоянного письменного стола и стеллажа для книг. О чем это ты? Стареешь, друг. Пригласили тебя как человека, а ты вон куда! Ничего, Миша, не беспокойся, лишь коса мне по-прежнему нравится, правда, когда свободно, а не вот так, строгой короной. Но волосы — материя неживая...

Все в порядке. И очень кстати, что голос у Ларисы такой сердитый, это упрощает ситуацию, и можно про-

должать удобную игру: мы — угнетенные, безответные мужчины.

— Тебе помочь? — Чаботарь спросил и радостно глянул на Дубовика: мол, что сейчас будет!

— Помощь от вас! Хоть не мешайте. Мусорить — вот ваше назначение на земле.

— Зато идейное руководство,— вставил Дубовик.

— Да без нас вы шерстью обросли бы! Грязью, во всяком случае.

— Читал твои новые рассказы,— сказал Чаботарь, удобно усаживаясь в кресло, блестя своим профессорским пенсне.— Признаюсь: прежние больше нравились. Повторяете и повторяетесь. Было время разобраться.

— Ты уже разобрался?

— Факты — вот хлеб историка. А разные там страсти-мордасти...

— Ну и много добыли этих самых фактов? Или все на пайке?

Чаботаря упрощать не следует — это Дубовик знает лучше, чем кто другой. Хотя бы потому, что он сам себя упрощает. Это его черта.

Пришли с улицы дети с бабушкой. Разговор сразу перешел на Таню: как она ножницами обрезала косичку. Резала и заранее плакала. Упрямая делается! Невозможная!

Дубовик видел, как опустила Таня ставшие незнакомо сердитыми глаза. Да, в ней есть упрямство, желание оспорить безраздельную в доме и в ее жизни власть матери...

Дубовик продолжал жить в гостинице, но каждое утро, как когда-то к Ларисе, приходил на знакомую деревянную улицу, и они с Таней шли в школу. Днем встречал ее у ворот школы. Первым делом взвешивал в руке портфель: потяжелел ли от пятерок? Дочка улыбалась снисходительно.

Таня все реже задает вопросы и все больше рассуждает сама. И если спрашивает, то не о том, что в эту минуту пришло на ум, а что радует или мучает ее.

— А хорошо, что меня не было, когда война была! Правда, папа?

Много раз все про одно:

— Зачем люди умирают?

— Ну, а волшебная палочка?..— неуверенно увиливает папа.

— Нет никаких палочек.— В глазах почти отчаяние.

Кажется, Дубовика в ее возрасте это не мучило. Или уже забыл?

Однажды у кинотеатра, посмотрев на вход, неоново освещенный, и на темные ворота, из которых валила публика после сеанса, Таня воскликнула:

— А я знаю!

— Что?

— Зачем умирают. Это — как кино. Одни посмотрели, пожили — другим тоже хочется.

Сердцу тесно сделалось, когда Дубовик увидел, как обрадовалась, просияла она от своей догадки.

Для Дубовика все невозможнее казалась мысль, что он уедет один.

Минул месяц. Однажды к школе пришла Лариса. Таня, обрадованная и успокоенная, пошла впереди с подружками.

— Разве ты не видишь, что травмируешь ее? — спросила Лариса.

— Нет.

— Тебе пора уезжать. Зачем ты приучаешь ее к себе? И не присылай лишних денег. Мише неприятно.

— Я не вам. Просто лишние оказались.

— Ты всегда считал, что я мелочная. Так вот — не считай!

Он не считал так, и она это знает, но не сказать, если представляется случай, не может.

— Как твое сердце? — спросила Лариса.

— Я не прислушиваюсь.

— Не пей столько.

— Сколько?

— Я знаю, как вы там.

— Тебе-то что?

— А что у Тани вот так, тебе, конечно, наплевать,— упрекнула Лариса.

— Еще что ты сообщишь?

— Тебе всегда на все было...

— Не растрачивай на меня, что принадлежит уже не мне.

— Ты неблагодарный.

Таня, оглянувшись, счастливо улыбнулась им.

— Костюм бы людской купил,— сказала Лариса.— Пальто приличного и теперь нет? Один этот плащик?

— «Потом пришли двуличные, надев пальто приличные...»

— Можно писать книги и не светить потертыми штанами,— здраво рассудила Лариса.

— Лора, милая, дай нам с Таней пожить. У меня есть квартира. Теперь здесь, а с весны...

— Если бы хотел, не ломал бы всем жизнь.

Через три дня Дубовик уехал.

10

Прямо с вокзала пошел по редакциям. Это здорово вытряхивает из человека всякую серьезность.

Первый встретился Осип:

— Вернулся? Приходила Асия. Спрашивала, пишешь ли нам. Я объяснил, что ты не силен в грамоте.

— Куда приходила?

— Домой ко мне. Покурила и ушла. Ну, а там как? Таня здорова?..

Редакции не помогли. Пошел по улице.

Осень уже. Городская, одетая в «болоньи», красные и синие, фыркающая из-под колес такси, смотрящая желто-красными глазами с фруктовых лотков и стеклянным глазком нахохлившегося голубя. Где-то пролетают спутники с двухзначными номерами, в эфире имена Освальда и Кеннеди, которые навсегда рядом, даже если тяжелые тома документов, подготовленные комиссией Уоррена, окажутся легковеснее какого-нибудь запоздалого свидетельства... И снова открытая полемика... И завещание Тольятти... И радующее: урожай хороший! В глазах, в походке людей вроде уже и нет прошлогодней нервной торопливости...

Позвонил на студию. Недовольный мужской голос подумал, посомневался, но пошел искать. Минуты, пока ждал ее, были возвращением. И когда услышал быстрое «да?», все, что за этот месяц отошло куда-то, снова было с ним, в нем. Спросила про Таню. И вдруг сообщила, что собирается уезжать. Приглашают сниматься. Могла уже и уехать. Не знает, почему не уехала.

— Ты где? — спросила наконец.

— Здесь, у входа в парк.

— Да, там совсем осень. Я сейчас.

Видел, как сбежала со ступенек. В синтетическом

пальто, черно поблескивающем, с непокрытой головой, она быстро шла между пожелтевших лип парка, а Дубовик шел ей навстречу.

Подошла, коротко, как на малознакомого, глянула:

— Здравствуй.

Мокрые, мягкие листья на асфальтовой дорожке остро пахнут деревенской избой, кислым хлебом.

— Таня очень выросла?

— Да.

— Когда у меня будет мальчик,— сказала Асия тихо, сама себе,— тоже будет осень. А он в коротенькой курточке. Упадет на листья и будет кататься. Как ежик. Будет все делать, что мне нельзя.

Свернула с асфальтовой дорожки вниз, под деревья, не желая замечать, что ноги мокрые. Ей приходится пританцовывать на носках: каблуки острые. Со стороны покажется, что ей очень весело сейчас, но Дубовик рядом и видит слезы.

— Ну что ты, Ася?

— Я так вся измучилась. Даже не написал, не позвонил. Я понимаю... Я уезжаю. Буду сниматься в их дурацком фильме.

— Чьем?

— Тебя это сейчас интересует?

— Ты же сама не любишь писем.

— Все запоминает. Все, что ни скажу...

Пошли к дорожке, что у самой речки. Река по-осеннему серая, дымящаяся.

— Господи, что со мной будет?.. Если я разлюблю тебя?

— Это будет нехорошо с твоей стороны,— постарался упростить Дубовик.

Но Асия его и не слышит. Когда ее взгляд вот так обращен внутрь, он всегда немного испуганный.

И вдруг:

— Ты из меня бабу делаешь! Слезливую, глупую! Не хочу!..

11

Дубовик любит внезапные поездки. А тут еще Асия так радуется, что они едут «догонять лето».

Последние недели она была то неистово ласковая, то вдруг — слезы. Дубовику казалось, что в ней просну-

лось что-то очень ему знакомое, трогательное, но и пугающее. Глубже — и в ней то, что и в Ларисе. «Баба», как она сама говорит. Только эта всю жизнь судорожно уходит от самой себя.

Внезапное приглашение Дубовику из Туркмении приехать, посмотреть, погостить показалось выходом. Новая дорога, движение к незнакомому — это поможет обоим.

— Ты много летала?

— Если и сны считать — очень много. У меня они всегда цветные.

— А я, если и летаю, то всегда вниз.

— Бедный!.. А хорошо бы и не возвращаться на эту работу. Я там, как кладбищенский сторож. При отвергнутых почему-то и бог знает почему не отвергнутых сценариях. Зачем это мне?

— А есть — твоя работа?

— На лошаденке в горы ездить. Как мама когда-то. Или рисовать. Цветные сны свои.

— А стихи?

— Это лишь для себя.

— Напиши, чтобы мы ахнули: ах, вот как это у них бывает, а мы-то, мужики, думали, мы-то сочиняли за женщин их лучшие чувства, их любови!

— А ты не заметил,— Асия глянула незнакомыми, странными глазами,— что я пишу? Все время пишу. Собой. Это, наверно, и есть мой талант: писать собственной жизнью. Стихи мои — только странички, уносимые ветром. Нет, не думай, что я строю сюжет. Я только нажимаю кнопки и не знаю, что — за красной, за желтой, за белой...

— А ты не залитературиваешь себя, свою жизнь? Чуть-чуть.

— Не знаю. Я не думаю об этом.

— И не осталось в этом чего-либо от высокого восточного стиля?

За стенами аэровокзала воют моторы, радио объявляет о рейсах и опозданиях. Люди выходят, входят и садятся на гнутые упругие цветные стулья.

— А все же надо тебе попробовать сняться в кино. Только не уезжая, здесь,— сказал Дубовик.

— Здесь меня не приглашают. Да и не смогу я играть кого-то другого, не себя... Постой, что ты меня все сбываешь? Не хохочи, я же вижу! То, что во мне,

со мной и уйдет. Не хочу, чтобы даже строчка от меня осталась. Потому я и писем не люблю. А знаешь, в чем я останусь? Я в это верю, как ты в свою бумагу. Помнишь в «Туманности Андромеды», но я это знала и сама: юноша, далекий-далекий, вдруг увидел облик девушки, лучиком проникший из других миров. И загрустил. Вот в такой грусти остаться...

Пассажиры приходят, уходят.

Асия вдруг предложила:

— Давай, как тогда, будем сочинять нас обоих.

— Я не поспеваю за тобой.

— Какое резкое, некрасивое лицо, правда? У того, что с деревянным ящиком. Наверно, художник, собрался на натуру. Но это не он, а ты. Зашел на минуту, смотришь на часы. Видишь и меня, но мы не знакомы. Сейчас повернешься и уйдешь, так и не узнав, что это я. Уйдешь навсегда.

— Уходить он, кажется, не спешит. Чего доброго, мольберт свой здесь раскинет.

Асия засмеялась. В своем черном поблескивающем пальто и с открытой по обыкновению головой, она такая заметная здесь. И еще эти по-восточному отрешенные, даже когда смеется, длинные глаза. Конечно же, он видит и уходить не собирается.

— Не порти игру. Это не он, это ты.

— Я тоже так таращусь на незнакомых?

— Что ты *оттуда* сейчас думаешь?

— Я *отсюда* думаю... Думаю, что тот тип твою улыбку себе присваивает.

— Это ты, ты смотришь, но сейчас повернешься и уйдешь. Навсегда, если я что-то не сделаю. Мы никогда не будем знать, что другой есть на свете.

Она уже не улыбается. И вроде даже побледнела. Вдруг оттолкнулась руками от стула, поднялась и пошла прямо к парню в цветастой рубахе и с ящиком у ног. Прошла полпути, остановилась, оглянулась.

— Ну, что ты? Идем же!

Дубовик взял рюкзак и вдруг со злостью ощутил, что рука дрожит. А парень с плоским ящиком быстро повернулся и пошел в вестибюль.

И тут объявили самолет. Очень кстати. Теперь легче делать вид, что ничего не произошло. А собственно, что случилось? Ты лишь почувствовал, что она прежняя — непрерывное изменение. Но ведь вчера тебя испугало

совсем другое: показалось, что она остановилась, на тебе, но остановилась. Ну так радуйся, что ты ошибся, что она прежняя. Что же не радуешься?..

Постояли, как чужие, у железной калитки, потом, ускоряя шаг, пошли к самолету.

— Люблю такие большущие плиты,— сказала Асия, глядя под ноги. Подняла глаза: — Глупый...

Больше об этом они не говорили.

Загудели моторы, тронулись серые квадраты за круглым окошком, потом земля осела, горизонт стал заваливаться, и все, что мучило, как бы отрывается от тебя, остается позади. Это первое чувство большой дороги, когда ты словно высвобождаешься из-под нависших, навалившихся обычных дел, мыслей, чувств, не стареет. Но все другое, если много ездишь, притупляется, и ты не только находишь, но и теряешь. *Воробей! Смотрите, турецкий воробей!* А полмесяца спустя тот же человек бродит среди павильонов Всемирной выставки так спокойно, будто и завтра заглянет сюда на часок...

Но начало пути — всегда, как впервые.

Пока смотрели на залитое светом снежное заполярье облаков, читали журналы, обедали и радовались, что летят, что вместе, стала видна земля, размытая солнечным светом. Облака внизу уже кажутся тающими снежными островками. Потом они и вовсе ушли из-под самолета. И вдруг — точно кто синие чернила пролил, стирал и грязно размазал края — Каспий!

Началась настоящая пустыня, без дымки, пятнистая, в серых оспинах солончаков, с извивами высохших русел.

— Арабские письмена,— сказала Асия.

— Перевела бы.

— Дубовик, не дразни. Еще неизвестно, что тебя ждет, если я и правда почувствую себя Азией.

— Сделаешься покорной, ласковой, как японки в туристских очерках.

— Это дураки пишут. Покорна, пока покорна. Зато если вырвется!

— Как ты.

— Я что, я только в разведку ушла.

— И стала больше Европой, чем сама Европа.

— А так всегда бывает.

Земля встретила сухим жаром. Дубовик взял на руку свой плащ, пальто Асии. Тонкий серый свитер Асии тоже не очень кстати здесь.

Смуглый, с удивительно четким профилем шофер такси значительно ответил, когда Дубовик сказал, что город отстроился:

— Да, было...

Но Дубовик, кажется, больше помнит, чем этот местный житель. Помнит очень скупое сообщение о землетрясении в Ашхабаде и как подтверждение масштабов беды — большие очереди в коридорах университета: нужна донорская кровь...

Дубовик велел шоферу везти в гостиницу.

— Влетит нам от Мурада, но так удобней.

— Ты давно с ним знаком?

— С пленума, московского.

— А, это когда твоего Евтушенку учили жить.

— Так кто же мой? И Макарушку моим обзываешь.

— Бывает подоночная непоэзия, а бывает не подоночная, но тоже непоэзия.

— Хорошо, Асия, что ты не самый главный редактор. Плохо пришлось бы всем, кто не Лорка.

— Не беспокойся, это вам не угрожает.

Дубовик вдруг вспомнил:

— А знаешь, как один деятель учил читать поэзию? Мол, обратите внимание: семь раз спрашивает, хотят ли русские войны, а ни разу не сказал открыто, твердо, что нет, не хотят.

— Господи, хоть в пустыне дай отдохнуть!

Позвонил на радио и сразу услышал радостный крик Мурада:

— Еду! Ты где? Как в гостинице? Почему в гостинице?

Вбежал и сразу:

— Собирай чемоданы и ко мне, а то я с тобой незнаком. Здравствуйте!

Последнее — Асии.

Черные очи толстяка гневно сверкают, но все равно добрые. Через минуту они уже болтали с Асией.

— Был один аю,— говорит она,— теперь два.

— Далеко мне до него,— довольный, прикинул Дубовик.

А когда уселись обедать внизу в ресторане и Мурад подобрал блюда, Дубовик высказал подозрение, что у

Мурада тайное намерение всех сделать такими же круглыми, как он сам.

Три дня привыкали к внезапному лету, ездили на искусственное море, в которое тут все влюблены, и сами начали понимать, какое это чудо — вода, обыкновенная вода! Познакомились с женой Мурада — очень молчаливой. Детишек у них не то четверо, не то вдвое больше. Не сосчитать — такие они подвижные!

— Ашхабад в переводе — «город любви»,— смеется Мурад.— Учти, Асия.

Наконец Мурад согласился, что утром можно ехать дальше. С вечера договорились обо всем, и он ушел домой.

Асия в серых брюках с ногами сидела на кровати. Дубовик собрался уходить к себе. Губы Асии дрогнули обиженно.

— Я лягу, а ты посидишь чуть-чуть. Никак не привыкну к этому потолку. Только посиди,— шепчет, шепчет, обиженно выпячивая губы.

— Постучат сейчас.

— Так и знала, что скажешь!

— Что поделаешь: логик.

— А что, неправда?

И снова что-то шепчет, шепчет, можно лишь разобрать, что он не любит, что ей плохо...

— Я посижу.

Перестала шептать, подскочила на коленях, как на цирковой сетке. Понравилось — она еще выше, чтобы увидеть себя в зеркале, висящем напротив.

— Фу, какая глупая! — сказала радостно о своем лице в зеркале.

Стала у зеркала, недовольно изучает себя.

Дубовик подошел, стал за ней. На них смотрят глуповато-счастливые лица, на которых одинаковый вопрос: «Какие мы, когда рядом?»

— Какой ты длинный! — головой прижалась к его подбородку. Длинные прямые ее волосы пахнут прохладой.— Вон какие печальные черточки у тебя над глазами. Ты в них прячешь себя.

— Ничего себе печальник: рожа, как у будочника.

— А у нас когда-нибудь будет красивый сын. Твои скулы... Лоб... Нос... Постой! А что мое?

Смотрит растерянно:

— Глаза, хорошо?

Дубовик поцеловал их, радостно темные.

И губы — обиженные, мягкие.

— Ну, хорошо, пусть и губы мои,— согласилась Асия.— Ты правда любишь меня? Ну, хорошо, и шею мою. Если девочка. И руки. Почему ты никогда не скажешь, что у меня красивые руки? Никогда ничего не скажет?

И тут постучали.

— Ага, ты и рад! — возмутилась Асия.— Как все по тебе устроено. Тоже мне — «город любви». Ну что ты хохочешь? И уходи! Даже не поцелует. И ладно, можешь ту дуру, что стучит, поцеловать.

Но поцеловала его сама.

Утром долго не могли ее разбудить. И звонили и стучали. Потом, не спеша, умывалась, не обращая внимания на выражение лиц Дубовика и Мурада. Чудом не опоздали на поезд.

В Мары приехали в самую жару. Мурад сразу исчез. Что-то изобретает. Дубовик и Асия долго ходили по улицам, заглядывали на небольшие базарчики. Асия хозяйкой тут себя чувствует, а Дубовик уже будто гость ее. Жажду гасили то виноградом, то арбузом. Удивительно нешумные здесь люди. Не верится, что Восток.

Пошли к каналу, за которым, как близкие вражеские разъезды,— барханы. На воде стоят пароходы, груженные сухим, как кость, и будто известкой обрызганным, саксаулом.

Как-то у себя дома, в густом, тенистом бору, Дубовик увидел ярко-желтый, пухнущий под вереском песок и необычайно остро ощутил, как близко, под ногой у человека,— пустыня!

Здесь пустыня вышла наверх, пока народы в кровавых схватках побеждали друг друга. На месте зеленых долин улеглись барханы, похожие на ленивых прожорливых допотопных зверюг.

Мурада нашли в гостинице. Загнанный, не поднимаясь с дивана, сообщил:

— К головному каналу идет катер. Это к самой Амударье. Через два часа выезжаем.

— Ты — факир, Мурадушка,— воздала ему должное Асия.

12

Если ты на пороге пустыни, обязательно потянет войти. Вспомнилась девушка, которая приехала к геологам и утром, выпив стакан молока, решила взглянуть на пустыню...

Слушая свой голос, так странно звучащий здесь, в пустыне, Дубовик пересказывает Асие когда-то читанное.

Увели барханы девушку. Вот такие — хитро-неподвижные, спины в свирепых складках. Минул страшный день, ночью девушка разгребала песок, чтобы коснуться губами влажной земли. Еще день прошел. Когда нашли ее, рассказывала, что самое страшное мучение было — мысль о лужице пролитого утром молока. Могла слизать со стола и не слизала...

Асия слушала не то Дубовика, не то тишину пустыни, в которой даже шорох одежды гремит. Повернулась лицом к каналу, где остался катер, смотрит на заплывающие следы, оставленные босыми ногами в мягком, мелком, как мука, песке. Вперед засматривает, где нет следов.

— Не умереть жутко. А это — жалеть о пролитом. Сколько ни было всего, а в конце важен один-единственный глоток. Тот, которого не сделал.

Ночь в пустыне ложится быстро, и сразу — холод. Впереди заблестели огни шлюза, пароходов. Калистратович — молодой строгий моторист катера — причалил к землесосу, громко спросил, какой сегодня фильм на берегу, и только тогда повел катер к берегу.

Грохот мотора оборвался, в ушах пустота и звон, как после самолета.

При свете батареек поужинали консервами и сгущенным молоком. Калистратович тут же ушел на берег. «Факир», лежа, поставив на живот «Спидолу», привезенную Дубовиком, долго слушал все, что попадалось ему. Глянув на торчащую над ним антенну, Асия заметила:

— Управляемые по радио.

«Факир», кажется, по-своему истолковал ее неудовольствие. Вдруг и ему захотелось в кино.

А Асие обязательно надо сесть наверху, на кабину катера. Позвала Дубовика:

— Где ты там? Возьми что-нибудь теплое.

Закутавшись в принесенное из каюты одеяло, она долго сидела молча. Даже длинные волосы ее казались печальными. Большие южные звезды низко висели над пустыней.

— Коля!

— Да.

— Какая я?

— Хорошая.

— Весь урок повтори.

Дубовик, смеясь, повторил.

— Никак не можешь без подсказки.

Трогая пальцами лицо, голову, волосы Дубовика, который сидит ниже, прислонившись к кабине, Асия спрашивает:

— А как мы встретимся через сто лет? Или через триста? Знаю, что встретимся. Ты станешь, да, ты станешь деревом. С таки-и-ми корнями. Мурад — тот будет камнем: один бок прохладный, второй — к солнцу. А ты деревом будешь стоять, твердым и стремящимся вырваться из твердого. И будет пролетать ветер — ой, что это? — странный, забытый запах! Ветер вернется, пошарит в ветвях, вот так поласкает, полопочет... Мы не узнаем, не вспомним друг друга, но дерево зашумит-зашумит вершиной... Ты не слушай слова, только голос. Я же не словами говорю!.. Ненавижу слова!..

13

Асию разбудил нестерпимо яркий свет, теплой, удушливой маской легший на лицо. Открыла глаза. Край ветрового стекла, видимый из каюты, ослепительно плавится от утреннего солнца. Наверху тихая музыка и голоса, а в каюте — никого, кроме нее, только разбросанные после ночи фуфайки, одеяла да на стенке висит ружье. Снова они там крутят «Спидолу» и толкуют, как на собрании!..

— Левитан сообщил,— голос «факира»,— а теперь только музыка, на всех волнах одна.

— Может, испортился приемник? — говорит Калистратович.

— Сам слышал, говорю же вам!

— Значит, случилось,— голос Дубовика. Для него всегда все важно! — Теперь там пески, одни черные пески.

Асия выглянула в люк. Но ее вроде не узнали. Ах вы, политики несчастные!

— Война началась! — вдруг сказал Дубовик.— И, может, уже кончилась.

— А мы? — удивленно спросила Асия.

Землесоса и пароходов уже нет, и на берегу — ни души. «Они тоже там»,— подумалось как о чем-то очень понятном.

Над желто-бурыми барханами вспухает, наливается солнце, но оно совсем не лучистое. Красное полушарие, потом шар — солнце стремительно поднимается над пустыней, делается все меньше и вот уже пропадает в небе темным шариком. Но почему тогда светло? И почему я спокойна?

Черные ежи, которые раньше казались кустиками травы, вдруг зашевелились и поползли от канала в пески. Это черепахи, большие, беспомощные, их тысячи, и все ползут в сторону горячей пустыни.

И тогда зашевелился, стал расти далекий, самый большой бархан. Нет, это дым, беззвучный, черный, и он движется сюда, все быстрее.

Все пропало: домики на пустынном берегу, канал. Только тихая музыка ниоткуда да теплый и мягкий, как детский тальк, песок под босыми ногами, а на барханах — длинный, странно прямой поезд из зеленых вагонов и черно дымящий паровоз. Незнакомый парень стоит перед Асией, в руке у него плоский деревянный ящик.

— Быстрее надо,— говорит он,— это последний поезд. Он привезет нас к гибели раньше, чем погибнет все, но это последний — надо спешить.

— Асия, Асенька, что с тобой? — совсем другим голосом спрашивает парень с ящиком.— Тебе плохо?

Яркий луч сверху бьет в глаза, плавится ветровое стекло...

— Приснилось что-нибудь? — спрашивает Дубовик, заслонив нестерпимый свет.— Идем искупаемся. Хлопцы уже в воде.

Наверху музыка.

— Господи, ты уже и сны свои мне передал,— сердито пожаловалась Асия.

14

Вода в канале, мутно-серая с утра, зеленеет, а на отмелях становится розовой, как только взойдет солнце. Очень торопливое утром и вечером, оно совсем неподвижным кажется в полдень. Асия радуется этому зависшему солнцу, будто хочет согреться перед зимой, которая ждет дома.

Положив подбородок на колени, часами смотрит, как за катером широким клином расходится волна, охлестывая непрочные берега, тревожа пожелтевший камыш.

Дубовик, положив фотоаппарат и ружье на кабину, следит за далекими стайками короткохвостых уток, которых распугивает грохочущий катер, за кружащим высоко каракумским коршуном.

Из кабины, где Калистратович и «факир» со своей «Спидолой», вдруг прорвался торжественный голос Левитана. Из люка выглянула широкая, сияющая физиономия «факира».

— Слышите? Опять мы запустили! Троих!

Калистратович из уважения к новости заглушил мотор. И Асия уже не говорит про управляемых по радио. Слушает.

— С далеких созвездий мы должны казаться очень мудрыми. И счастливыми.

Сказала несколько грустно.

— А может, издали виднее,— возразил Дубовик.— Такую планетку отхватили, а радоваться не умеем, не научились! Или разучиваемся. Мне иногда рисуется такая картинка. Запущена ракета, которой лететь на протяжении многих поколений. Родившиеся и выросшие в пути не знают земной жизни, а той, что на новом месте, им тоже не дождаться. И вот появляется состояние психологической невесомости: ни верха, ни низа, ни прошлого, ни будущего, а лишь то, что в сию минуту.

— Какая же это картинка! — возмутилась Асия.— Одна логика. И рассуждаешь, как твой Макарушка!

Опять появились слоновые хоботы насосных станций, жадно протянувшиеся к воде. Далеко видны равнинные поля, кое-где все еще снежно белеющие,— неубранный или плохо убранный хлопок. И домики.

В этом совхозе у «факира» есть знакомые. Они у него по всему каналу.

— Может, завернем?

Мурад и Дубовик смотрят на Асию.

— Можете идти,— сухо ответила она.

Два дня назад уже побывали в гостях, и кончилось это не очень весело, хотя вначале веселились — особенно Дубовик. И сидели на коврах, и пили зеленый чай, прополаскиваясь перед обедом. Рассматривая большой портрет хозяина (уже не белозубо улыбчивого, а очень строгого и даже важного), Дубовик поинтересовался, почему нет портрета хозяйки. И подумал, что здорово сдипломатничал: намекнул, что нет хозяйки и в комнате, даже тарелки вносит мужчина.

— Заказал портрет, делают,— белозубо засмеялся молодой хозяин, и все засмеялись. Дубовик — тоже. Асия поднялась с пола и ушла.

Пришлось уехать: в дом она не вернулась, не помогли никакие уговоры. Труда стоило уговорить ее доехать до канала на «Москвиче» хозяина. Но больше всего она рассердилась на Дубовика — он понял сразу. Целый день не разговаривала с ним и «факиром», сидела возле сурового Калистратовича, он ей разрешал вести катер, и никого больше для нее не существовало.

Амударья встретила с восточной пышностью: камыш — совсем оранжевый, предвечернее небо — темно-синее, афганские горы — фиолетовые. И все такое четкое, даже телеграфные провода, повторенные на воде.

— Рерих,— радостно сказала Асия.

Калистратович, уступив «штурвал» Дубовику, фотографирует. Дубовик догадался подарить ему свой «Зенит», и с тех пор, как этот сердитый парень заболел первой страстью фотографа, катер ведут пассажиры.

По судоходному рукаву канала Дубовик вывел катер к реке, выбрался на середину Амударьи, вспученной и мутной от стремительности и полноводья. Кажется, что у берегов она ниже, а ты со своим катером на высоком гребне и вот-вот сползешь на край...

Да, видимо, только такая река и возможна в пустыне.

— Каждый год,— говорит «факир», блестя своими округло черными глазами,— она то вправо, то влево бросается. Успевай-поспевай за ней! «Джейхун» — бешеная. У нее названий, как и старых русел.

— А почему у тебя только одно имя? — спросил Дубовик у Асии.

Внезапно закат перегорел: потемнело, погасло небо, и сразу будто накинули брезент на восточную ковровую роскошь.

— Есть тут у меня один хороший друг...— сообщил «факир» и поспешил добавить: — Без всяких пережитков.

15

— Еще не изучена до сих пор психология высокого роста.

— А она особенная?

— Высокому человеку легче быть самонадеянным, но труднее — трусом. Даже когда ох как хочется!

— А хочется?

— Бывало. Бывает...

— О, Дубовик, мне в тебе это даже нравится: все-таки не одна логика!

Возвращаясь из дальней дороги, всегда ждешь новостей. Сразу повезло: в аэропорту увидели Цыганкова. Спускается по лестнице из ресторана и орет, как в пустыне:

— Приехали! Салют!

Пользуясь случаем, целует Асию, пялит на нее веселые цыганские глаза. А она и правда еще больше похорошела: похудевшая, с отдохнувшими глазами.

— Что нового? — переспрашивает Цыганков. — Общий друг наш принимает участие в выработке нового правописания. Мягкий знак уже исключил из всех «изьмов».

— О господи! — взмолилась Асия.— Они опять про своего Грая.

16

— Сейчас ты умоешься. Водичкой. Оденешься, возьмешь свои певучие браслеты, и мы пойдем и станем: ты — женой, а я — мужем.

— О чем ты, Коля?..

— И ты будешь спокойная, и будет хорошо. Слезы? Ничего не понимаю.

— Коля, милый, ты и правда ничего не понимаешь!

Я хотела этого и так хотела сына. И теперь... Но еще больше я боюсь, что уйдет то, что есть. Тебе кажется, что уходит? Да?

— Теперь уж и совсем ничего не понимаю.

— Я баба, Коленька, обыкновенная баба. Хотя и уходила, с такой самоуверенностью и злостью всегда уходила от этого. Чтобы только не платить за сомнительное бабье счастье правом быть такой, какая есть. Видишь, тоже бабья практичность, хотя и наизнанку. А ты мне виделся добрым, умудренным жизнью Жан Габеном. Который все, все поймет. С которым можно быть такой, какая есть, потому что он все время остается на месте, куда бы тебя ни отнесло. Я ведь так устала от самой себя. Но и менять это на сытую налаженность жизни многих моих знакомых не могу. Я видела в тебе цельность, устойчивость, но добрую, понимающую. Прости меня, ведь это не был только расчет. Нет, я и тогда уже любила. Я знаю: шарик любит ниточку, ксторая удерживает его. За то, что удерживает, хотя так хочется взлететь туда, где его гибель, и особенно за то, что ниточка такая тоненькая...

— Ну-ну, давай наговаривай на себя. Давно не слышал.

— Я не наговариваю. Я ведь женщина, хотя и не умею, как должна бы женщина, говорить только в свою пользу. Во всяком случае, до свадьбы должна. Но вот и я, ведь не говорила прежде, когда это расчетом было. А теперь я люблю, только люблю и говорю, потому что теперь я другая. И ничего не хочу, о чем мечтала та, прежняя.

— Почему же плачешь?

— Не знаю. Я не знаю. Ты мне еще раз скажешь то, что сказал сегодня?

— Сказать?

— Да.

— Только кто из нас больше рассудком живет?

— Ты вернул ту, какой я была сто лет назад. И я хочу быть только той. Чтобы ничего больше... А знаешь, тогда на партизанской встрече... Это я возненавидела себя за свои расчеты и решила расшвырять все кубики. Оттого, что сама себе противной была, и ты мне таким же показался — грубым, чужим, плоским. Прости, пожалуйста. А когда я люблю, я даже себя люблю...

17

После щедрого на краски бабьего лета зима поразила и обрадовала простотой: белое и голубое.

Дубовик сидел за столом, писал и ждал. Он знал, что раз первый снежок — Асия сейчас прибежит. Такое она обязательно разделит с ним. Он уже ее знает.

Открыла дверь своим ключом, вошла, потерлась носом, поласкала его затылок нежным холодом.

— А знаешь, кто мне встретился на проспекте? Тот художник. Из сна. Помнишь?

Дубовик почему-то не помнил. Асия рассмеялась:

— Ты всегда вскидываешь плечами, будто ношку поправляешь. Идешь — поправляешь, стоишь — поправляешь.

— Жена это называла: «Почесываешься». Так какой еще художник?

— Ну что в аэропорту тогда. Иду сейчас к тебе, а он остановил и сам растерялся. Неловкий, вроде тебя. Вернулся с гор. Приглашает нас посмотреть его работы.

— Ага, нас...

Асия, не снимая свою серую зимнюю шапочку, которая держит ее новую — «узлом» — прическу, и ворсистое пальто, села на диван, взяла в руки медвежонка (пока лишь он переселился к Дубовику) и стала шептаться:

— Аюшки, милый, ты умный, все понимаешь. А папа — дурак.

Заставила «папу» рассмеяться. Бросила мишку. И вдруг сказала:

— Господи, что я вчера видела! В аптеке. Вбежала женщина, с узелком, одета по-летнему. Никого не замечает, просит, зовет заведующую. И как спасительницу молит: «Морфий... один... кончился!» Ей про врача, рецепт, а она — ужас какой! — на колени. Но видел бы, какой она вышла! Румянец, счастливая — уже человек.

— Я видел. У некоторых после госпиталя это остается.

— Как она испугалась... «Кончился! Кончился!»

— Завтра утром уезжаю.

— Ну вот!

— Надо, Асенька. Назвался груздем, значит, надо.

Ехать Дубовик собрался в свои края. На этот раз

от телестудии. Предложили сделать фильм о бывших партизанах. Он согласился, тем более что долгов поднабралось, как никогда. По-настоящему увлекся, когда пришла мысль в центре всего поставить деревенскую женщину, которая даже и не подозревает, как много сделала она...

18

Вернулся Дубовик через три недели. Намучился и намучил режиссера, но того, что виделось, кажется, не получится. Режиссер — молодой, но уже многоопытный — увлеченно обучал героев фильма говорить, держаться перед кинокамерой. А Дубовику казалось, что в неумении-то, в незнании заключено все...

Побывал и в городишке, где жил до войны. Если попадался телефон, звонил Асии. Очень забавная она была, когда уезжал. С такой трогательной, почти детской серьезностью и так неумело собирала его. Даже заплакала. Как солдатка.

После разлуки они словно не сразу находят друг друга. На этот раз Асия даже попросила виновато:

— Мне надо снова привыкнуть.— И пожаловалась: — Как только ты уезжаешь, мне начинает казаться, что уже уходишь, ушел. И что я ухожу.

— Спешишь пройти?

— Не говори так! Как ты можешь легко об этом? Для меня, как для той женщины, ужас в этом слове... «Кончился!» Коля, милый, не уходи от меня.

— Ну о чем ты, глупая?

— И не позволяй мне.

— Не позволяю!

— Я ведь только и живу, когда во мне это. А потом — ничего. У тебя хоть партизаны твои, хлопцы, разговоры ваши, Таня... А у меня или один кто-то во всем мире, или вовсе никого. Когда-то меня такое не пугало. Хватало и того, что во мне. Казалось, хватит.

19

Она вышла из дому неожиданно для самой себя. Пять минут до того она и впрямь хотела остаться и писать. Но первая же строка показалась ей невыносимо искусственной, чужой...

И потом все происходило как-то незагаданно. Она так радовалась, что приехал Коля, и ей так обидно стало сидеть одной, захотелось позвонить, найти его, пожаловаться.

Шла по слегка втоптанному снежку, смотрела на голубоватые тени от строящихся домов и тех, что скоро снесут, поднимала глаза на солнце, и тогда даже снег становился темным. В памяти — такой же чистый, но жаркий день: она с обрыва спускается к речке, бежит с беззвучным криком по белым, выжженным солнцем камням, и горячая твердость их сладкими толчками повторяется в грудях. Последнее время она все чаще возвращается к прошлому, и ей уже нравится вспоминать, тогда как раньше не хотелось, потому что больно было многое вспоминать. Самое удивительное, что и нынешнее порой кажется только началом, как началом казалось все в мире, когда она бежала по белым камням.

Сестренка пишет, что под обрывом уже снег, но все еще краснеют ягоды калины. И еще, что все ребята — дураки! Очень это знакомо. Как-то у нее все сложится? Неужели все, о чем я знаю, что пишу ей, ничего не значит, и она через все пройдет сама, не слушая меня, как я никого не слушала да и не хочу слушать? Но ведь это я, а она еще такой ребенок. И такая красивая. Ей будет труднее, если она не поймет сразу то, что я понимаю сейчас. Что не все можно вернуть, что ничего вернуть нельзя и все надо с самого начала. Жизнь ничего не прощает. Но я ведь счастлива. Особенно сегодня. Такая белая чистота везде. Интересно бы все же посмотреть, как он рисует горы. Глупый аю, неужели ты подумал, что мне интересно что-то, кроме гор, какие они у него? И этот — тоже дурачок: «Четыре двойки, легко запомнить». Она проучила бы его еще не так, если бы, сказав свой телефон, он сам не смутился, не испугался. Уходил, как приговоренный к изгнанию. Вот бы удивился, если бы Асия вдруг пришла смотреть его горы. Как тяжело висели его узловатые длинные руки, когда уходил. И такой нескладный, а лицо крупное и длинное и очень бледное (такое называют «лошадиным»). Но глаза умные и смотрят из темной глубины. Как заморгал рыжими ресницами, тяжелыми веками, когда она резко сказала, что разучилась запоминать телефоны...

Стеклянная будка краснеет на снегу. Перейдя улицу, Асия направилась к ней. Перебрала монеты — двушек аж четыре! По очереди набирала номера телестудии, редакций, прикидывая, где может быть сейчас Дубовик, и уже сердясь на эти его глупые хождения, бесконечные сидения и говорения. А обещал поехать с ней туда, где снег, один снег и ели...

Трое парней увидели ее, улыбающуюся в стеклянной будке (с Цыганом разговор), тут же подошли и постучали, мол, телефон нужен. Асия сердито махнула рукой и отвернулась. Монеты все, а Дубовика не нашла. Привычно проверила пальцем в выбрасывателе. И правда — вывалилась одна.

Вот, наверное, удивится и обрадуется. Так просто она может изменить мысли, настроение другого. Не на бумаге, а в настоящей жизни. Жизнь так властно обходится с тобой, а тут ты ею распоряжаешься.

Асия вздрогнула: автомат, будто обрадовавшись, тут же глотнул монету. И сразу — голос. Незнакомо грубоватый, раздраженный. Ах так! Сейчас ты сделаешься другим.

— Вилькицкий вас слушает,— повторил сердитый голос.

— Неужели — Вилькицкий?

— Кто это? Ой, это вы! Ради бога, не исчезайте, не вешайте...

Асия сердито пояснила:

— Мне надо посмотреть ваши горы.

— Где вы? Я сейчас приеду.

Асия сказала. Вышла из телефонной будки, и вдруг все показалось не таким забавным, как минуту назад. Рассердилась. На Дубовика. Потому что он обязательно не так поймет. А она ему, конечно, скажет, что ходила смотреть. Одна, раз с ним никуда не выберешься.

Резко затормозило такси. Вилькицкий, в черном свитере, выскочил и остановился, растерянный: холодное и неласковое, наверное, лицо у Асии. Пожалуй, лучше не ехать. Да ну вас всех!.. Села в такси.

Потом поднимались по сухой скрипящей лестнице, и лицо Вилькицкого было несчастно оттого, что лестница такая крутая и высокая. В мастерской — захламленной и холодной — встретил их парень: розовые щечки в овальной рамке бакенбард. Молоденький «Ноздревчик» не понравился Асие, и все недовольство собой,

Вилькицким, Дубовиком она тут же перенесла на него.

— Сходил? — спросил мимоходом Вилькицкий у «Ноздревчика». Тот показал глазами на бумажный сверток. И смотрит на Асию так, будто и ему и ей одинаково смешно, как суетится Вилькицкий.

— Я вам покажу те, что немного удачнее других,— предложил Вилькицкий, заметив, что Асия рассматривает картоны, стоящие на длинных скамьях и лежащие стопками под ними.

Цвета чистые — это Асия отметила сразу, и это ей понравилось.

Вилькицкий одни картины ставит лицом к стене, другие, наоборот, поворачивает к Асие. Но и те и другие он как бы заранее не любит от мысли, что они не понравятся гостье. Быстренько убирает, швыряет к стенке, если она не протягивает руку.

Любит оранжевый и фиолетовый, и очень угадывается Рерих в этих горных хребтах из чистых осколков спектра. Но городские пейзажи чем-то удивляют: листья на осеннем клене яркие, большие. А это — затмение солнца. Асия протянула руку, чтобы не бросал. Ослепительная корона на черном солнце, но городская улица — обыкновенная, вечерняя: фонари, деловито спешащие люди, две женщины в красных с черными складками «болоньях» о чем-то судачат.

И только девочка — личико в нимбе красных волосиков — смотрит на погасшее солнце.

Слишком заострено, но что-то есть в этих двух ликах: солнца и девочки...

Зазвонил телефон. Подошел «Ноздревчик», послушал, глянул на Вилькицкого выразительно и чуть насмешливо. Тот сразу что-то угадал:

— К черту. Занят. Нет меня.

«Ноздревчик» передал это почти буквально.

— Все-таки тебя,— сказал снова.

— Да, я,— грубо, хотя и тихо, сказал в трубку Вилькицкий. Он сейчас ненавидит все, что может не понравиться Асие. Но ей не нравится именно его голос сейчас. Хотя, собственно, какое ей дело?

Вилькицкий слушает, а у колена держит и вращает на уголке картон: круглолицая девушка в черной шубке стоит среди снежной белизны, держит красный ломоть арбуза и улыбается красным ртом. Фу, безвкусица!

«Ноздревчик» смотрит на картон и на Асию так, что она подумала: это как раз та, которая сейчас звонит.

— Нет. Я же говорил. И говорю снова.— Вилькицкий бросил трубку и картон, зло глянув на «Ноздревчика» и растерянно — на Асию.

— Смотрите сами, что хотите,— сказал почти в отчаянии.

— А это — странно! — сказала Асия про картон, стоящий в самом углу. Ночное небо осыпается на вершины елей белыми и черными хлопьями, а на заднем плане, как повторение черных елей — телевизионная вышка с тревожно красными огнями.

— Можно вам подарить? — обрадовался Вилькицкий. И вдруг глянул по-художнически пристально: — Лицо у вас и такое детское и одновременно древнее. Можно написать вас?

— С арбузом?

Самой стало противно, что сказала это. Будто ей не все равно.

— Вы как хотите...— бросился на выручку «Ноздревчик». Достал из свертка темную бутылку. Вилькицкий глянул на него с ненавистью. Лошадиное лицо с глубокими глазницами такое несчастное. Асия разрешила себе улыбнуться, ей вдруг стало его жалко. Села за грубо сколоченный столик, измазанный, расцвеченный, как старая палитра.

За окном засигналила машина.

— Вы не отпустили такси?

— Да, я не знал...

— Раз так, едем в лес.

Асию уже увлекло это ощущение полной власти над голосом, глазами, жестами другого человека. И уже хотелось, чтобы он не был спокоен, раз неспокойна она сама. Это бывало и прежде, с Дубовиком, но там постоянная боязнь не найти, потерять. А здесь — легко. Боится только другой. И весь устремлен следом. Вот сейчас Асия протянет руку к перочинному ножику, и его рука рванется туда же, опережая. Про себя улыбнулась, когда именно так и произошло. От излишнего старания узловатые большие руки ничего не могут, не поспевают. Длинные пальцы ломаются, сжимаются в кулаки, чтобы не дрожать.

— Я еще не видела зимний лес.

Дубовик будет звонить на работу. Ей сегодня к двенадцати. Но она только посмотрит, как стоят в снегу деревья. Только посмотрит.

Когда сходили вниз, Асия спросила громко:

— И он поедет?

Вилькицкий сразу повернулся к «Ноздревчику» и сказал:

— Ты не поедешь.

— Да?

И в этом «да» было все, чем можно ударить женщину.

— Заткнись! — сказал Вилькицкий.

— Да ты одурел совсем!

Асия знает, какого врага она сейчас получила в этом «Ноздревчике». Ну и пусть. Она и не собирается когда-нибудь появляться здесь.

Вилькицкий сидел в машине молча. Асия смотрела на домики окраин, на белые поля и далекую черту леса, но все время чувствовала на себе его тревожный, как у пугливой лошади, глаз. Открыла сумку, достала сигареты. Спичек нет. Сейчас рванется шарить по карманам. Но и у него нет.

Шофер, который вроде занят только дорогой, сам подал спички через плечо. Асия еще раз заглянула в сумку, чтобы убедиться, что есть деньги. Она сама заплатит. Представила, как расстроится Вилькицкий. Бедный, к нему и южный загар не пристал. «Белая лошадь»,— незло обругала его про себя.

Рамка приближающегося леса становится все шире, а снег то ослепляет белизной, то словно тень упадет с чистого голубого неба.

Въехали в лес. Асия попросила свернуть на случайную дорогу. Ели тяжелыми медвежьими лапами гладят верх «Волги». Сказала остановиться.

— Давайте еще проедем,— попросил вдруг Вилькицкий,— я так боюсь, что снова исчезнете. Хотя бы пообедаем...

Назвал город, в который ездил Дубовик, когда заболела дочка.

— Хорошо,— неожиданно согласилась Асия. Ведь это Дубовика город.

20

Дубовик вначале звонил на работу. Вечером поехал к Асие домой.

Открыла дверь Полина Петровна.

— Ее нет. Да вы зайдите.

Полина Петровна очень постарела, а глаза стали еще чернее, пристальнее. Она сразу поняла, что Дубовик неспокоен.

— Ася — трудный человек. Но хороший, даже редкий. Вы согласны? С Димой — с' Дедом, как вы все его называли,— у нас до развода доходило, когда начинали жить. А когда случилось то, все лишнее обсыпалось. Да, приходил сюда Грай. Знаю, что его интересует — письма! Догадывается, что остались дневники. Ах, как он хочет уверенности.

— Народу хочет имя свое честное оставить. Основная теперь его забота. Ну, был доносик, другой, третий!..

— Показать вам письма?

Дубовик осторожно перебирал потертые бумажные лоскутки, вчитывался в карандашные строки, а Полина Петровна поясняла: «Это, когда я еще здесь оставалась...», «Это, когда второй раз».

Самые первые письма — крик недоумения, несогласие даже допустить, что все не выяснится, не будет тут же исправлено.

Последние — как бы даже спокойные, вполголоса: про посылку, про здоровье Полины, советы, чтобы не доверялась разным типам, которые могут прийти к ней и дурить голову, что были с ее мужем... «Прости, гаснет топка, подброшу дровишек и снова сяду разговаривать с тобой. Ну вот — освободился. И перечитал твое письмо. То место, где на перо попал волосок: я так вижу тебя в этом месте, как ты снимаешь волосок промокашкой, вижу глаза твои, далекие, большие...»

— Ася прочла их и, глупая, позавидовала мне.

Да, Асия... Она, конечно, уже у него: открыла комнату своим ключом, сварила себе кофе, сидит на диване и сердито смотрит на дверь, на стол с бумагами, на телефон. Ну и пусть смотрит, раз она такая!

— Ей кажется,— продолжает Полина Петровна,— что мы с Димой написали свою жизнь вопреки всему.

Но разве хуже, когда легче? Я не очень их, теперешних, понимаю. Иногда пожалеть готова. Бесплодно все это. Или я не права? Столько чувства у них за какой-то бесчувственностью.

Полина Петровна вдруг вспомнила:

— А знаете, как она с Граем побеседовала. Потому что я молчала. Он пришел, изображая старого друга дома, а я молчу, сжалось у меня все от ярости и обиды. Ася с любопытством смотрит на него, на меня, улыбается, негодная. Но Макар без подарков в чужой стан не ходит. И все он знает. Можно подумать, у него дома «дело» на каждого. Вдруг предлагает Асе. Знаете, этак заботливо, отечески, намекая на доброе отношение к ее знакомому, к вам то есть, хотя, мол, немало он натерпелся от своих бывших студентов. Одним словом, почему бы Асе не попробовать поступать в аспирантуру — на его кафедру? А она, чертовка, и попросила его, просто так, обыкновенно. Говорит ему: «Застрели́тесь, а!» Видели бы вы его глаза!

— Знаю я эти глаза. Откуда бы ты ни шел к трибуне и где бы он ни сидел, всегда увидишь их. Испуганные и беспощадные. Такие были, точнее, потом стали у молчаливого, незаметного плотника, жившего в городке, в котором я когда-то, еще до партизан, жил. Плотник тот, неожиданно для всех, знавших его, записался в полицию. Бегал мимо соседей, пряча круглые, птичьи глаза. Выслуживался вроде не очень. А потом убил незнакомого человека и еще женщину и ребенка. Тоже неожиданно. Шел из деревни крепко выпивший, увидел человека на поле, заставил его подойти, спросил аусвайс, потом зачем-то погнал впереди себя. А тот — бежать. Выстрелил в спину. Оглянулся: женщина, окучивавшая картошку, стоит, смотрит. Пошел к ней. А за кустом мальчишка прятался — он и его. Но все равно стало известно, что убил, что руки в крови. Вот тогда он и показал себя. Помнятся эти сумасшедшие, испуганные и беспощадные глаза человека, для которого все люди сделались опасными свидетелями, обвинителями...

Было за полночь, когда Дубовик приехал к себе. Света в окне нет. Наверно, уснула.

Но комната была пустой. Как никогда пустой.

Дубовик вышел на улицу — пустынную, морозную.

Курил и ждал. Если она приедет к себе домой,

Полина скажет, что ждал, и она тотчас поедет к нему...

Прошел час. И еще час. Постепенно что-то менялось в Дубовике. Будто взмутилось самое дно — прошлое и настоящее перемешалось. Думал об Асие, а перед глазами стояла первая крупная ссора с Ларисой — ее вдруг враждебное лицо, глаза, в которых он читал и свое: «Ты не только не самый близкий человек, но нет в мире более чужого, чем ты, потому что я знаю в тебе все до последней мелочи, и это все теперь чужое».

Думал об Асие и, будто назло кому-то, помнил все, что она сама когда-то наговоривала на себя. Да, да, он для нее был лишь бухтой на время шторма...

Ушел в дом, но тут же, будто напугавшись себя такого или пугая себя, стал обзванивать больницы, отделения милиции. Незнакомым ночным голосом описывал внешность Асии: прямые, падающие волосы (мог бы добавить, что они у нее, как и все, удивительно меняются, разные бывают: и радостные, и печальные, и как бы живые, и как бы мертвые), лицо чуть скуластое; не очень высокая, но кажется, что высокая...

Звонил и знал уже правду.

Асия приехала, когда уже посветлело окно.

Открыл дверь.

— Извини, пожалуйста, ключ мой не знаю где,— сказала, войдя, овеянная ночным холодом. Будто ключ — сейчас самое главное. Нет, вспомнила, что Дубовик ждал.

— Ты ждал. Прости, пожалуйста.

У нее все еще далекие глаза, какая-то удивленная улыбка. И словно не чувствует значения своих слов, не замечает, как дико все звучит.

— Домой заезжала? — И его слова тоже нелепые.

— Нет, я всю ночь ехала. Яркий коридор — и я в нем, сколько ни еду — он передо мной, впереди... Ты ждал? Знаешь, а я была в твоем городе.

Сбросив пальто, сняв ботинки, забралась на диван.

— Ты, конечно, рассердишься,— смотрит, как на больного,— я ездила с ним.

Дубовик молча курил. Старый муж, грозный муж! Черт бы все это побрал!..

— Я не думала, когда выходила, что позвоню ему, даже поеду. Искала тебя, искала...

— Импульсы.

— Ты не сядешь здесь? Какое у него лицо было, когда я приказала ехать прямо сюда и сказала, что к тебе.

— Значит, теперь я счастливый соперник.

Асия вдруг испугалась.

— Я почти не помнила про тебя, когда ехала,— говорит, а глазами просит защитить ее от чего-то,— совсем не помнила. А теперь — только ты, и ничего больше.

— А тебе не кажется, что ты себя не пишешь, а просто размазываешь? Притом с удовольствием.

— Хорошо, что мы не поженились. Правда?

Смотрит с отчаянием, ждет, что он скажет. Он недобро промолчал.

— Я так обрадовалась, когда ты приехал, так ждала твоего возвращения!..

— И потому уехала с другим.

Ух, как это прозвучало! Чем не сцена с Ларисой?

— Да, потому. Не могу объяснить, но так хорошо, светло было во мне, что ничто не казалось плохим.

Дубовик решил поставить кофе, чтобы дотянуть как-то до утра. А она, пока возился с перегоревшей плиткой, уснула, положив пальто на ноги. Что-то такое детское и жалкое в ней, спящей.

Утром проводил ее на киностудию. Все было вроде как обычно. Только выходя из такси, она виновато спросила:

— Позвонишь?

Он не позвонил. И оттого, что не позвонил, вдруг почувствовал в себе еще более упрямую обиду.

Вечером, как бывало, собрались мужской компанией у Рикардо. Давно Дубовик не встречался вот так с хлопцами, возможно, потому, что даже их доброе, чуть ироничное участие выглядело грубым и лишним, когда это касалось Асии.

Цыганков, «чтобы ввести в курс», прокрутил для Дубовика магнитофонную ленту с речами и тостами, обращенными и к нему, Дубовику.

— Видишь, не забывали,— успокоил Цыган. И сообщил: — Вертолет с повестки дня снят. Хватает, слава богу, других тем.

Это он про Осипа и Рикардо. Но Осип явно не настроен на долгие абстрактные споры. Он угрюм

и ироничен. Рикардо — прежний. Его интересует, какая цена будет человеческой личности, если плотность на земле станет китайской или даже выше. Убежден, что ближайшие полстолетия будут самым серьезным в истории экзаменом человеку и человечеству: все сошлось, все затянулось одним узлом.

Да, во все времена людям казалось, что их узел самый тугой и невыносимый. И всегда соблазн был разрубить его одним ударом. Но ведь никогда у них не было этой проклятой бомбы. Человечество имело историческое право на ошибки. Теперь это право у него отнято. Как у сапера. Впервые люди получили власть над жизнью и смертью планеты. Те самые люди, которые так трудно и медленно изменяются. Римлянам и карфагенянам казалось, что смысл истории — в их главенстве, в их славе, мощи. Будь у них столько этих бомб и реши они с их помощью утвердить себя — не было бы Бетховена, Толстого, человека в ракете... И памяти о самом Карфагене и Риме не существовало бы.

И не было бы той румяной от заходящего солнца слезы пятилетней Тани: «А завтра будет день? Такой же — будет?»

Ее тогда забрали в дом от веселой прохлады под соснами, от подружек, уговорили, заставили поспать, очень ей не хотелось, но потом разоспалась и только к вечеру открыла глаза. Глянула на окно, на прощально краснеющий диск солнца, и такие тяжелые, просвеченные закатом слезы посыпались из ее глаз:

— А завтра будет день? Такой же — будет?

21

— О, картина! Это его? А Полина где?

— Уехала к сестре. В Ленинграде сестра у нее.

— Что тут изображено? Ага, плевки в рождественскую ночь.

— Коля, ты умнее, когда добрый.

— Ах да, я — добрый. Забыл.

— Ты стал пить? Что с нами, Коля?

— С тобой что?

— Нет, с нами. Его нет, понимаешь, нет! Есть мы. Но что с нами?

— Все очень просто. Ты прошла сквозь одно и хва-

таешься за что-то другое, как не умеющий плавать.

— Ты не смей говорить, что я не люблю тебя... Господи, у меня каждая клеточка болит! Не звонишь, застать тебя не могу, он ищет, поджидает меня, смотрит, проклятый, как на икону. Никто на меня так не смотрел. Перед ним я не побитая жизнью девчонка, а во всем права, как богиня какая-нибудь.

Говорит про богиню, а сама сидит на тахте сжавшись, больная, изломанная, лицо погасшее, даже волосы будто полиняли.

— Зачем ты толкаешь меня к нему?

— Ну, знаешь!..

— Для тебя правым быть важнее, чем я... Разве ты не видишь, какая я? Неужели ты не понимаешь, что нельзя меня с этим всем оставлять одну?

Дубовик промолчал, недобро, чужой всему.

— Проклятые, что вы со мной сделали!..— сказала она, глядя на Дубовика и — сквозь него.

22

Да, такого он себя знает. Помнит. *Отойти в сторону, чтобы не навязывать себя, не насиловать чужую волю, чувства, а сам — недобрый, тяжелый.* Будто в нем еще кто-то. Это уже было.

И даже знает, как бывает потом. Где-то на Урале сейчас живет та, которую помнит девяти- и десятиклассницей: с прикушенной всегда губой и глазами ребенка, который не знает, за что его наказывают. Она бегала от парня, мрачно-бледного от влюбленности, и, как могла, показывала Дубовику, что не нужен ей этот парень. И чем отчаяннее показывала, чем больше Дубовику хотелось быть возле нее, тем крепче держал он в себе обиду неизвестно на кого. Но ведь это двадцать, а не тридцать шесть, все это было от нелепой его тогдашней застенчивости. И после было то, о чем никто не знает: уже тридцатилетний, в неуютной районной гостинице, от невероятно острой памяти плакал...

Вдруг понял, что Лариса, что все так перекрутилось в жизни лишь оттого, что не умел, что не сумел встретить ту, настоящую любовь...

Но ведь тогда еще не знал, как бывает потом. А теперь знает. Так почему же?.. И неужели обяза-

тельно казнить другого (и себя тоже) только потому, что ты это можешь, что вы обрели друг над другом такую власть? Да, легко говорить, что человечество начинается с того, кто рядом. И как не просто всегда быть человеком для того, кто рядом...

Асия открыла дверь сразу, будто ждала, знала, что он вернется. Спросила только:

— Вино? А впрочем...

Старательно и долго протирала и расставляла чашечки, тарелки. Показала телеграмму, в которой ей сообщают, что подбор актеров, пробные съемки начинаются уже.

— Мой бывший преподаватель. Сам невезучий, а все старается, чтобы мне повезло. Удивительно даже, что вдруг пошел его сценарий. Как ты считаешь, могла бы я сыграть роль девушки с гор?

Ставила чашку и тронула его руку. Он погладил ее пальцы.

— А я тебе письмо написала.

— Покажешь?

— Ты ушел, а я ничего, что хотела, не сказала. Села писать тебе, а ты вернулся...

— Не уходить мне?

— Не уходи.

...Она повторяла и повторяла его имя, старалась и не могла дозваться до чего-то в нем, в самой себе:

— Коля... Коля... Коля... Коля...

Обхватив, не отпуская его голову, прижимаясь мокрым от слез лицом, она звала, рыдая по-бабьи.

Потом, казалось, совсем уже успокоившись, сказала:

— У тебя глаза такие вымытые.

Она часто любила говорить это. И всегда звучало, как впервые.

Теперь прозвучало неумелой цитатой, повторением. И каждый заметил, что и другой это почувствовал.

— У меня голова будто к чужому телу приставлена. Господи!..

23

— Ходил сегодня на вокзал. Встречал знакомую, проездом была. Удивительно некрасивое и удивительно симпатичное существо была эта Аня, ког-

да учились в институте. И звали-то мы ее: «Ваня». Дожидался я поезда, и вдруг почудилось, что это ты возвращаешься. Уехала, а теперь возвращаешься.

— Это хорошо, что ты так подумал. А знаешь, я готова позавидовать твоей некрасивой знакомой. Как ты о ней ласково вспомнил. А у меня всегда: сначала — все, а потом — ничего. Видно, я сама виновата.

Асия, с которой они не виделись неделю, вдруг приехала к нему домой. Не снимает пальто, глаза какие-то новые.

Села перед Дубовиком на корточки, смотрит снизу.

— Странно все, правда?

— Что?

— Что мы теперь с тобой, как все люди. Смотрим, говорим. Тебе не странно?

И вдруг:

— Если бы ты знал, как я не хочу, чтобы ты уходил совсем!

— Что значит «совсем» или «не совсем»? Это или есть или нет.

— Мне хорошо с тобой было, ты столько вернул мне. Мне ли жалеть, что это было? А я жалею. Что не осталось у нас так, как было с самого начала. До всего... Я знала, боялась, что пройду и сквозь это, сквозь тебя. А мне так хотелось, чтобы не уйти и чтобы ты не ушел.

— Как тебе легко это: резать по живому, только бы заглянуть в себя!

— Легко! Знал бы ты...

24

— ...Оказывается, я не верила, что меня можно любить. И с тобой не верила. Ты никогда не был со мной весь. А тут увидела. Глазами. Даже смешно, когда так любят. А нам, женщинам, оказывается, важнее, чтобы нас любили.

— Чем?..

— Чем мы.

— Вот уж не думал, что именно ты это скажешь.

— Что и я баба? И что мне скоро тридцать? Я и это, Коленька, уже помню. Мне иногда хочется, чтобы полюбил меня самый некрасивый. Но чтобы быть абсолютно уверенной.

25

Уже из аэропорта она позвонила.

— Я уезжаю.

— Асия? Куда «уезжаю»? Ты где?

Она нажала на рычажок, испугавшись, что Дубовик приедет в аэропорт и все перестанет казаться таким решенным. Она рассчиталась с киностудией. Чемодан, в котором поместился и мишка, увезли уже к самолету. Полине пообещала летом приехать. Денег на билет у нее одолжила.

Вилькицкий хотел лететь с нею, но она не позволила: она ведь домой, а потом, возможно, сниматься. Потом позовет его. Если это ей надо будет. Послушно уехал из аэропорта, когда сказала, что сейчас сюда приедет Дубовик.

Ей всегда хотелось и теперь хочется любви необыкновенной. Но, господи, как не хватает ей самого обычного, обыкновенного — надежной человеческой доброты, привязанности! Надежной, надолго. В Вилькицком этого меньше, чем в ком другом, хотя сейчас он такой послушный, преданный. Она уже знает, каким он будет потом. Потому так мало ценит эту его покорность, так неласкова и даже мстительна с ним.

Она всегда так сторонилась примитива: в людях, в словах, в чувствах. И ничего не хотела просить. Ни у кого. Чтобы только быть независимой во всем. Даже бабьего счастья не просила у жизни, даже заставляла себя ненавидеть его, зная, что за него надо тоже платить. Вот и Дубовик — даже он! — потребовал этой платы.

И она улетает. Но на этот раз с таким чувством, что уже она перед жизнью виновата. Потому что не заметила, как, боясь примитива, прошла мимо, ушла от очень простых радостей и вещей, без которых, оказывается, тоже невозможно. Просто товарищ, на которого можно положиться, просто семья, любимая работа, дети... Теперь ей так хочется этого, только этого — простоты. И в любви. Если это возможно — в любви. И если возможно, чтобы от пережитого оставался не только горький осадок и чтобы память не была такой воспаленной, что больно притронуться...

Асия поднялась по затемненной узкой лестнице — наверное, служебной,— откуда видны вестибюль и

входная дверь. Наклонясь над перилами, смотрела, ждала. Дверь время от времени уходит наружу, впуская пассажиров, окутанных морозным паром. Пружина над дверью, наверное, испорчена, поставили еще одну — спиральную. Она то растягивается, то захлопывает дверь. Снова растянулась до предела — Асия смотрит. Нет, не он! И это не он. Скоро объявят посадку. Раз она уезжает и не хочет перерешать, почему так боится, что он не придет? Или это страх, что будет мучиться, как та девушка в пустыне, что пролила утром каплю молока, которую могла выпить?

Хотела уже сбежать вниз, чтобы выйти на улицу, но пружина растянулась: вошла женщина, пропуская впереди себя девочку в белой шубке. Дверь за ними не захлопнулась — вбежал Дубовик.

По обыкновению — без шапки, волосы припорошены снегом. Огляделся и быстро прошел в зал. Вернулся, растерянно постоял и как раз на том месте, где когда-то стоял со своим деревянным ящиком Вилькицкий. Потом так знакомо вскинул плечами и бросился к двери, ведущей на посадку.

Асия спустилась на несколько ступеней, следя за ним. Потом тихонько отступила вверх, когда он вернулся.

Пошел к кассам.

Смотрела на него, мечущегося внизу, и ощущала на лице своем и улыбку и слезы.

Сверху спускаются по лестнице двое в теплых летчицких куртках, что-то веселое ей сказали. Асия отвернулась. А когда она снова посмотрела вниз, увидела лишь растянутую до предела пружину.

Дверь захлопнулась.

Сбежала вниз. Сквозь полузамерзшее окно увидела, как большая его фигура метнулась навстречу такси.

Уехал. На вокзал, конечно.

Асия любит аэродромы. Это — ее мир, пожалуй, даже больше, чем горы и реки среди белых от солнца камней. Особенно такие — зимние аэродромы. Фантастически ровное поле, уходящее не то в степное прошлое, не то в марсианское будущее, ветер косым снежным крылом чертит по каменным плитам, оглаживает ракетообразные тела машин. Здесь так близко над тобой голубое солнечное небо. Даже если все накрыто сплошными тучами.

Пассажиров на самолет всего несколько человек. По трапу поднимается молодая женщина, держа за руку девочку в белой шубке. У девочки на руках — резиново-голый теленочек. Идущий следом лейтенант с очень юной улыбкой потрогал резиновую голову игрушки. Девочка оглянулась, довольная, что ее игрушка нравится, улыбнулась. И женщина смущенно оглянулась.

Раскачивая тяжелый трап, впереди Асии поднялся мужчина с кирпичными щеками, у которого поверх зимнего пальто, как чехол, серый плащ. Он сел у самого выхода. Асия прошла к кабине.

Теперь у нее справа — крыло. Посмотрела и подумала, что когда-либо сошьет себе платье такого серо-стального цвета. Кого провожает этот опоздавший старик? Вид, однако, репортерский: фотоаппарат, берет. Одной рукой трет ухо, второй держит носовой платок и попеременно прикладывает к глазам: к левому, к правому. Мол, не плачу, мороз большой, но внутренне — да. Ага, это все относится к молоденькому лейтенанту.

Там стоял бы и Дубовик. Улыбался бы?

Снова посмотрела на свое крыло. *Что там у меня написано?* «Ка-ло-ри-фер». Именно такое непонятное слово и должно быть на крыле.

Самолет ожил. Его мягкий гул — это рев и свист там, за окном. Крыло тронулось вперед, белая земля потекла, она все мягче и мягче ощущается и вот уже оторвалась, осаживается вниз, заваливается, а твое крыло все растет над кубиками домов. Крыло уже огромное — над городом, над всем, что недавно было рядом, было равным тебе, выше тебя.

Асия почти ощущала влажную весомость, в которую мягко вошло «ее» крыло. И вдруг — как в снах, как радостный крик! — такая чистая, спокойная, незимняя голубизна.

Молоденький лейтенант громко и знающе сообщил, что выше небо — фиолетовое, а еще выше — черное.

Асия внутренне сжалась, чтобы уйти от чужого, ненужного голоса.

Но тут же раздался еще один, почему-то обиженный:

— Я не видел, какое там выше, не могу знать.

— Космонавты видели. Не читали разве?

— Я все читаю. Все! — угрожающе сообщил зачехленный.

Асия стала смотреть на молодую женщину, которая объясняет девочке, что внизу не снег, а облака.

Асия улыбнулась женщине. А та — ей. Как счастливая счастливой.

Закрыла глаза. После вокзала Дубовик, наверное, снова вернулся в аэропорт. Сегодня или завтра получит письмо. Что я там написала? Совсем не то, наверно, написала.

Она, кажется, уснула, спала. Когда открыла глаза и глянула в окошко, удивилась, как близко внизу тучи. И они уже не мягкие и белые, а дымно-грязные и шевелятся.

Вдруг они резко потянули к себе самолет, испуганно вздрогнувший. За стеклом стало как в мутном аквариуме.

— Посадка,— понимающе, но с беспокойством сообщил сзади лейтенант. Зачехленного не слышно.

Снова посветлело, но совсем не так, как было над тучами.

Черный потолок туч близко, но он поднимается, уходит вверх, как бы поднимая за собой, навстречу самолету, пятнистую землю.

Из пилотской кабины быстро вышла стюардесса. Посмотрела белыми глазами и сразу села. Уже невидимая за спинкой кресла, сказала:

— Пристегнитесь, немедленно!

Асия взглянула на крыло, спрашивая и не веря. С крыла срываются светлые ручейки. А тело самолета странно вздрагивает, подергивается, и звук непрежний.

— Посадка уже? — громкий, уходящий от правды голос лейтенанта.

Женщина слева занята дочкой и ничего не замечает. Держит бумажный мешочек, чтобы побледневшая девочка не запачкала самолет, который сейчас ударится о землю...

— Что ж это? — пронзительный крик сзади.— Космонавты ваши! Черное небо!

Асия одеревенелыми пальцами держала пряжку незастегнутого ремня. Глаза не отрывались от крыла и того, что внизу, моля, требуя, не соглашаясь.

Кабина закрыта наглухо. Там объяснение всему,

надежда, но она закрыта наглухо. С крыла, на котором то непонятное слово, срываются, льются ручьи. Асия ощущает их — теплые, соленые — на губах, даже на руках, сжавших ненужные ремни.

Тошнота подступает к горлу. *Не хочу, чтобы тошнота, раз это последнее! Чтобы ужас, если это последнее!*

Они все там, внизу, на милой, надежной земле: мама, сестренки, Дубовик, все... На земле, которая сейчас насмерть ударит!

Зачем только все они так кричат, особенно мама? Зачем, раз это последнее?..

Когда резко стукнуло снизу, качнуло, потемнело и снова все вернулось, пришла вдруг тишина. Земля, ласковая, белая, с черными полосами — рядом, за окном, можешь выбежать к ней, спешащей навстречу.

Санитарная машина мчится через поле, бегут люди. Как их много, бегущих людей. Асия подняла себя из кресла. И вдруг поняла, к кому спешат люди через поле — к испуганно плачущей девочке. Мать все еще прижимает ее, но сама без сознания.

Асия бросилась к ним.

Из кабины, резко открывшейся, вышел пилот, оглядел салон, тронул рукой и точно оживил стюардессу:

— Помогите пассажирам.

— Открывай дверь! — ожил и зачехленный.

— Дальше полетите проходящим,— просто сказал пилот.

26

Слабое неуверенное подрагивание — так вначале дает о себе знать «междугородная».

Дубовик вскочил с дивана.

Спал он почему-то не раздеваясь. Сейчас он услышит, скажет... Когда он носился из аэропорта на вокзал и назад в аэропорт, ему казалось, он знал, что скажет. А теперь лишь голос свой слышит в себе, как это подрагивание в телефоне, а слов не знает.

Сегодня важнее понять, чем сделать. Но разве жизнь кого-то дожидается? У нее свое расписание.

А ведь ты чувствовал, почти знал, что нужна лишь твердая, уверенная доброта, доброта сильного, и все

ее придуманные и непридуманные импульсы покажутся ей лишь сном.

На столе, на его бумагах лежит неровный листок с ее почерком. Каждая фраза отчеркнута, как последняя.

Потом новая, внезапная, как все в Асие, писалась и снова отчеркивалась — похоже на кинокадры.

Она уезжает потому, что ей было хорошо с ним...

Она, как оторвавшийся шарик. Но шарик все помнит.

Это хорошо, что он, Дубовик, тогда подумал, что это Асия возвращается...

Почему должно быть «или», «или»? Или — все, или — ничего. Она уезжает, но не хочет, чтобы он уходил от нее...

Звонок в черной коробке загремел.

— Говорите,— строго потребовал женский голос, хозяин гулкого, уходящего вдаль коридора, в конце которого где-то она, Асия.

— Ну, здравствуй, лягушка-путешественница,— услышал Дубовик свой голос.

— Это я...— прозвучало далеко.

— Да, но где ты?

— Как где? Слушай, у меня только три минуты.

Наверно, еще минута пропала у Ларисы, пока Дубовика отпустил какой-то нелепый смех.

— Да перестань! Что с тобой? Не для того я тебя вызывала. Ты не раздумал брать Таню на каникулы?

— Представь себе — не раздумал. Сегодня выеду.

— Я сама привезу. Мне кое-что надо у вас там. Едем с Мишей по туристской в Румынию.

— Это вы молодцы! Я всегда говорил.

— Встречай десятичасовым.

27

— А у нас троллейбусы не ходят.

Это тоже звучит для Дубовика укором, хотя в глазах у Тани одно лишь любопытство.

— Заживем мы с тобой, как мужчины.

— Надо тебе, папа, пальто другое, а то ходишь... Ну что ты смеешься, как маленький!

Прижав к себе головку в черной ушанке, хотел поцеловать.

— Па-па! Люди же!

Дубовик несет чемодан с «приданым» дочки. Ларисы с ними нет: убежала занимать очередь в парикмахерской. Сказала, уходя:

— Срежу их.

Постеснялась сказать: косы. И покраснела оттого, что будто спросила у него. Он не попросил: «Не надо». Хотя хотелось попросить.

— Будем с тобой, дочка, в бассейн ходить.

— И хоть вытру пыль в твоей конуре.

Идет рядом, согласная лишь на счастье, как несколько лет назад соглашалась только на бессмертие. Но разве не заслужила она счастье уже за то, что так радостно отказалась от бессмертия:

«Другим тоже надо!»

Как оно все будет у Тани?..

Да, у тех, кому сегодня десять или шестнадцать — своя судьба. Но какая своя? И они — другие. Но какие? И что ты можешь, чтобы в них было больше умения, таланта делать друг друга счастливее?..

— Ну, папа, ты мне своей рукой идти мешаешь!

Смотрит на белые от изморози и розовато окрашенные солнцем деревья, застывшие вдоль улицы в каком-то зимнем цветении, слушает взвизг снега под ногами, а глянешь на нее, и сразу ответит взглядом:

«Да, это ты и я...»

Потом шли через заснеженный двор, тесный от криков мальчишек.

В коридоре Дубовик услышал, что в его комнате надрывается телефон. Каждый звонок — как последний. Бестолково искал ключ, вошел, схватил трубку.

Назвали номер его телефона и предложили: «Говорите!»

Таня тем временем подошла к окну, посмотрела во двор, взяла книгу.

— Снимай пальто,— напомнил ей Дубовик. А к нему вдруг прорвался, встал рядом очень тихий — там, далеко, тихий — голос:

— Это я.

— Здравствуй.

— А знаешь... Оказывается, я очень хочу жить... Это хорошо, что я улетела, правда? Теперь, со стороны, все проще. И все хорошо, правда?

В ее настойчивых «правда?» — желание, чтобы он чуть-чуть не соглашался.

А он молчал, потому что не соглашался ни с чем.

— Где ты там?

— Нет, я слушаю.

— А я, кажется, снимусь в этом фильме. Правда, хорошо?

— Хорошо, что это тебе нравится.

— Ты все еще надеешься меня к чему-либо приспособить? Ну, а что ты?

— Пришел с вокзала только что. С Таней.

— С Таней! Скажи ей что-нибудь, чтобы я вас услышала.

— Зачем?

— Ты всегда... старался не впускать меня...

— Сними пальто,— громко сказал Дубовик Тане.

Она улыбнулась ему из-за журнала и стала, не вставая с дивана, вылазить из рукавов.

«На стул»,— показал глазами Дубовик. А в трубку сказал:

— Оказывается, у меня нет гвоздя для пальто.

— Как все странно. Правда?

— Когда у тебя съемки?

— Скоро. Девушка с гор в большом современном городе. Азия в Европе. Но в сценарии материала для роли мало.

— В себе будешь искать.

— Приходится смотреть на себя со стороны. Наверно, это будет мне полезно. Со стороны многое виднее. А что теперь Таня?

— На улицу смотрит.

— Улыбается?

— Да.

— Мне всегда почему-то хотелось ей пожаловаться. Как маленькая — большой.

— Она и правда большая. Даже боюсь, что такая большая.

Голос, а потом и всякий звук в трубке пропал. Будто и не было ничего. Дубовик долго слушал тупую тишину.

1964—1965

ПОСЛЕДНИЙ ОТПУСК

Дети все тянутся к каменному мячу, не опасаясь, что он их больно ушибет. Дети тоже каменные. Фонтан этот и тогда чуть сочился, вот так же прохладно и ржаво поблескивала вода на пятнистых телах девочки и мальчика, играющих в неулетающий и непадающий мяч.

До 15-ти еще больше часа.

На закрепшей от утреннего дождя дорожке сквера уже посветлели, подсохли цифры, которые я чертил прутиком полчаса назад.

А ведь и правда: эти четырехзначные цифры, совпадающие с твоей памятью, биографией, смотрятся совсем не так, как все остальные. Каждая — только твоя. Вот так же миллионы людей говорят и чувствуют: «мой город», «моя родина», и для каждого это личное.

Механически пишешь цифры на земле или на испорченном больничном бланке, но каждая в тебе отзывается далеким эхом. Кажется, что ты их списываешь со страничек собственной памяти:

«1937» — с «красного поля» школьной тетрадки, на обложке которой — размыто серый, печальный силуэт Пушкина;

«1940» — со страничек дневника, конечно же, тайного и, конечно же, с собственными стихами;

«1946», «1947», «1948», «1949», «1950», «1951» — с институтских конспектов, мелко исписанных, пестрых от латыни.

В каждой из этих цифр настроения не меньше, чем в строчках запавших в память стихов. И когда выводишь вот так — цифру за цифрой, ты будто по часто-

там радиоприемника шаришь: что-то приглушенно меняется в тебе — от резкого к еле слышному, от радостного к тоскливому...

А вот эта — «1964»! — как бы остановила все и все обрушила вниз.

Грохот, рев за этой цифрой. К земле — как с телевышки головой вниз! А ведь, можно сказать, сам этого искал. Но оказывается: сам бросившийся и случайно свалившийся чувствуют одно и то же, когда уже падают, летят вниз головой. Особенно сны, особенно в снах! Об одном, об одном... Сосущая тоска, почему-то в животе — до тошноты. Даже противно, как смыкаются, переходят зловещие, тяжелые сны в тяжелые дневные мысли...

...По-летнему раздетая, но еще по-зимнему беленькая девочка лет пяти, которая, скучая, жмется к коленям полной не то мамы, не то бабушки, смотрит, как я прутиком повторяю на песке и снова стираю свои цифры. Присела, упершись подбородком в коленки. Поискала и нашла камешек или стеклышко. И тоже чертит, по-птичьи поворачиваясь то к солнцу, то от солнца узенькой спинкой.

Кажется, оценила мою игру.

Да, еще «1962»...

В 1962-м я уехал из этого города, увозя в себе свой эксперимент и все, что здесь со мной было.

Уже четыре раза было 15 мая.

За эти годы многое произошло. Даже «Революция» — только «Малая революция», в биологии. Так оценивают для себя 1964 год приличные биологи и особенно сохранившиеся могикане-генетики. Кончился бессовестный и корыстный подыгрыш наших примитивных ламаркистов нетерпеливым властолюбцам, раздражавшимся от одной лишь мысли, что природа и человек — не воск, что надо считаться с чем-то, кроме своего желания и воли, когда имеешь дело с человеком.

И моя онкология, столько времени бывшая только практикой, стоявшая на одной ноге, наконец нащупывает опору в генетике. Если бы еще можно было вернуть упущенное время, потерянную энергию и опыт.

И главное — людей.

В общем все приходит в норму. И это даже можно было и следовало предвидеть и не расшибать в горячке свой лоб. Можно бы и не расшибать, если бы человек не был человеком, а жизнь не была жизнью.

...Да, четыре раза было 15 мая.

Когда нам было хорошо и даже не верилось, что может быть по-другому, Женя, затихшая после недавней близости, вдруг сказала:

— Давай встречаться каждый год. Нет, это не важно, что мы и так... Но в какой-то день, час, что бы ни произошло, ты обязательно придешь туда. И я. Ну, например, в сквер, к каменным детишкам.

Когда у человека счастье, а потом оно уходит, тогда остается как бы высохшее или почти высохшее русло. Сразу открываются все камни, коряги и ямы на тех местах, где была беззаботная, веселая гладь. И уже знаешь, что будет, а точнее — было за тем поворотом, за следующим...

Тогда же все было неожиданно. И Женю я всякий раз узнавал заново, и даже знакомое всякий раз было по-новому дорогим. Помнишь, как удивился, по-мужски тупо, когда она затихла, отвернувшись к стенке, а рука твоя внезапно ощутила пощипывающее тепло ее слез.

Тихо увела мою ладонь к губам...

Даже привыкать к этому стал — к ее обязательным после радостной близости тихим слезам, не то виноватым, не то счастливым. Пока однажды не вырвалось у нее:

— Улыбаюсь всегда — ты и рад, спокоен. Как же, счастливая! А я — замученный человек. Я согласилась бы умереть, только бы потом увидеть, что тебе по-настоящему больно. Ты в чем-нибудь бываешь весь, без остатка? Может, и бываешь, только не со мной.

До 15-ти почти час.

Почему я думаю, что она придет? Впервые за четыре года явился и почему-то жду.

Девочка обошла фонтан, поплескала рукой в воде и снова рисует стеклышком на песке, не интересуясь больше дядей с провалившимися висками.

...Дорожка просыхает, цифры, когда их чертишь, теперь заметнее.

«1946».

Да, тогда я ее впервые увидел. В том фантастическом объединенном общежитии медицинского института и университета все началось.

Интересно все-таки, почему я пошел в медицинский, а не в университет? Поступал, помню, с мыслью: «И Чехов был врач». Медицина была, пожалуй, ближе, но и про Чехова помнил. На всякий случай, что ли?

Когда на собеседовании задали традиционный вопрос, я про Чехова, конечно, не сказал. Брякнул: «Медик нигде не пропадет!» Не сказал и про кладбище. А мог бы и про кладбище.

Жить в большом городе у кладбищенских ворот, когда тебе и десяти лет нет — почти такая же удача, как и возле парка. Таинственные уголки, зелень, птицы, даже скамеечки. И музыка. Каждый день музыка. До того привыкаешь к траурным процессиям, что и покойники для тебя уже часть какого-то музыкального представления, в меру печального, в меру торжественного, но прежде всего обыденного. И все покойники будто на одно лицо.

А потом была война, и я увидел, как люди умирают и как невозможно привыкнуть к этому — мертвый, мертвые, которые совсем недавно были такими же далекими от смерти, как ты сам. Почти сном представлялись мне и само детство и тот великий притворщик, мой старый знакомый, что так важно, довольный, как китайский мандарин, плыл к кладбищенским воротам на плечах процессий.

Ночью в городе убили какого-то фюрера, а на рассвете всю нашу улицу согнали за кладбищенскую ограду. Мимо проносились тяжелые грузовики с бледными людьми, а нас держали, прижав к ограде, готовя к чему-то последнему. Ниже на спуске копали ров, из-за кустов видны были желтые броски земли, ударяли выстрелы, а вся наша улица, прижатая к цементу и железу кладбищенской ограды, ждала самого страшного. Тот крик и то чувство, когда люди собраны для смерти, и ты с ними, когда даже лицо матери кажется незнакомым, нереальным — осталось во мне. Я и теперь, попадая в толпу, даже веселую, футбольную, сразу заболеваю тревогой. До сих пор волоку на себе железную ограду, сквозь которую мать с безумным, остановившимся взглядом проталкивала мою голову,

когда всех стали гнать к яме. Немец с автоматом, стоявший за оградой на улице, дернулся, чтобы стрелять, но что-то его ужасно поразило. Может быть, руки женщины, вдруг согнувшие, раздвинувшие толстое железо. Немец застрочил, но не в мою голову, а поверху — по тем, кто взбирался на ограду...

Я не оглянулся: бежал, как бы прикрываемый, пригибаемый к земле взглядом матери, чувствовал его, пока не завернул за угол дома, заслонивший меня. Оглянулся и заплакал. Когда уже не мог увидеть ее и когда снова, уже издали, услышал тот смертный крик людей.

До сих пор чувствую последний взгляд, на который не оглянулся. И до сих пор ощущаю, будто чужую, мертвую твердость своего черепа, всего скелета, стиснутых железом, как ни один человек, наверное, не ощущает. Это всегда мне мешало...

Нет сегодня рук, которые бы раздвинули, убрали решетку, внезапно разделившую мою жизнь на две половины. Но все стараюсь, все хочу соединить половинки. Вот и сюда приехал, чтобы хоть сквозь решетку, но посмотреть назад. Не один, на пару со своим Точильщиком путешествую: время от времени он запускает под черепом наждачное колесо, брызжущее, ослепляющее болью... Кажется, и невеселый мой юмор скоро меня покинет. А не хотелось бы. Ведь в конце концов ненасильственная (оговоримся для точности) смерть каждого из нас в отдельности — вещь не самая несправедливая. Чем же еще можно заплатить за подаренную тебе жизнь, если не самой жизнью?

А за что мы не платим? Тут, по крайней мере, без надувательства.

Так что не о смерти бы человеку думать, а лишь о том, как сумел он воспользоваться подарком. Прожил вариант, тот, что прожил. Другого не будет. Можно лишь рисовать себе другой.

И свой можно много раз прокручивать на экране памяти и всякий раз по-другому монтировать. И даже менять героев. И даже заглавного — себя.

Ведь каждый из нас — заглавный герой в киноповести, название которой — жизнь. Это возможно, это дано нам. Из одного и того же материала можно и детектив склеить, и трагедию, и фарс. Вон его сколько собралось за четыре десятка лет, и весь достоверный,

«как сама жизнь». Налгать самому себе с помощью такого правдивого материала — легче легкого. Но почему обязательно налгать? Даже у мертвой материи «память» не однозначна, даже там возможны варианты. Где-то недавно читал, что и физические процессы в самом чистом виде заключают в себе моменты случайности, варианты. Спилили дерево — упало. Прежде считалось, что если бы можно было прокрутить фильм времени в обратном направлении, мы бы снова и обязательно увидели вставшее на пне дерево, березу или дуб. А, оказывается, могли бы обнаружить совсем не то дерево или даже не дерево вовсе, а совершенно новую комбинацию, вариант электронов: скалу или гейзер...

Толевая, жестяная, дощатая крыша нашего громадного общежития, похожая на лоскутья послевоенных огородов, хорошо была видна из этого сквера: единственная в той стороне уцелевшая коробка. Оттуда, с пятого этажа да еще с холма, обзор уничтоженного (но порой казалось: отрытого, древнего) города был полный: кирпичные барханы да муравьиные цепочки людей на бывших улицах, и только у самого горизонта зеленые деревеньки окраин.

Когда я, простучав солдатскими сапогами по лестнице, у которой перила были из шершавых досок, а потом — мимо комнат безо всяких дверей или с одеялом вместо дверей, нашел наконец свою комнату и вошел, мне показалось, что она не имеет и стен — такое большое было помещение, и к тому же дым висел над спинками кроватей. Дальних коек и многих жильцов я и не разглядел с первого раза. Дым валил из железной бочки, которая служила печкой. Труба не выводила дым за окно, а почему-то гнала его назад.

Человек десять студентов, все в полувоенном, словно по команде: «Тревога!», пробежали мимо меня, решительные и веселые.

А те, что варили-жарили на бочке, что сидели, лежали на койках и просто на полу с бумагами и книгами, растирая до слез глаза, комментировали во весь голос:

— Замуж хотят!

— Давно пора ночное братание устроить.

Картежники из дымной дали сообщали громко-радостно, отрывисто:

— Сидели мы на крыше!..

— А может быть, и выше!..

— А может быть, на самой на трубе!..

Я нашел свою койку — она, конечно, была у самого порога,— бросил вещмешок и пошел следом за убежавшими. Когда ты появился в незнакомой компании, всегда лучше выйти и потом еще раз зайти — уже не как новичок, более-менее ориентируясь.

Этажом выше возле одной двери толпились наши хлопцы, а из комнаты доносились смех и какая-то возня. Заглянул и я поверх голов: светло, бело, как в тыловом госпитале, от девичьих лиц и от простыней, которыми застланы постели и завешен на стенах гардероб.

А между белых кроватей — от жестяной печки до стены — лежит на полу толстенное бревно, заставляя недоумевать, как его сюда затащили. В бревне — топор. Дровишки на месте. И посидеть, как на завалинке, можно.

Ребята уже сидят. А двое или трое возятся у распахнутого окна. Оказывается, нашу трубу, дымящую под их окном, девчата заткнули тряпкой. Шум, визг стоит в комнате.

Но я уже смотрю не в комнату, а на высокую, как мне тогда показалось, девушку в сером, узком в талии, по тогдашней моде, пальто. Она поднялась по лестнице следом за мной и, отойдя к окну, дожидается, когда можно будет пройти в комнату. На подоконник поставила ящик-посылку. («Стрепетовой Евгении П.» — почему-то заторопился я прочесть.)

Положила на ящик вязаные варежки и ждет, улыбается из теплого платка, как из окошка. И минуту, и пять стоим, а она все улыбается, и в этой улыбке участвуют не только ее глаза, не только неспокойные, чуть бесформенные губы, но, кажется, и пальцы рук, забавляющие друг дружку.

Спустя много лет она говорила:

— У меня рот от смеха не закрывался.

Это верно, что улыбалась она, наверное, и во сне, но только рта при улыбке никогда не открывала. Где-то она потеряла зуб, и стеснялась показывать темную щелочку в самом уголке рта. Смеялась всегда закрытым ртом, от этого уголки его подергивались и улыбка была еще нестерпимее, радостнее.

Теперь, когда я слишком склонен все обобщать,

кажется мне, что не одни только восемнадцать лет, но само время улыбалось в ней. Безудержно, как бы наверстывая. И в нас тоже. Даже в таких, как я, хотя физиономию мою жизнерадостной назвать было трудно. Война окончилась, победа была тем радостнее, чем ужаснее было ее начало. А мы были на пороге всей жизни, и к тому же, что ни говори, студенты всегда живут в мире несколько условном, в особом микроклимате. Книги, друзья, подруги, стипендия, общежитие, молодой сон, непроходящий аппетит (даже в «анатомичке»), мечтания, молодая вера... Мы, конечно, читали газеты, слышали, как с грохотом и эхом на всю страну обрушивались имена, судьбы, чье-то будущее, но это никак не соотносили с собой, со своим будущим. Ездили в деревню, видели, что там делается, но тут же опять ныряли в свой студенческий мир. Сейчас-то я хорошо помню — как собственную вину — страшные слова и слезы женщины, у которой мы, студенты, жили, когда поехали «на бульбу». А тогда уже на пятый день почти не помнил. Муж ее умер после госпиталя, двое сыновей погибли в партизанах, дочка после Германии все болела.

Однажды наша хозяйка, получив бумагу от финагента, собралась и пошла в райцентр. К вечеру вернулась, вошла в свою хату (печь, лавка, сколоченный из ящиков стол, холмик картошки в углу напротив грязной кровати), села у окна и тупо смотрела перед собой. И заплакала: «Почему не забрала и нас война? Пусть бы опять!»

Мы зашумели, мы готовы были тут же идти в райцентр, кричать, доказывать, грозить столицей и газетой, добиваться. Еле дождались утра. А утром сообразили, что мы только и можем — собрать остатки своих стипендий и оставить женщине. Правда, того, что нашлось у нас, не хватило и на половину ее налога.

Кажется, впервые нам стыдно было жить на стипендию, в общежитии...

Такое врывалось ненадолго, но, оказывается, откладывалось где-то на глубине. Чтобы всплыть потом, как во время ледолома всплывают убитые.

...Да, а что там у моей маленькой соседки? Нарисовала дом, огород, а теперь пытается в ладонях носить водичку и поливает. Дом у нее с прозрачными стенами.

Самыми прочными в мире. Такими же вечными, как само детство. Мимо проходят студенты, парами и шумными толпами. Их узконосые ботинки наступают на мои цифры, потому что девочка не стесняется защищать свой дом и сад: повернется к ним сердитой спинкой и ждет. Если кто ласково тронет ее за волосы или плечико, она и не взглянет, а только на мать (или бабушку) посмотрит и мамино выражение, серьезное или снисходительное, неумело навесит и на свое личико.

...Нашу великолепную «коробку» взялись восстанавливать под учебный корпус в 1948-м.

И самый счастливый период знакомства с Женей связан с этой «коробкой».

Правда, она никак потом не могла припомнить меня, посылку, как стояли мы в сторонке, смотрели друг на друга и она улыбалась из своего платка, как из окошка.

Помнит она меня со времени куда более позднего. И даже не с той ночи, которую мы провели бок о бок, можно сказать, в одной постели. Это случилось в 1947-м, когда мы поехали на Березину пилить доски — каждый для своего института. Хлопцы выволакивали из реки тяжелые, осклизлые бревна, поднимали на тележки, катили по рельсам в гору, к станкам. Девчата время от времени появлялись из-под помоста — выносили опилки. На берегу горы опилок чисто белели, пахли сыростью и лесом.

Жили все — и мы, медики, и они, университетские,— в бараках, в которых перед этим содержали военнопленных немцев. Довольно чистые, из новых досок бараки. С трехэтажными нарами, но не вдоль стен, а поперек — вроде вагонных полок. Самые верхние полки разделены были лишь дощечкой высотой в ладонь.

Ворвались мы сюда после работы с обычным шумом и гамом. Я уже не мог не думать постоянно о Жене, не искать ее глазами, хоть мы и словом с ней еще не перекинулись за полгода знакомства. Она облюбовала вторую полку, но там уже лежал чей-то узелок, тогда она, сбросив сапоги и поправив юбку, надетую поверх брюк, вскочила на самую верхнюю и стала устраиваться, сгибаясь под потолком. Пока я прикидывал, как

мне быть, почти все места были уже захвачены, но свободным оставалось самое желанное — возле нее.

Света не было, но уснул барак только к утру. Я лежал в темноте и слышал ее совсем рядом. Свесившись лицом вниз, она участвовала в разговорах, смеялась со своими, а когда, утомившись, поднималась на нашу постель, разделенную дощечкой высотой в ладонь, вся пропахшая опилками, смолой, сыростью, локоть ее проходил почти над моими глазами. И тогда я почти видел, как она лежит глазами в потолок и тоже слушает мое притворно-спокойное дыхание. Я все искал слово, которое бы не было глупое, тупое после стольких месяцев нашего молчания. Какое-то даже вывалилось из моего сухого рта. Она беспокойно зашевелилась и глянула в мою сторону.

Внезапно исчезла, будто свалилась с полки. На ее место взобрался кто-то громоздкий, простуженный и тут же попросил у меня сигаретку.

Но и этого случая она не запомнила. Узнала она о моем существовании гораздо позже.

Я же с той первой встречи у окна столько раз ее встречал и провожал, столько умных, тонких, счастливых и горьких разговоров с нею вел! Мысленно. Только мысленно, но любовь-то была настоящая, реальная. И тоска настоящая, реальная. И встречи были — пусть случайные, без единого слова. Уже издали видел ее радостную улыбку, ощущал, как растягивает улыбка и мои губы, щеки в невероятно глупое и счастливое выражение, но, как только мы приближались друг к другу, ее улыбка внезапно исчезала, настороженно и даже испуганно она опускала взгляд, и я тоже жалко комкал свою усмехающуюся физиономию, как шапку у порога.

Удивительно смешон слепо любящий, слепо верящий.

Началась и многие месяцы длилась поразительная *наша* любовь. Наша — потому что в ее, если не любви, то симпатии ко мне я ничуть не сомневался. Сколько несостоявшихся разговоров, касаний, слов, решительности было в моих тайных о ней мечтаниях. При случайных встречах на улице, в коридорах общежития, которые служили и кухней и танцзалом, вел я себя так, как если бы точно знал, что и она, пробежав мимо или нарочито громко заговорив, засмеявшись с кем-ли-

бо другим, потом за полночь обдумывала все детали, выясняла для себя: а что значит тот взгляд, то слово, подчеркнутое невнимание или внезапная грусть на лице? И взвешивала, и загадывала, как вести себя следующий раз в отместку.

Это у меня на всю жизнь. Сказать, что от неуверенности — тоже правда. Но также и от самоуверенности. Да, и от самоуверенности, капризности, нашей, мужской, хамской, сугубо послевоенной. Как же, нас на двадцать миллионов меньше, а их на столько же больше! Любите нас и черненьких...

Но рядом с этим — дикая моя трусость, неуверенность, бездарная угрюмость именно в тот момент, когда так хотелось бы взорваться и остроумием и весельем. Все они — девушки, женщины — всегда делились для меня на два ряда: те, кого я могу полюбить (это я чувствую сразу по внезапному своему испугу), и все остальные. С остальными мне легко, даже просто, и я вполне нормальный человек, мужик. Но есть, было, сразу чувствую в очень немногих (и все-таки не в одной-единственной) что-то такое, что сразу меня и все во мне останавливает, будто внезапным воспоминанием поражает: она! эта! Несколько раз за свою жизнь я встречал ее, которую мог полюбить. И каждая — как не прожитая жизнь. Нет, наоборот, прожитая, на непроявленной пленке, но прожитая. Это и полячка с удивительно тонким, прекрасно строгим лицом, что поила нас молоком от черно-белых немецких коров в Западной Белоруссии; и та (не помню даже глаз, лица ее, но всю, но *свет* помню), на которую взглянул возле газетного киоска, а потом шел по Ленинграду за ней, зная, что заговорить не осмелюсь, но именно потому шел, бежал, как при последнем расставании.

И еще встречал их, которых, знаю, полюбил бы, если бы что-то задержало их возле меня. Сам задержать я не умел, не мог. Как раз и узнавал ее, *ту*, по бездарной моей скованности, беспомощности. Лицо, глаза мои, наверное, сразу делаются, как у неопытного вора. То-то Женя сразу теряла улыбку, испуганно убирала взгляд, когда я оказывался у нее перед глазами.

Таким был я.

А был еще он.

Учился он в университете на философском. И тоже

какое-то время жил в том огромном общежитии. Заметен был, очень.

— Вот тот, с золотым зубом — сталинский стипендиат. Да. И профком: юнровское барахло делит. Все проректоры в его штанах гуляют.

Говорилось это хотя и насмешливо, но тем не менее уважительно: проблема штанов, ордеров, карточек хотя и была для нас не главной, но и не последней. Только удивляло, как один человек везде поспевает: и учиться на сталинскую, и сидеть во всех президиумах на городских и своих собраниях, и барахлом распоряжаться, и в то же время быть таким солидно-неторопливым.

Так удивляет простаков в цирке, что канатоходец мало что сам идет, так еще и длинную палку на ладонях несет...

И вот она вышла замуж. За него!.. За человека, с которым меня связывал случай, пожалуй, самый гнусный в моей жизни.

Взяла и вышла замуж. Будто не было ни меня, ни наших далеких улыбок, любви нашей.

— А ничего жинку себе отхватил этот университетский деятель,— услышал я голос напарника, с которым тащили по строительным лесам носилки с мусором. Я уже и сам заметил, что они вдвоем идут внизу, под нами, одетые, как в театр

— Да они давно так ходят,— возразил я небрежно, хотя мои колени сразу связи.

— Свадьба вчера была. Всю ночь университетские гуляли. Ну, ты что?..

А я что? Мне лишь показалось, что я по-собачьи завертелся на месте. Хотя носилки все держал, только мусор посыпался с лесов вниз. Но до сих пор мне представляется, что завертелся, что сел, почти как тот партизан, что трепался с девчатами возле кухни, а тут подъезжает разведчик и говорит: батьку, мол, твоего и мальчишку сожгли каратели. Человек уронил винтовку, обхватил себя руками и, страшно мыча, завертелся на месте, сел...

Вот так — в лоб — получил и я.

И все равно ничего не понял. Не вылезал из общежития целую неделю, перебирал все, что было, чтобы только понять, чем я толкнул ее на такую безжалостную месть.

Вышла, и именно за Стипендиата. Этот всегда оказывался у меня на пути.

Потом я встречался не раз и не два с ними, теми, что одинаково уверенно протягивали руку и брали, как должное, все, перед чем другие останавливаются в смущении или размышлении.

Но Стипендиат для меня — что-то большее, нежели один из многих. Он — «мой вариант», также как и Женя и вся жизнь — «мой вариант».

Случилась та история, связавшая нас с ним еще до Жениного замужества, когда всех нас выселили из «коробки». Возле того случая память моя всегда, как пугливая лошадь, бросается в сторону. За морду себя приходится тащить к тому месту.

В картонном немецком бараке, стоявшем в этом вот скверике в самом дальнем углу, жило нас человек пятьдесят, в комнатах — по пять, шесть человек. Из шестерых трое в нашей комнате были инвалиды, а один из них — с синюшной от мины щекой и поврежденным глазом — учился на философском вместе со Стипендиатом. Большой оригинал он был — наш Гриша-философ. От цвета неба или листьев в скверике делался счастливый или печальный, на баяне классику исполнял, как полный симфонический оркестр, а спал — в сапогах.

Сидит над «Капиталом» или «Критикой чистого разума», пока спящие не начнут чихать от его коптилки. Выкурит еще сигаретку и — под простыню. Не снимая сапог, будто это пижама.

Утречком сидят у нас чьи-либо родственники, приехавшие из деревни, беседуют чинно со своим студентом, и вдруг из-под одеяла, из-под простыни появляется взлохмаченная голова, голова спускает на пол ноги в большущих сапогах.

Пробормотав: «Здраст-извините»,— голова и сапоги исчезают за дверью.

И сны у нашего Гриши были все еще партизанские: с криком, матом, задышливым бегом.

От медалей и орденов его черная единственная гимнастерка была тяжелая, как кольчуга.

До подробностей помнится тот несчастливый день. Начался он обыкновенно, даже весело. Воскресенье было — в столовую мы пошли с баяном. Возвращались, хотя и не очень сытые после жиденьких щей и серого

пюре (картошку чистили какой-то машиной), но с музыкой. А еще нас и повеселили на самом выходе. Там у двери всегда сидела сердитая женщина, которая забирала ложки: входишь — получаешь, выходишь — возвращаешь как свидетельство твоей честности. А один тип ложку-то сдал, но в это время из-под плаща у него выскользнул огромный поднос. Перепрыгнул он через жестяное коло, еще звенящее, и драла. Шли по своему скверу и хохотали, громко припоминая все подробности: как человек подходил к двери, все выше поднимая колени, чтобы удержать сползающий по животу гладкий поднос. Гриша выдавал марш из «Фауста». На ходу он заглянул в запыленное окошечко полуразвалившегося складского барака и вдруг оборвал марш.

— Опять! — сказал он громко.— Опять «юнру» потрошат.

Подошел и рванул на себя дверь, да так, что сорвал с крючка. Те, что были в бараке, вначале растерялись, будто их нагишом застали.

Но тут в перекошенной раме дверей появился Стипендиат. Я впервые тогда отметил (рама помогла?) замечательную особенность его лица, головы: оттянутые назад, прижатые упрямые и злые уши, как бы тянущие на себя и всю кожу лица, отчего оно всегда устремлено чему-то навстречу.

— Что надо?

— Похлебку для бедных взбалтываете? — сказал Гриша, сильно побледневший.

— Что положено, то и делаем. Тебя не спросили!

— А надо бы спросить.

— Получишь на факультете. А заодно и за хулиганство...

— После ваших рук? Обойдусь.

— Обходись.

И закрыв дверь, прикрыл возмущенные лица и спины тех, что стояли над большой кучей тряпья и обуви.

— Да ладно,— кто-то утешал Гришу,— думаешь, до них уже не полазили?

— Черт с ним, с барахлом,— не унимался наш философ,— только как им не противно?

Проснулись мы ночью от криков и света — горело что-то в сквере. Наш Гриша сидел у стола и пьяно, бессмысленно улыбался зареву. Партизан проклятый!

Мы сразу поняли, что произошло. Кто-то тут же съездил ему по шее.

Утром его вызвали. А потом и нас — всех, по одному. Мы, понятное дело, спали, «ничога ниякага», а когда проснулись, Гриша тоже был в комнате, спал. Ведь за развалюху-барак и за не вконец еще растащенное юнровское тряпье Грише, по тем временам, грозило такое, что мы никак не могли говорить правду. Хотя и непривычно это было — врать тому, кого считали воплощением стоящей над всеми человеческими слабостями целесообразности. Но не могли мы согласиться, что Гриша — преступник, а тот делец с оттянутыми ушами — пострадавшая вместе с обществом сторона.

Дело, однако, принимало крутой оборот. Постановление о хулиганстве вышло, а кроме того, очень уж старался Стипендиат: добивался пресечения «обывательских разговорчиков», что сам он и поджег барак, сплавив «юнру».

Гриша сидел под следствием, нас же не то чтобы отчислили из института, но и студентами не считали: попросили из барака, задержали стипендию. За систематические, дескать, пьянки. И без конца вызывали:

— Все еще «знать не знаем, ведать не ведаем»? Ну, ну обождем.

Скоро, даже очень как-то скоро усталое равнодушие просочилось в нас и меж нами, как сырость меж камней. Главное, бессмыслица какая-то! И непривычно это было для нас — так раздваиваться. Чувства, симпатия на стороне Гриши, но факт остается фактом — поджег он, и потому юридическая правота — вроде бы на стороне Стипендиата, и все, без чего мы себя не мыслили, удалилось от нас куда-то, отстранило нас от себя.

Как при этих обстоятельствах помочь человеку, как вызволить его из-под стены, которую он так неразумно обрушил на себя?

— Так уж вам хочется пойти по статье о лжесвидетельстве? Не думаю, что очень хочется. И даже по статье о соучастии. Да, да, соучастие — это не обязательно спички подавать.

Не знаю, что там говорили другие, но себя — там, того — помню, ох как хорошо! До сих пор чувствую на лице (наверное, Гриша так чувствовал свою обожженную щеку) жалкую, виноватую, неуверенную и,

что увиливать, предательскую улыбку, с какой произносил последнее свое «нет», «не он». Будь он за стеной, Гриша слышал бы, как я его спасаю, выгораживаю, и не видел бы, что жалкой, виноватой улыбкой своей предаю, предал уже.

Все это потом будет видеться крупнее. А тогда вроде и следа заметного не оставило. Гриша исчез, мы же были рады, что всех нас расселили, и при встречах не очень тянулись друг к другу.

А ведь верно, что человек всегда живет в определенном нравственном климате, и в разное время он поразному чувствителен или, наоборот, нечувствителен к каким-то вещам.

И ко мне это пришло не тогда, гораздо позже. Правда, друг другу все мы, вся пятерка, сделались чужими. А остальное шло по-прежнему: учились, спорили, привычно кромсали трупы, отстаивали свою веру непримиримо и, ей-богу, верили, что мы честные.

А потом — новый климат, и заныло даже то, что давно зарубцевалось. Все, что так легко в те годы погружалось на самое дно памяти, души, совести, вдруг стало всплывать, ожило, проросло.

Люди делятся на власть имущих и на неимущих, на добрых и злых, на умных и дураков, на честных и нечестных, на ни то и ни се... Да мало ли еще как делятся! Но кому-то этого все-таки мало. Обязательно разделят еще на «чистых» и «нечистых», а себя объявят «Самыми-Самыми Чистыми». Вначале возникает центростремительное движение — попасть в «чистые». Любой ценой. Чтобы и дети не разделили судьбу «нечистых». Но потом и обязательно обратное: центробежное движение делается заметнее, и для человека уже самое важное — оставаться самим собой. Любой ценой.

Недавно прочел в одной пьесе: «Ну и эхо прокатится над Азией, когда миллиард рук в одночасье уронят гипсовые копии Самого-Самого!»

Удивляемся иногда: был нормальный, а потом каким-то чудаком сделался. Меня тоже многие считают странным, если не хуже. Даже она, Женя, считала. Ну, а разве сам ты привык к себе, такому неудобному?

Таким я стал потом. А тогда жил как жилось. Вполне соответствовал климату, в котором реальное, реальность почти не имели власти над тем, во что

поверил. Придумать что-то и жить придуманным со всей страстью — это для меня было легче легкого. Так легко верить в то, во что верить хочется.

Издали смотрел красными от бессонницы глазами, как моя Женя и Стипендиат, чистые и чинные, в длинных по тогдашней моде пальто, веселые и серьезные в одно и то же время, гуляли по скверику или шли под моим окном. Что-то уже начинал понимать, и все же всякий раз поражался, что она так счастливо держится за его руку и совсем не назло кому-то, а просто так, *для себя*.

Однажды встретился с ней, такой, лицом в лицо. На трамвайной остановке. Она — еще выше и красивее от своего женского счастья, и я — худой, небритый, в черной от времени шинели, в нелепых шерстяных носках, которые я натягивал чуть ли не до колен (не знаю, что в этом античного, но за белые, шерстяные ноги меня величали на курсе Гиппократом).

От неожиданности я готов был просить у нее прощения за то, что она меня, такого, любила (я все еще в этом не сомневался), что я смел когда-то мучить ее своим невниманием.

А она быстро прошла мимо, глядя только перед собой, но по обыкновению даря улыбку всему свету. Это была какая-то новая улыбка, незнакомо женская, взрослая; и в то же время трогательно-наивная: «Да, мы, женщины, такие, у нас это так, мы ходим, мы стоим так, сумочку держим так...»

Она наконец глянула в мою сторону, встретившись глазами, нахмурилась и чуть кивнула. Впрочем, тут же отвернулась. Трамвай подошел переполненный, я помог ей подняться, даже за плечи схватил, когда кто-то, запоздало вырываясь из трамвая, едва не выбросил ее. Мои руки знают, помнят ее, но острее всего — этот миг, когда я, задохнувшись от неожиданности, принял на руки ее, падающую. Она оглянулась из-за плеча смущенно-беспомощно, тяжелый венок черной косы (тогда она еще не красила волосы и делала косу) лег мне почти на лицо. Она рванулась вперед, как бы спохватившись, и вырвалась из моих рук, втиснулась в трамвай. А я поехал на подножке.

Но и этого случая, как потом выяснилось, она не запомнила. Попробуй запомни всех, кто мешал или помогал тебе садиться в трамвай, троллейбус!

Впервые мой лик, уже не такой пугающе, голодно влюбленный, ворвался в ее сознание и остался где-то рядом с цифрой «1960». (Она тоже любила писать цифры, когда задумается. Даже губной помадой на моих бумагах.)

Это произошло, когда я обнаружил у себя болезнь, которая сегодня кажется такой невинной,— язву желудка.

А ведь были у нас и еще встречи. Но и они остались только в моей памяти.

Часа два стояли почти рядом в той необычной мартовской очереди 1953-го, в длинной процессии, изгибающейся у тяжелого монумента. Меня, помню, растрогало, как ее — по-детски вздрагивающую от плача — заботливо повернул к себе и держал за локти ее муж. Я просто благодарен был Стипендиату, что делал он это почти так же ласково, как хотелось держать и успокаивать ее мне самому. Впервые я смотрел на него совсем по-хорошему. Что-то общее у нас появилось в тот день с ним. Та смерть и черный грубый, но вдруг словно оживший монумент примиряли. Не только со Стипендиатом.

Смертью своей, даже невольной, человек всегда как бы винится, оправдывается за прожитую жизнь, за то, что делал.

А тут, казалось, не умер даже, а сам, сознательно, в чем-то непонятый, чувствуя глубинный наш холод к себе, несмотря на волны поклонений, решил смертию своею уравнять себя со всеми. Уже и смерть его казалась как бы актом только собственной воли.

Столько было вытеснено его именем, его следящим взглядом, что когда он позволил смерти прийти, забрать его, толпы людей потянулись вслед, и больше всего от испуга перед пустотой, этот испуг тоже принимая за любовь, еще не зная, не понимая, чем может быть заполнена в их душах остающаяся пустота.

Да, такое творилось и со мной. Хотя я-то мог понимать больше, чем многие другие. Печальный силуэт Пушкина на школьных тетрадках — это и та довоенная ночь, которая мне представляется и сейчас тяжелым бредом. Проснулся (у меня была скарлатина), скосил горячие глаза на колкий свет, на больно ударяющие по голове голоса и вдруг очень ясно увидел среди чего-то, тяжело двигающегося, призрачно белую, по-

луголую шестилетнюю свою сестренку. (Больше я ее никогда не видел: когда пришел в себя снова, ее уже унесла моя скарлатина.) Маленькая фигурка, будто ожившая белая скульптура, то шевелилась рядом, то совсем удалялась и заклинала, заклинала кого-то испуганно-увлеченным детским голоском:

Хай смутак вачэй тваіх
добрых не росіць,
Ці сонейка захад, ці
сонейка ўсход...

А мама, двоящаяся, троящаяся в горячих глазах, вдруг куда-то пропадала, а потом появлялась рядом с белой скульптуркой, хватала ее за живую ручонку, как спасительницу, гладила и радостно просила-убеждала:

— Умница, доченька, еще, еще, дяди хорошие, они видят, пусть дяди увидят, какой наш папка...

И отец стоял тут же, уже одетый, держа в руках свою замасленную шоферскую кепку, точно и он еще надеялся, что заклинания девочки что-то переменят...

И вот я проходил мимо черного огромного монумента того человека, чьей волей это направлялось, мимо него, ставшего вдруг смертным, доступным, способным услышать. И тоже не говорил ему того, что имел право сказать. Я тогда тоже судил о нем, о целях его и мотивах по огромной, на всю страну, тени, которую отбрасывал этот ниже среднего роста человек, умело поставивший себя напротив восходящего молодого солнца великой революции.

И то, что я не говорил, не сказал черному монументу, я кричал потом самому себе и Жене, которая даже в 1961-м, оказывается, ни о чем таком всерьез не задумывалась возле своего Стипендиата. Она тихонько, как ребенок на холоде, плакала, сжавшись в уголке дивана, а я не успокаивал, не утешал ее, как когда-то хотелось мне у монумента, а все швырял и швырял слова — как камни — в нее, в себя.

Следующая встреча с ней (я их нащупываю в памяти, как зарубки) была на Кавказе. Вот она-то и была *первой* встречей, если говорить не обо мне одном, а наконец-то о нас.

Приехал в Железноводск с диагнозом: язва желудка. Та самая язва, которой я так испугался, будучи в партизанах. Больше самой смерти, близко ходившей

тогда, напугало меня это слово. Да, да,— вот эта тревожная и радостная цифра: «1944».

Фронт приближался, партизаны, жители партизанских деревень ждали его, как праздника, как саму жизнь, звали на себя, хотя каждый думал, что, перекатываясь через нас, огненный вал испепелит именно тебя.

(Самое смешное, что я и этот, совсем не медицинский, случай записал в «черные тетради», в которых запрятан мой невеселый эксперимент. Все не забываю, что «Чехов тоже был врач». Оттого, что всегда помнишь это и что столько раз прокручиваешь все, какие только возможны, комбинации прожитого, ты уже и думаешь и вспоминаешь так, словно самому себе рассказываешь. Это очень отвлекает от невеселых мыслей, особенно когда думаешь кусками, «сюжетно». Чур, чур, не накликать бы, не разбудить бы моего Точильщика: вдруг запустит свой наждак! Острая, колющая точка под черепом не гаснет ни на секунду...)

В деревне с неприятным для партизана названием Ровное Поле (леса, и правда, не видно) наша группа остановилась на ночевку: везем в лагерь бригадных разведчиков, убитых возле «варшавки». Подводы с мертвыми стоят в конце деревни под гаснущим вечерним небом, а мы идем по хатам и землянкам. Женщины возвращаются от подвод к своим калиткам, а тут их дожидаемся мы — живые и голодные. Я сижу под забором на бревне, смолистом, свежепахнущем. Хата на замке, и я жду. Подошел высокий мужчина лет 25-ти, поздоровался, хотел сесть, но посмотрел на свежее бревно, непроизвольно провел ладонью по брюкам. «Учитель» — твердо решил я. А он взял из-под мышки книгу и, положив на бревно, сел на нее. Очень худой, с белым, как побеги проросшего в погребе картофеля, лицом. Старенький костюм его тщательно выглажен. «Не жилец на свете!» — так можно было расшифровать мое впечатление. Такие отутюженные костюмы я видел лишь на довоенных покойниках. Начался у нас солидный разговор, он меня, пацана-партизана, на «вы», и я его на «вы» тоже, но с некоторым пренебрежением, поскольку он почему-то не в партизанах. Поговорили об убитых, о фронте, который, если одному постоять рано утречком, уже слышен. Я вдруг подумал с завистью мальчишки, что этот «не жилец» пересидит, пере-

живет и меня, как пережил тех, что лежат на подводах.

Пришла наконец хозяйка, сказала ему: «Посиди, сынок», а мне: «Пойдем, сынок». И вот я уже за столом, а она из горшочка наливает удивительно пахучие картофельные клецки. Соскребла вкусно подгоревшую желтую молочную пенку и тоже положила в глубокую обливную миску.

Я ужинаю, а она распевно жалеет убитых, жалуется мне на войну, на немцев и полицаев, на партизан. («Ночью пришли какие-то незнакомые, поели, а один хотел снять с сына костюм, обменять на свое рванье, добро еще, что были в деревне наши хлопцы».) А «учитель» привык одеваться чисто. («Он всю жизнь у меня болеет».)

Она рассказывает, а я покорно слушаю и, уже засыпая над миской, лениво соображаю, что любая болезнь не летит так быстро, как пуля или мина.

— Язва у него,— сообщает женщина, очень обыкновенно.

«Сибирская!» — быстренько извлекла моя встрепенувшаяся память.

Ложка стала пухнуть у меня во рту, а желтая пенка запахла лекарством.

Боя, пуль, которые «летят быстрее», не пугался так, как испугался этого слова, которое раньше встречал лишь в книжке.

Оно меня и в самом деле настигло, но лет 15 спустя. И помогло состояться нашему с Женей знакомству.

Женя любила рассказывать, припоминать, как это все было. Со всеми подробностями. Прислонится к стене, держит простыню двумя руками на груди и вспоминает.

Приехала Женя одна. Давно хотелось побыть одной. Вышла замуж потому, что всякая девушка должна убедиться, что ее возьмут, а так бы и не выходила никогда.

...— Нам даже не обязательно то, без чего вы, мужики, говорят, и в армии и в тюрьме не можете. Нас девичья лирика с тропы сбивает. Да иногда так захочется ребеночка! А так бы...

А он, ее будущий супруг, мой Стипендиат, так уверенно предлагал свое внимание — один из тех, кого

на 20 миллионов меньше — а кроме того, все подруги считали, что он чье-то везение, и маме он понравился, потому что такой солидный, обстоятельный и даже не некрасивый, хотя для мужчины красота и не обязательна. Легко было и самой поверить, что это и есть твое. И главное, почему-то не думалось, что замужество что-то отнимет, остановит.

Только добавит, а прежнее останется с тобой.

...— И вначале даже любила, не столько его, сколько свое женское счастье, свое замужество, любила нашу пару, все так и говорили: какая красивая пара! А потом пришел ребенок, но нас все равно осталось двое: я и дочка, а муж как-то выпал. Сидела дома и все обдумывала, обдумывала. Это как вяжут: глазок за глазком. Значит, моя женская судьба — он. А почему именно он? Простой до глупости вопрос, но я чуть с ума не сошла. Не в вопросе самом дело: просто я поняла, что не любила и ничего уже не будет. С удивлением смотрела на чужого человека, который своим ключом открывает нашу дверь, вешает шляпу, пальто, что-то свое, затриземельное, министерское рассказывает. С недоумением рассматривала чужое покрупневшее лицо, поблескивающий золотой зуб...

— Вот так я иногда и собственную руку разглядываю: странно, что пальцы, что их столько, что на них эти твердые пластинки, а я их покрасила лаком и без опаски подношу к лицу.

...— С ужасом ждала вечера, ночи. Одним словом, сделалась невозможной. Вначале он удивлялся, потом обиделся, возмутился. Мы замолчали. Разговаривали только с дочкой и через нее. А потом я узнала, что он уже утешился. Даже выговор схлопотал, скандал какой-то вспыхнул, и он ужасно перепугался. Чей-то муж поднял шум, а я не вмешивалась, мне было почти все равно, да и понимала, что сама виновата: вы же без этого не можете. Но такое отвращение меня одолело, что уехала к матери. Считалось, что я больна, что это от нервов. А потом он явился, забрал нас назад, и мы зажили снова. Постепенно научилась прятаться от самой себя во внешнюю жизнь. У мужа был свой «круг», он ввел туда и меня...

— Мужчины нашего круга пьют «армянский». А вашего? — первое, что я услышала в этом мирке.

...— Дочка подросла, и я уже работала в молодежном журнале. У меня появился свой мир: недавние студенты, рядом с которыми и я делалась озорной, но, по-моему, нехорошо, зло озорной. Даже жалко иногда бывало мужа, когда он приходил, а дома у нас мои гости, и не разберешь со стороны, кто кому кто: муж и жена похожи на любовников, зато чужие весело изображают семейную пару.

...— Так и существовали рядышком два «круга»: он игнорировал и ненавидел мой, а я издевалась над его, хотя и мой изрядно уже тяготил.

Все невыносимее была мысль, что хозяин положения все-таки он: забежал наперед и перевел стрелки в свой тупик, а ты уж хоть песни пой, хоть криком кричи — назад ходу нет.

Нашу встречу в Железноводске она видела так.

Курортная сутолока мало затрагивала ее, была лишь фоном для долгожданного одиночества. С недружелюбным озорством наблюдала за традиционными курортниками, которые, вырвавшись на волю, одинаково боятся пропустить лечебную процедуру и интрижку. Наконец поняв, что с нею они только жадно подсчитанные дни теряют, с обидой и гневом отруливали в сторону один за другим. Потом она и вовсе заскучала, после лечебных процедур лежала в комнате или уходила с книгой за «железную гору». И лишь в столовой обменивалась одной-двумя фразами с соседкой, щедро нахваливала то сарафан, то цвет лица молодящейся некрасивой женщины: почему бы и не сделать женщине приятное в присутствии ее мужа, который не слишком досаждает супруге влюбленными взорами? А жена, как бы в отместку ему, постоянно заводила разговор о его анализах, громко, старательно инвентаризовала все его болезни, чтобы другие тоже знали, какой это незавидный организм. И все напоминала о четвертом едоке: «Молодой еще, хотя оброс весь, все с анекдотами, даже интересный, если бы не такой худой от своей водки».

Об этом соседе охотно говорили даже соседние столы, а Женя за целую неделю ни разу не застала его за прибором. Он уже раздражал своей навязчивой неуловимостью. Официантки о нем отзывались сердито, но и жалели: главврач грозился выставить его за нарушение режима.

Уже ловила себя на том, что спешила в столовую или, наоборот, опаздывала с желанием освободиться наконец от раздражающего бабьего любопытства.

Было и правда интересно взглянуть на этого типа, который совсем не рвется забрать все, что обещано курортной книжкой, зато бочку с молодым вином облапил, как медведь улей.

А потом насели мысли о доме, о дочке, которая вот-вот взрослой сделается,— так что про соседа почти забыла. Семейная пара собралась уезжать. Еще раз обратила внимание энергичного, как ползунок, толстяка-мужа на то, как похорошела его жена, а та расцеловала Женю и даже мужу позволила поцеловать.

Возможно, и пьянчужка тоже уехал.

Пришла однажды, а на его месте — новенький. Без бороды, старательно склонившийся над кашей-размазней, как часовщик за витринным стеклом. И смотрит испуганно на идущую к столу Женю, точно она привидение. Невольно оглянулась, не случилось ли там чего-либо.

А я действительно побрился, сбегал на процедуры и сижу за столом, как нормальный язвенник. И тут появляется она, идет прямо на меня, все крупным планом, как в кино. Уже у порога как заняла весь экран, так и идет прямо, не замечая меня, точно между нами световой год или я в зарослях сижу. Села за наш стол, поздоровавшись, оглянулась на официантку. А я был невидимкой. На время куда-то исчез. Наконец, очевидно, вернулся из антимира, потому что она тут же заметила меня и поинтересовалась, не из Белоруссии ли я, не учился ли в университете. Спокойно, всерьез спросила, даже слегка обрадовалась земляку. Будто и не было ничего: не любили столько лет, не улыбались, не казнили, не ссорились и не мирились десятки раз!

— Ах да, это вы! — наконец признала меня.— Вас обрили? Извините, я что-то не то болтаю.

Она разговаривала с забулдыгой-земляком, который сделался притчей в санатории, а он захлебывался, как тонущий, от ее голоса, от близкой улыбки и, конечно же, все еще искал в ее поведении хотя бы намека на давнюю любовь.

У этого землячка еще оставалось время, чтобы в ее

присутствии вслух и про себя поиздеваться над целыми годами нелепейшего самообольщения.

Возможно, что, благодаря именно такому внезапному протрезвлению, я вдруг сделался ужасно веселым и даже развязным. И, кажется, от самого себя я был в большем восторге, нежели от нее: *это я, я иду рядом с нею и, как опытный курортник, держу ее за локоть, это от моих слов наливаются смехом ее серые под черными бровями глаза, это ко мне повернулась она от источника, по-детски наклоняясь к стакану вместо того, чтобы поднять его к губам, ярко накрашенным, знакомо подергивающимся губам!*

Здорово веселясь, я поведал ей о нашей многолетней любви. Она удивилась, рассмеялась, но потребовала подробностей.

— Ну и ну, я и не знала, что на мне еще и этот грех.

Но и назавтра, когда мы пошли вокруг «железной горы», зеленой от крутых деревьев и звенящей от голосов непугливых птиц, Женя вернулась к моим воспоминаниям. С каждым разом я вынужден был затрагивать все более личные подробности, но рассказывал это так, точно все происходило с кем-то другим, а не со мной.

Зато она с каждым днем становилась серьезнее, задумчивее, а веселящийся голос мой ее уже раздражал, хотя и слушала внимательно, даже жадно.

Провожал ее к поезду. Я все говорил, говорил, а она молчала.

— А знаешь,— перешла она вдруг на «ты»,— я ведь с самого начала мучилась узнаванием. Наверное, что-то я помнила. Значит, глаза мои как-то участвовали в твоей игре. Как ты думаешь, это ведь во мне откладывалось?

Когда поезд пошел, она торопливо заулыбалась. И заплакала. Пожала плечами, будто удивляясь себе, отошла от окна.

Мы так и не сказали ничего, что позволило бы искать встречи. Но искать мне не пришлось.

Прилетел я домой, заглянул в деканат института, за десять минут испортил себе настроение, и в тот же день явился в клинику. Студенты есть студенты, для двадцатилетних человеческий скелет — забавнейшее из наглядных пособий. На самом деле интересно — взгромоздить его на кафедру вместо преподавателя.

Пока молодые люди с притворным смущением освобождали мое место, я рассматривал аудиторию, чтобы вернуть себе уверенность лектора. И вдруг: она! Сидит на самом верхнем ряду. Даже ручку держит, негодная. И не смотрит на меня, только рот смеется.

Не знаю, что там за вступительная лекция у меня получилась, кажется, никто кроме новоявленной студентки ни слова не записал. Прежде чем начать разговор о самом беспощадном враге человеческого организма — о злокачественных образованиях,— я пропел гимн тому, кого мы призваны спасать. Тыкал указкой в добродушно и покорно белеющий рядом скелет так, что позвонки пощелкивали точно бухгалтерские костяшки, а говорил о счастье быть живой, осознавшей себя, свою эволюцию материей. Быть осознавшей себя радостью бытия. И болью. И печалью. Добротой и вдохновением. О счастье быть человеком. Жарких слов не жалел, носился через историю и современность, не щадил даже литературу и живопись — и все ради простейшего силлогизма: «Человек — материя, заглянувшая себе в глаза».

То, что не способно прямо смотреть себе в глаза, узнавать себя — не на уровне человека.

Любовь именует себя любовью, горе — горем, драка — дракой, смерть тоже не стремится называться жизнью. Зато подлость как только не именует себя! И почти никогда — подлостью. Нет другого слова с таким длинным хвостом синонимов.

Боюсь, что для студентов, привыкших к подчеркнутой сухости моих прежних лекций, этот фонтан пустословия был несколько неожиданным. И не простой фонтан, а как бы подсвеченный и музыкально сопровождаемый — что-то вроде виденного мною в Финляндии.

Откуда им было знать, что в их сухо-ироничном лекторе именно таким фонтаном вдруг забило счастье быть человеком оттого только, что другой человек сверху смотрел на него заговорщицки-веселыми глазами?

И не рассказывать же мне им про некоторых своих коллег из деканата и по кафедре.

Впрочем, если бы на лекции присутствовали декан с заместителем и завкафедрой госпитальной хирургии, они не поняли бы, что я толкую и о них тоже.

Они свое поведение, поступки называли совсем не теми словами. Естественно, и с этим ничего не поделаешь. Единственное, что возможно: не поступать так же и самому, добираться до простейших, изначальных своих мотивов и побуждений. Снимать синонимы, как капустные листья — до самой до твердой кочерыжки.

Чем же еще заниматься, когда у тебя отпуск? И, возможно, последний. Смотри себе прямо в глаза, материя, осознавшая себя человеком, не жмурься и не кривись, милая!..

Потом я имел возможность прослушать свою лекцию в выдержках, здорово схваченных Женей, и лишний раз убедился, как опасно терять чувство юмора. Комментируя ее записи, я вовсю старался поправиться. Она помогала, но вдруг сделалась серьезной и даже печальной:

— А ведь и правда страшно. И удивительно. Миллиарды лет, а мы встретились, все-таки встретились.

Я напомнил, что только моя мужская самонадеянность помогла пробиться к ней через все световые годы, выйти в один и тот же миг на один и тот же перекресток бесконечности. Не будь я так глуп, все старания вечности пропали бы даром...

Но это было потом, несколько дней спустя, а сразу после лекции мы разговаривали не так и не о том. Я подождал, пока она спустится вниз со своего места, поздоровался, что-то незначительное сказали друг другу, а в конце я произнес что-то вроде: «Я сейчас» и пошел в деканат, почему-то зная, что она будет ждать, вышел, а ее нет на лестничной площадке, но я стоял, зная, что она появится, увидел ее, поднимающуюся по лестнице, и пошел навстречу, сказал что-то, она ответила, вышли на улицу, подошло такси, и мы сели.

Ни она, ни я не могли вспомнить, о чем мы говорили.

— Я помню как раз молчание, мне страшно делалось, когда ты, когда мы замолкали,— признавалась потом она.

Поднялись в мою комнату, она села у стола и так сидела, прижав крепкие, загорелые и точно испуганные ноги к ножке стула. Я то сидел, то стоял, то выходил с сигаретой на балкон и говорил, говорил. И смотрел на нее. Она была в белом, очень белом от

черных полосок по бортам и очень узком костюме. Оттого, что волосы покрашены в соломенный цвет, ее темные брови, глаза и ярко накрашенные губы как бы отдельно от бледного лица жили. Чего-то было жалко в прежней чернокосой Жене, а в теперешней дороже всего для меня были глаза: возможно, потому, что они наконец видели меня, а не ускользали вслед за уходящей вдаль беспредметной улыбкой.

Ведь и сам я был уже другой. Память моя, возможно, все еще любила ту, прежнюю Женю. Но тот, что метался по комнате, что смотрел на нее, любил уже эту — женщину с резкой, подчеркнутой и чуть усталой красотой.

И снова мы вспоминали про все, что было у нас с нею когда-то, она уже не только слушала, но и подсказывала:

— Да, да, я помню вашего баяниста. Мы вначале даже боялись танцевать под его музыку, такой он был мрачный. И с ним всегда инвалиды ходили.

— И орали. Это — мы! Один я был полностью с руками и ногами.

— Нет, правда, я тебя и отдельно помню.

Неожиданно сообщила:

— У нас сегодня гости. Новоселье.

— Тебе надо уходить?! Сейчас?

Но она только закурила. И сказала:

— Как тихо.

И засмеялась, потому что, наверное, услышала (и у меня будто уши отложило), что совсем не тихо, а, наоборот, очень кричат внизу под окном дети.

Это мне запомнилось, потому что часто включалась такая тишина. Стоило нам остаться вдвоем, и внешние звуки точно под воду уходили.

Потом она говорила про этот вечер и ночь:

— Ничто не было важно для меня. Знала, что дома ждет катастрофа: собран весь его «круг», а хозяйка исчезла. Но будто ничего этого и нет уже у меня и не было ничего. Утром, уходя, думала лишь, чтобы скорее кончился день. Даже радовалась, что дома у меня будет так плохо.

А для меня все было странно, прежде всего странно. Что-то я просто не воспринимал, не доходило до меня, как не воспринимаются волны, колебания, которые за порогом наших чувств. «Это же она, она!» —

кричал я себе, но не знаю, чего больше во мне было: восторга, желания поверить или испуга перед тем, что все так обыкновенно. От такой неожиданной, такой невозможной близости та, которую столько любил, куда-то исчезла, и вместо нее рядом была другая: неловкая и даже жалкая улыбка, обнаженные, а потому вдруг ставшие просто женскими плечи, грудь, ноги. Будто заманили тебя единственным в мире обликом, но вместе с одеждой тут же все было отброшено, и осталось лишь то, что нужно природе, а не именно тебе, только тебе.

Я виновато повторял какие-то слова, ласкал ее имя, стараясь вернуть ее облик, но до ужаса ясно сознавал, что изменяю моей любви, моей Жене. С нею изменяю ей.

А она, будто чувствуя это, настороженно перехватывала мой взгляд, прижималась, не давая себя рассматривать, ласково-сердито просила:

— Не надо, ну, пожалуйста, не смотри.

А сама даже в глаза не могла смотреть, а только на губы, на шею...

Но так было только первый раз.

Прошел лишь день, и я уже ждал не какую-то далекую, из памяти, из мечты, Женю, а женщину, которая была со мной, которую я уже знал и любил всю.

Ее появление в моей комнате помнится в одной последовательности.

Быстрый-быстрый звонок у двери. Я сразу узнавал, угадывая ее весело-сердитое: «Это я, чем ты там занят?»

— Ну, что ты не открываешь? — говорит всегда, хотя бы я тут же открыл: — Звоню, звоню...

Отнимает себя, губы, глаза, сует мне в руки пальто или плащ, а если нет этого — хотя бы сумку или книгу, чтобы занять меня делом, а сама проходит к зеркалу.

— Опять я не причесалась. Когда тебя не было, не надо было, ходила причесанная. А теперь, господи! Но мне просто не хватает времени, чтобы быть красивой: лучше у тебя лишнюю минуту побыть. Что стараться, ты же меня не любишь!

Последнее говорит убежденно, но улыбается счастливо. Резко, нещадно рвет расческой свои длинные волосы, уклоняясь от них, как от водопада, то влево, то вправо. В протянутую под этот водопад мою руку, от-

странившись, кладет старую ленточку, которой стягивает узел.

— На, подержи. Садись там и не мешай.

Лицо ее, подвижный, улыбающийся рот рады моей назойливости, а глаза уходят от моих, все время уходят, почти так же, как при первой встрече в этой комнате.

— Постой, я позвоню.

Звонит на работу, чтобы узнать, куда и скоро ли ей бежать (она уже корреспондент городской газеты — журнал оставлен). Потом матери: приходила ли обедать Аня (дочка), кто звонил, не искал ли кто?

Иногда звонила мужу: кто-то из его родни приезжает, она придет во столько-то, приготовит ужин, а ему на машине — ехать встречать.

Разговаривает с мужем обыкновенно, и если кому не по себе, так это мне.

Я знал, что если бы сказал ей: «Оставайся насовсем», она вот так же просто сообщила бы ему, что от него уходит.

Я ничего не говорил ей, и она принимала мое молчание тоже просто, наверное, тоже считая, что мы, мужики, никак не можем без этого: без колебаний, без эгоизма. Она даже старалась помочь мне поладить с собственной совестью: вдруг начинала расхваливать мужа и уверять, что по-своему любит его и с ним ей легко, а со мной, когда ее настроение, ее душа в такой зависимости от любого моего каприза, ей было бы трудно и даже страшно.

Она прибегала ко мне на минутку, на час, на весь вечер до самой ночи, она была со мной, но существовал и тот берег, с которого она ко мне перебегала — узенькая кладочка всегда была перед глазами. Вбегая, она тут же хватала телефонную трубку: ей обязательно надо было оглянуться на покинутый берег, видимо, чтобы полнее ощутить себя на этом. А иногда готовила свое возвращение: объясняла подружке, что она у нее задержалась, просила у нее алиби. Я это слушал и знал, кто я в эту минуту, но молчал и ждал, когда она покончит с тем берегом и повернется ко мне:

— Ну что ты, чем тут занимаешься?

Весело улыбается, но достаточно внимательно инспектирует мой рабочий стол, особенно конверты и адреса.

— И все от женщин? Только женщины болеют?

— Просто они аккуратней. Наш брат вырвался и не аукнется, пока снова не привезут.

— К бочке мчится. Как некоторые курортники. Фу, не люблю старых холостяков!

Она еще улыбается, но уже не шутит: серые глаза темнеют под стать бровям, делаются такие женские-женские, что я не выдерживаю и радостно хохочу.

— Лучше бы знать, что у тебя была и даже есть жена. Знала бы вокруг чего думать, злиться. А так — ничего не знаю о тебе. Мало что ты мне там нарассказывал!

Да, она искала и хотела видеть во мне того, прежнего, впервые влюбленного, застенчивого, начисто ослепленного, и справедливо подозревала, что прежнего уже нет. Искала и себя ту, бездумно, спокойно счастливую, которую я не сумел остановить в свое время.

— Остановишь тебя,— оправдывался я,— если ты как лунатик была: всему, всем блаженно улыбалась, а потом сразу — замуж.

— О господи, почему? Почему ты был такой нелепый? И почему теперь ты не такой? Лучше бы теперь, чем тогда.

И она и я чувствовали: любит, ласкает ее один человек, с неотступной, чистой памятью о прошлом. А слушает ее телефонные разговоры с мужем и подружкой, провожает ее до порога мужнего дома другой — позадержавшийся холостяк, возможно, и не очень в таких делах опытный, но с повышенным любопытством ко всему, что прежде его так смущало. Ох эти мне вначале и слишком долго застенчивые и нерешительные! Сколько даже не чувственности, а мужского любопытства насобирают они в себе за время своей сомнительной невинности. А на лице у такого, пусть невольная, бессознательная, но по-прежнему застенчивость.

Она это чувствовала, и после: «Мне так хорошо, когда тебе хорошо!» У нее порой прорывалось: «Я не хочу, чтобы даже со мной ты был такой! Сразу думаю о твоих других».

И тем не менее это было *оно*.

Теперь я лучше, чем даже тогда, понимаю, что это было. Что-то сложилось так, а не иначе в вечности, бессчетности, и двое встретились, хотя ни по какой

теории вероятности не должны были бы. И вот ты — уже не ты, а единственный в мире. И не смущен этим, хотя тебя явно принимают за кого-то другого, хотя и понимаешь, отлично понимаешь, что ты лишь отражатель света, идущего из глаз, из глубины того, для кого ты — единственный. И не собой, не своими достоинствами, а его же светом ты его и слепишь. Вон как долго она не могла смотреть на тебя прямо — на ярко бьющее ее же лучом зеркало.

И все-таки получается, что ты — пусть лишь отражательно — все же единственный. Тысячи пересекают чей-то луч, но они точно прозрачные или не так поставлены, чтобы вернуть его назад. А в тебе что-то оказалось такое, ты поставлен, повернут так, что луч вернулся очень точно. И вот уже счастливая материя смотрит в самое себя так глубоко и так радостно, как только научилась она смотреть за всю человеческую историю.

Теперь я рассуждаю, а тогда ходил с такими же радостно ослепленными глазами, весь был направлен к ней, в нее.

(Далекая точка, которая все время остро светилась затаенной болью, начинает пухнуть и пульсировать под черепом, как свет на опасном перекрестке. Только бы не сейчас запустил он свое колесо! Но у моего Точильщика свое расписание. Ну хоть сегодня будь человеком, что тебе стоит!..

Если верна моя догадка, мои коллеги скоро получат тетради (как нарочно — в черном коленкоре: не Чехов, а Метерлинк!). Интересно, как они посмотрят на этот, не столько научный, сколько беллетристический, психологический случай. Рак — он бяка, но зачем стулья ломать! И без моего опыта известно, что в обычном смысле он не заразен. Правда, существует и вирусная теория, и если атаковать человеческий, именно человеческий организм в лоб — и пересадкой и введением фильтрата опухоли,— можно кое-что получить в пользу или против вирусной теории. Кому-то для чего-то, возможно, и сгодится. Ну, а что это: чисто научный опыт или чье-то нежелание до конца дней своих быть лишь в роли оглашающего смертные приговоры — это уже не главное. Не можешь помочь человеку — помоги хотя бы человечеству! Я, что ли, первый прихожу к этому? Чистые теоретики, наверное, удивятся моему

поступку, плечами пожмут: мол, крайний случай «онкологического пессимизма». Им что, они имеют дело с безликой «культурой» да с мышами, у них время не неделями и днями измеряется, а десятилетиями, их «материал» не смотрит с отчаянием и надеждой человечьими глазами, не рыдает страшным голосом самого близкого в мире существа!.. Конечно, запиши я в свои «черные тетради» все, что было вокруг этого, что помню только я, возможно, и другим понятнее было бы. Но я не Чехов, это, как говорится, точно. В конце концов, немало опытов было и менее разумных, чем мой. Мало ли тех, кто бросался спасать все человечество лишь потому, что не умел или не мог спасти одного-единственного человека?

Правда, в моих тетрадях вычитают также и это: «А в конце концов!!! Когда я думаю об орущих толпах слепых фанатиков XX века, меня, ей-богу же, иногда перестает волновать, сколько их, больше или меньше, умрет от рака, а не от проломов черепа!»)

Мы с Женей по-разному любили наши встречи. Я — у себя дома, когда во всем мире наступает наша тишина. Она же — в городе, на улицах, чтобы было вокруг движение, голоса, краски. Обычно я сопровождал ее по каким-то ее газетным или даже хозяйственным делам. («А сейчас мы забежим в мастерскую, там моя любимая сумка, а потом нам только хлеб и колбасы с сыром купить, маме тяжело ходить, а Анька моя за своими соревнованиями позабудет...») Я высчитывал, сколько минут у меня есть, сидел на каких-то ящиках или кирпичах, пока она брала интервью у завконторой, у прораба или за дерматиновой дверью какой-нибудь директор «набалтывал» ей «свою» статью. Ждал и издевался над своей оболочкой солидного хирурга, злорадно пинал ее, представляя, как это может видеться со стороны.

Когда я сидел недалеко, взгляд Жени то и дело от интервьюируемого переходил на меня, счастливый и виноватый.

— Я не могу одна, без тебя,— жаловалась она так искренне и виновато, что я уже тоже только и думал, как бы выкроить полчаса, час, чтобы посидеть где-то на кирпичах, под дверью, постоять у входа в магазин.

— Еще зайдем только... Тебе некогда? Ну, не злись, не смейся так. Я и правда бессовестная. Тогда

я с тобой в клинику. Ты не обращай на меня внимания, я тебя очень прошу.

Выходя через два часа из операционной, рядом с родственниками больного я вижу ее, встречаюсь с ее взглядом и, благодарный за этот подарок, тоже готов повиниться. («Я не могу без тебя...») Захожу в конференц-зал, а она уже среди студентов и тоже в белом халате. Читаю лекцию, и мои слова о зловещем перерождении клетки начинают звучать так, будто я только что нашел средство возвращать организму контроль над такими клетками, гасить цепную реакцию их умножения и сейчас сообщу об этом. А сообщить я мог лишь что-то чрезвычайно не новое: «Люблю, братцы! И какие вы все слепые, не смотрите в ту сторону, а мне так трудно не смотреть!» И знал: сегодня скажу то, что давно должен был сказать Жене, кончится унизительная неправда и вина перед Стипендиатом.

Сказал наконец, а она глянула внимательно, так серьезно, как никогда не смотрела.

— Ты это для меня делаешь?

— Для нас.

— Ты думал слишком долго. Теперь я должна подумать. Господи, как хорошо, что ты сказал, даже если я теперь и не решусь, не захочу.

...И все оборвалось, остановилось. Как останавливается жизнь — внезапно. Но даже жизнь почти никогда не обрывается внезапно, во всяком случае всегда есть причина и начало конца.

Вот начало-то и ускользнуло от меня.

Любили человека неизвестно за что, и вдруг уходит это неизвестно почему.

Теперь-то я кое-что понимаю, а тогда ничего не замечал. Слишком поглотили меня в какой-то момент дела на кафедре и в институте. И не прямые дела, а как раз то, что работе мешало.

Завертелись эти мешающие делу дела не в один день. Но теперь я лишь отдельные звенья припоминаю. Накапливалось долго, когда я еще в ординатуре учился, а взорвалось, когда после защиты диссертация я отказался от заведывания кафедрой, но если бы просто отказался, а то посоветовал декану и своему всесильному заву вернуть на эту должность из провинции «вейсманиста-морганиста», которого они в свое время затравили так, что от человека большущий костистый лоб

только и остался. (Помню и статейку Стипендиата в газете, очень негодовал, что некоторые «профессора» (в кавычках, конечно,— так их, так их!) вместо того, чтобы улучшать породы свиней и сорта помидор, забавляются с мышками да мушками.)

Напомнить декану про Георгия Тимофеевича означало нанести самую что ни есть личную обиду нашим Алехам. (И мой завкафедрой и декан — оба Алексеи Николаевичи.)

Завертелось, пожалуй, с этого: когда я задел их лично. Тогда-то припомнили мне и прежние грехи. На научной конференции (к тому же с участием студентов!) я неуважительно отозвался о «новом лысенковском» этапе биологической науки (на меня смотрели из аудитории, как смотрели бы на человека, тянущегося рукой к линии высокого напряжения), мало этого, так я стал еще рассуждать на тему, что, мол, всякая бесконтрольная власть опасна и для носителя ее, а «власть в науке», когда ее добиваются любой ценой и такими способами, убивает и ученого и науку.

Очень не по душе моим Алехам люди неудобные, не вполне согласующиеся с климатом. По их представлениям, человек обязан прежде всего «соответствовать», точно он мебель, габариты которой подгоняют под параметры дверных пролетов и лестничных клеток в новых домах.

А уж как не соответствовал Георгий Тимофеевич!

В любое время есть такие люди, как Георгий Тимофеевич, которые словно специально для того и есть, чтобы само время не утратило настоящую меру.

Вначале для нас, студентов, он был просто честным, но жалким чудаком, цепляющимся за свои «гены». Но его уважали за протопопоаввакумовскую преданность идее, пусть и заруганной.

На грозных собраниях после сесии ВАСХНИЛ 1948 года студенты достаточно открыто выражали сочувствие своему «Генотипу», тощему, с квадратным, как ящик, лбом, хотя мало кто вникал в суть его научных идей. Знали, что он по-прежнему считает попа Менделя великим ученым, что он экспериментирует на мышах, занимается генетикой рака.

Ему сочувствовали уже потому, что слишком неравными казались силы: у его противников за спиной — стена, а он — в пустынном океане на жалких обломках

разбитого суденышка. Когда с трибуны обрушивались громы и молнии, мы невольно смотрели на седую голову и уродливо лобастый профиль в первом ряду, как бы ожидая и тревожась, что он скроется под волнами.

Наконец декан, который вел собрание, спросил с вежливой угрозцей:

— Вы, Георгий Тимофеевич, имеете что сказать?

Алеха-декан и весь президиум собрания заметно напряглись, готовые тут же выдернуть опору из-под ног противника. Но теперь он уже был не на обломке, а словно на граните. Мне запомнились побелевшие от напряжения пальцы на углах кафедры и страшно спокойное лицо. Такие руки и лица я видел только на войне. Лица с чуть-чуть мертвой неподвижной улыбкой.

— Я испытываю,— очень тихо в душной тишине прозвучал голос,— большое чувство вины. Перед наукой: потому что я слаб защитить ее. Перед тысячами и тысячами, которые умрут, не защищенные наукой. Вчера человека, человечество, хорошо ли, плохо ли, но спасала близость к естественной биологической среде. Сегодня, завтра вся надежда на научную организацию общества и на науку: наука обязана поддерживать утрачиваемое равновесие. Против задымливаемого, засмоленного, засыпаемого атомной пылью человечества с невиданной энергией двинулся в наступление рак. Это было всегда: смерть вооружалась новыми калибрами пушек, но жизнь тут же создавала новую броню. Я не касаюсь сегодня всего, о чем можно было бы спорить в нормальной обстановке. Я задаю лишь один вопрос: можно ли без изучения всей сложности механизма клетки, без генетики хотя бы надеяться, что рак будет побежден? Разоружаться, когда смерть вооружается! Да вы — позвольте и мне недозволенный прием! — хоть о детях, о внуках своих подумали?

На него прикрикнули, но взревел зал: «Дать! Пусть говорит! Вас не прерывали!» По тем временам это было неслыханно. Побледневший Алеха-декан встал — вскочили и другие. Но Георгий Тимофеевич не позволял ни заглушить, ни сбить себя. На выкрик второго Алехи (он стал потом моим завом): «Говорите прямо: как вы относитесь к исторической сессии?..» — оратор ответил все с той же неподвижной улыбкой:

— Да, сессия ВАСХНИЛ — исторический парадокс.

Никогда так больно не карала науку безграмотность, а ведь мы — страна сплошной грамотности.

Под забавное вставание всего президиума он закончил, обращаясь к нам:

— Человек есть человек, и у него есть будущее потому, что корни его не на поверхности. Желаю вам прежде всего — глубоких корней. Ведь каждого из вас жизнь обязательно проверит на прочность.

Потом я был у него дома. Так получилось, что задолжал курсовую по его спецсеминару, и, хотя зачеты по его курсам были отменены, я закончил работу и понес Георгию Тимофеевичу. Жил он в бараке, который называли «профессорским», хотя кроме Георгия Тимофеевича никто из преподавателей там уже не жил.

До этого я часто встречал Георгия Тимофеевича в нашем сквере; по вечерам он, по-детски оживленный, гулял с семьей. Помню, мне пришла однажды мысль, что трудная судьба таких людей полнее записана и читается на лицах их жен. И жены у них, как правило, строго красивые (или же красиво строгие).

На этот раз я застал его жену за странным делом. На ней был черный халат уборщицы, и занята она была тем, что из большой миски раскладывала какую-то кашицу в стеклянные и жестяные баночки, которыми был уставлен весь стол и даже табурет.

— Георгий Тимофеевич болен. Георгий Тимофеевич в институте не работает.

Голос и красивое лицо ее были совершенно бесстрастны.

Меня поразил совсем не комнатный запах, от которого в глазах защипало. Казалось, что даже выцветшие обои пропитаны им, как сыростью.

— Ко мне? — раздался голос за фанерной перегородкой.— Пусть пройдут, Сашенька. Кто это?

Я подошел к двери, не решаясь войти. Да и некуда было входить. Больной лежал на койке, низкая металлическая спинка которой почти загораживала дверь. Над головой у него — окошко, почти замурованное книгами и папками, слева у стенки — узкий диван с разбросанной по нему детской одежонкой; у противоположной стены — пирамида из ящиков-клеток. Клетки с мышами — до самого потолка. Вот что шуршит и так пахнет.

— Пришлось немного приболеть,— всматриваясь в меня, пояснил профессор. Он совсем исхудал: квадрат лба стал еще заметнее, как лесная поляна осенью, а кисти рук еще крупнее.

— Курсовая? — спросил он весело-удивленно, но и радостно.— Ага, понимаю. Канцелярский механизм не поспевает за победным шествием лысенковской науки. Обождали бы немножко, «хвост» этот сам отвалился бы, но раз уж принесли...

Человек так держал и так радостно смотрел на мою жалкую тетрадку, что было неловко. И было противно осознавать в себе невольное чувство превосходства над ним: превосходства атеиста над верующим. Свою пустоту я воспринимал как легкость свободного парения, как чувство простора, а он виделся мне огромной, но разбившейся о скалу птицей, хорохорившейся и оттого еще более жалкой.

Я невольно уводил глаза, а он, следя за моим взглядом, пояснил:

— Просил мышей оставить в институте. Их кормить надо. А у меня... Я, видите ли, и сам теперь... И вентиляция, сами видите, какая. Оказывается, не нужны. А это же чистолинейные мыши, десятилетия потрачены, чтобы отобрать, вывести эти высокораковые линии! Я их в эвакуацию возил. Представляете: в огромном таком чемодане. Только на таких мышах возможна чистота эксперимента! Вот те, беленькие, дают девяносто пять процентов заболевания раком молочной железы! А черные — восемьдесят. Раком легких. Вызвать же у белых рак легких, а у этих — железы несравненно труднее. Наследственность — это вам не таракан начхал! Конечно, честолюбцам куда удобнее мыслить по Ламарку и Трофиму Лысенко, а не по Менделю и Марксу; подул ветерок — и новый тебе сорт, порода. А не поспевает жизнь за твоим воображением — виновата жизнь, виноваты люди, и поступай с ними соответственно.

Вошла жена с фанеркой на руке, как подносом. Быстро открывала кормушки и ставила туда баночки.

— Извини, но это последнее, что оставалось,— спокойно сказала, не взглянув в нашу сторону.

— Как-нибудь, Сашенька. Обсудим это потом, как-нибудь... Понимаете, они, оказывается, ужас какие прожорливые.

Когда женщина вышла на улицу, Георгий Тимофеевич сказал:

— Не знаю, как ее убедить, что рак не заразен. Но и то сказать: мало нам известно, и, главное, она — мать и имеет право мне не верить. Днем гонит детей из дому, а по ночам совершенно не спит.

Внезапно я понял, что не уйду, не могу просто так уйти. Предложил: у моего приятеля — он на окраине у родителей живет — есть отличный сарай. Мы с ним великолепно в том сарае жили, когда у меня были неприятности из-за Гриши-философа и не было общежития. К тому же у Жоры есть корова! Будто специально для мышей. Целый месяц наших каникул мы израсходовали на сено: косили и сушили на болоте...

Я так радовался удачной мысли, что настроение мое передалось и Георгию Тимофеевичу. Но он быстро спохватился:

— Мы, кажется, и масло уже сбили из чужого молочка?

— Да Жору только завести, он же ваш тезка! — радовался я, сам уже заведенный.

...Да, обязательно позвоню Георгию-2. Беспомощный на вид очкарик, а цепкий, как черт. И злой. Как он меня отделывал, когда, уступив Алехам, я ушел из института, уехал. Нажаловался на меня Георгию Тимофеевичу, и тот мне тоже написал из своего городишка: «Моя судьба заразна. Вот и на вас перекинулось».

Когда поеду обратно, обязательно загляну в тот тихий городишко. Про тишину Георгий Тимофеевич несколько раз упоминал в письмах, когда его стали снова звать в столицу. И про то, что у него отличные молодые помощники, с которыми он подготовил несколько серьезных отчетов об опытах. Два раза в его письмах повторилась фраза: «Все-таки я прожил свою жизнь, не чужую». Посмотреть, как тут развернулся наш Георгий-2. Санинспекцию на него все насылали, но он и это сумел повернуть на пользу делу. Чтобы выселить цепкую, молодую группу опухолевой генетики из общего здания вновь открытого института, начали наконец строить виварий. «С их зарплатой и я бы боялась заразы!» — так разъяснила ситуацию тетя Паша, которая присматривает за мышами. Письма Жора пишет всегда с диалогами...

Когда думаешь о таких людях, как Георгий Тимофеевич, лучше сознаешь, до чего же это важно: прожить именно свой вариант. Пусть с падениями, отклонениями, но свой. Гладкий, пряменький, но не свой — будто и вовсе не жил человек.

Страшно: вытянуть у бесконечности редчайший дар — жизнь, и потом пройти ее чужой дорогой. А твоя тропинка так и останется непройденной, никто и никогда уже не проделает, не протопчет ее.

Во сне у меня часто немеют мизинцы, именно мизинцы. А однажды проснулся и вдруг понял, что нет правой руки. Торопливо шарил левой и наконец нашел над головой. Снял с подушки вялый, набитый тяжестью рукав и положил на себя: с отвращением, почти ужасом чувствовал и растирал на себе мертвый посторонний предмет.

Вот такой чужой, посторонний сам себе делается, наверное, и человек, если вдруг поймет, что прожил не свою жизнь. Оттого-то некоторые так резко меняются к концу пути. Раньше это называлось: «Бога вспомнил».

От чего все-таки зависит вариант? Их бессчетно много перед каждым человеком, но это множество разложено лишь в две кассы: свой и не свой.

На роду, в генах записано?

Что-нибудь да значат случаи, когда давно потерявшие друг друга близнецы шли по жизни и кончали жизнь удивительно похоже и синхронно.

А еще: на годовых кольцах раннего сознания. На них тоже записана программа нашего варианта.

Но это лишь компасная стрелка. А магнитное поле, по которому себя сверяем,— вне нас. Потому-то у человека есть возможность искать и находить свой путь.

Чем легче поддаешься давлению, чем чаще поступаешь, не заглядывая в себя, тем большая вероятность, что берешь не из той «кассы», все дальше отклоняешься от своего варианта...

И сейчас в глазах стоит деревня, в которой был месяц назад. Она отстроена и заселена вышедшими из лесов партизанами. Прежняя деревня и ее жители записаны на трех огромных плитах: столбцы по 20, по 50 одинаковых фамилий. Узкие или пошире столбцы — в зависимости от количества букв. Сгорели в домах семьи, целые деревенские роды...

Двадцать лет — пока лег на камень — этот список терпеливо держало в руках время.

А где-то в сейфах лежат списки палачей этой деревни и еще сотен белорусских Лидице.

Да, много их — списков, свитков, которые можно увидеть и которые видеть невозможно и никто никогда не увидит. Бессчетно много, но и их время раскладывает лишь на две стороны: все, кем жизнь жива, и — палачи, губители жизни.

В каком списке, такую жизнь и прожил. Другой не будет. И списков только два, сколько бы и какие бы хитрецы ни сочиняли их.

...О, в прозрачном домике моей маленькой соседки уже люди живут. Они, правда, не помещаются под крышей и все нарисованы рядом с домом. И мимо нас люди проходят. Эта старая женщина с черной собачкой японской породы второй раз появляется. Женщина на нас не смотрит, зато тупая, как дверной звонок, мордочка и круглые глаза «японочки» — на уровне сидящей на корточках девочки. Они внимательно друг друга рассматривают.

Девочка уже рисует собаку, такую же большую, как ее желание забрать себе «японочку».

Меня же, негодная, не рисует. А я готов быть окном, стулом в ее прозрачном доме. Вначале хоть отвечала на мою заискивающую улыбку, а теперь даже не глядит в мою сторону.

Надоел ей этот дяденька. Да я и самому себе не нравлюсь, девочка! Одни неудобства мне от самого себя.

...Самое смешное, что мой неудобный характер не столько «от природы», сколько «из-за принципа». Было когда-то такое выражение. Потом оно стало звучать так: «Я не пью с сиропом из принципа». Но выражение все равно мне нравится.

Вот и кафедру я не взял «из принципа». И многое другое — тоже «из принципа». Это и есть главный принцип: не брать того, чего очень хочется, с чем трудно будет расстаться.

Легко на эту тему философствовать теперь, сидя на скамеечке. А тогда было и не просто и не очень, если признаться, весело. Не трудно не взять и даже

отдать из принципа, но ведь потом приходится многое назад вырывать из чужих рук, уже измятое, захватанное, потому что, оказывается, без чего-то и ты не можешь. Ведь если Стипендиаты забирают, то забирают все, глотка чистого воздуха не оставляя. Да, ни карьера, ни тем более «власть в науке» меня не поработили. Но какой ценой я этого избежал? Сколько раз я вынужден был возвращаться за тем, что сам же, вроде добровольно, оставил! Не слишком ли дорого заплатил за право не брать? И где граница между твоим принципом и обыкновенной трусостью перед жизнью? Что, и это из принципа: провожал ее к мужнему порогу вместо того, чтобы сразу решиться? А потом ах как удивился: внезапно, неожиданно! Еще удивительно, что Женя так долго сохраняла свою чистую радость.

И даже уходя из института и клиники, отдал ты больше, чем требовал твой принцип.

Да, я не позволял себе дорожить местом в институте (хотя и любил встречи со студентами). Но я не мог позволить вытолкнуть себя легко. Чтобы не нарушилось где-то равновесие в пользу таких, как эти мои Алехи. (Я их объединял в одном имени: и декана, и его зама, и своего завкафедрой. Двое действительно Алексеи.)

— Алексей — значит помощник,— любил порассуждать мой завкафедрой. Звучало это у него с угрозцей и означало скорее: «подручный».

Пощады ждать можешь от кого угодно, только не от подручного.

У моих Алех были свои мотивы, побуждавшие их гнать меня, как волка. А возможно, и не очень определенные мотивы, а всего лишь ощущение опасности. Так стараются избавиться от чрезмерно высокой температуры, хотя и не понимают еще, какая болезнь.

Вначале велась тихая осада: с пороховыми тоннелями, отравленными источниками, дипломатическими маневрами.

Мои противники не знали, чего хочу я. А поверить, что в их смысле я не хочу ничего, они просто не были способны. Зато я точно знал, чего хотят они,— в этом было преимущество моей позиции.

Вначале мне весело было воевать с ними. Правда, порой делалось не по себе, почти страшно — это когда я представлял моих Алех во времена прошедшие, а на

своем месте человека, для которого институт — это кусок хлеба для семьи.

Алех своих я знал неплохо, знал, что такое каждый из троих.

Алеха-1. Я и сейчас будто вижу серый мрамор римского профиля в нейлоновом воротничке, осторожные движения прислушивающегося к своему сердцу человека. Где бы ни сидел и даже на ходу — палец на запястье, а глаза скошены на секундную стрелку. Трагедия напуганного человека, но выглядело это, как у модницы, занятой лишь собой. И улыбка у него тихая, осторожная, всегда из-за стола, потому что в коридоре он никогда не улыбался. Человек поднялся до деканского кресла во времена, когда другие падали, он уже готов отдать себя и более высокой должности. Но климат изменился; стараний подручного мало, нужна ученая степень. Даже чтобы удержаться, нужна позарез. Человек застыл, опасаясь любых движений, особенно — резких суждений, поступков людей. От прежнего декана, когда он еще жил в полный разворот, осталось лишь хобби: журналы французского фото. Случалось, что положит да и забудет в журнале нужный документ. Ищет, а сам незаметно отстраняется от посетителя, как выпивоха-шофер от сотрудника ГАИ.

Всю работу тянул Алеха-2, его заместитель. Великолепный мастер «заанкетных дел». За любой анкетой человека видел, как рентгенолог. «Не пройдет!» — и точно: не проходил человек. Считал святым долгом своим об этом позаботиться.

Но оба эти Алехи — лишь фигурки. Фигурой был Алеха-3, мой завкафедрой.

Этот хотел большего, чем безбедно прожить или удержаться на обретенной ступеньке. Тем более что звание профессора имел. Но в смысле не профессиональном, а общем — он из породы земноводных. Живой термометр, по которому можно судить об окружающей температуре.

Поскольку его противники — чаще всего люди наивно-беспечные, погруженные лишь в работу честные простаки, Алехе-3 совсем нетрудно было пережидать неподходящую для него полосу климата. Достаточно было перестать грызть их, и честные простаки начинали относиться к Алехе-3, как относятся к снегу в апреле. Что его счищать, сам растает! Но снова начина-

лась «алехина» полоса, и кафедра менялась, как лес осенью: вначале делалась пятнистая (прежние работники плюс работники новые — «его»), а потом его цвет становился господствующим.

Наконец Алеха-3 взялся за остаточное, последнее пятно — за меня.

О, это было здорово — наблюдать за их умелой старательностью, замечать, как в нужный момент передавали они друг другу инициативу и гнали, гнали намеченную жертву.

Для чего это мне надо было — веселиться, хотя совсем не весело? Пунктик, не иначе. Был он у меня — свой пунктик. И своя в этом есть тактика.

Мне особенно последние месяцы войны помнятся, когда мы уже затеснили немцев за Вислу, но численного превосходства на нашем участке фронта не имели. Много крови утекло за три года войны, и мы — недавние партизаны и мобилизованные, да несколько ветеранов-усачей из-за Смоленска — сидели в окопах один за пятерых. Перебегали от пулемета к пулемету и обстукивали весь горизонт, делая вид, что нас все еще по-азиатски бессчетно.

Это очень важно, чтобы не могли сосчитать. Алехи боялись меня, пугала их непонятная веселость человека в обстоятельствах совсем не веселых. Наверное, думали: значит, кто-то, что-то есть за ним.

Подумать, так и впрямь: что за партизанщина! Это в наше-то время? Так-то оно так, и время другое, люди меняются, но есть вещи обязательные для всех времен. Я был уверен (да и теперь тоже), что если кто-то не будет сам, притом всегда, не дожидаясь (как отдергиваем руку от горячего), не будет немедленно реагировать на Алех, на их цели и средства, если каждый не будет действовать так же рефлекторно и постоянно, как действуют они, мало что переменится даже в изменившемся мире. Сколько высоких идеалов испарилось в мир утраченных иллюзий только оттого, что стремление Алех самых разных калибров обрести власть над другими давит на жизнь, на историю постоянно, как атмосферный столб, а самоотверженность людская, готовность противостоять, рискуя всем, существует хотя и вечно, но порывами, как ветер. А важна именно постоянная готовность отказаться от многого. Но это трудно — отказываться, когда уже взял, при-

вык, прирос. Легче — вовсе не брать. Ничего не брать, от чего нелегко отказываться. Ну, а если все не будут брать! Должна ведь жизнь и обычным своим ходом идти. А для этого хода, возможно, и Алехи — как песок для трения, лучшего сцепления. Так что не о всеобщем: «Не бери!» может идти речь. Вовсе не об этом. Автора «Крейцеровой сонаты», веселясь, побивали неотразимым, как некоторым думалось, аргументом: «Ну, а если все откажутся от постели, как род человеческий будет продолжаться?» Но не об этом вовсе хлопотал суровый старик. Детей иметь — кому ума недоставало? Бояться, что кто-то уговорит людей не спать или не брать — этого бояться, слава богу, не приходится. Но если в направлении «спать» и «брать» еще и подталкивать себя и друг друга, а не в обратном, куда, в какие овраги закатимся?!

Пока я веселился с Алехами, неожиданно, неизвестно за что подаренная мне любовь Жени стала иссякать, как кровь, как жизнь в пораненном теле.

Не так это ново в мире, и вовсе даже не ново, но для каждого — будто первый, в ранимом детстве, обман. Неизвестно за что любят, а потом неизвестно почему уже не любят. Вначале света столько, что кажется, никогда не наступят сумерки. А потом, наоборот, не верится, что было так светло.

Грели чьи-то лучи, светили прямо в глаза, ты уже привык к себе самому — купающемуся в свете. И вдруг убрали свет. Каким болваном, требовательным, капризным, делаешься, точно и в самом деле тебе должны. Когда-то был счастлив, что она просто живет, улыбается всему миру, но остановилась на тебе, и ты уже требуешь: все или ничего! Это всегда было. Как ребенок оно, то, что называют любовью. Именно самую мелочь и не хочет отдать. Скорее от всего откажется, задыхаясь от слез, чем пожертвует самым малым.

Да разве такое вынесет человек?! Вот такое: звонила каждый день, хотела каждую твою минуту знать, и вдруг — не звонит, не ищет и день и три;

то вспыхивала счастливым румянцем, и вдруг — серая, скучная, ушедшая в себя;

тащила тебя, куда только могла, и вдруг — и без тебя уже может;

был ты ей нужен весь, всегда, каждую минуту, это даже утомляло, и вдруг...

И вдруг — будто ничего и не было!

— Если будет время, позвони.

Прежде и думать не позволяла, что у тебя может не быть для нее времени.

А потом была та дождливая, казавшаяся бесконечной, как целая жизнь, встреча: она, ты, как опоенные, чужие, несправедливые, но все равно, как приросшие друг к другу, и резкое движение каждого болезненно для обоих. Ходили по грязным улицам с мокрыми, холодными лицами, руками, время от времени Женю надо было брать за рукав, чтобы не попала на переходе под машину. Забрели и в этот сквер, она села на скамейку, заляпанную мокрыми листьями, достала из сумки платок: слезы и дождь капали на рукава пальто.

— Видишь? Мне лечиться надо. Врач!

Слезы вместе с дождем текли по озябшему, некрасиво чужому лицу, а она говорила, говорила, уже ненавидя все, что было, готовая даже теплые угольки растереть в сажу.

— Я ничего так не хочу: чтобы не было этих проклятых месяцев! Тогда бы не было теперешней черноты. Молоденькие дурочки у нас на работе слюнявят: «люблю», «любит», а меня тошнит от самого слова, как беременную от сладостей.

Слезы ее были единственным, что связывало ее с нашим прошлым, и я хотел их, любил только их.

Потом мы оказались в кафе. Пока я заказывал ужин, она стояла у зеркала, приводила в порядок волосы, глаза. В своем вязаном, кофейного цвета костюме она была совсем-совсем прежняя. И легкие движения рук над волосами и наклон к зеркалу — такие знакомые, прежние.

И все не верилось, что прежнего уже нет. Смотрел на нее из-за стола и помнил, как зимой помчался за город к ней. (Она проводила воскресенье на даче.) С утра было солнце, и я, схватив лыжи, сел в электричку в одном лишь свитере да берете. Ходили с ней до поздней ночи по лесной лыжне, а сбоку, как волки, бежали, жадно и радостно дыша и нюхая, две собаки, которых мы приманили бутербродами. Вначале я провожал ее, но в дом не пошел: легче было перенести обиду Жени и торчать за калиткой, чем бездарно играть перед ее матерью роль невинного знакомого.

Потом Женя пошла меня провожать. Среди поля,

на облизанной морозным ветром пустынной платформе, дожидались последней электрички. Простояли полчаса, и я понял, что замерзаю. Самое смешное было, что я на самом деле окоченею: не война, в сорока километрах — моя квартира с теплыми батареями, в двух шагах дом «тещи», но еще полчасика — и я буду готов. Тридцатиградусный мороз будто раздел меня догола. Я не чувствовал на себе и ниточки, а воздух был, как настывшее железо.

Начал дурацким смешком отвлекать Женю от себя, но голос у меня, разговор, наверное, получался странный, потому что она вдруг охнула, распахнула шубу и обхватила меня со спины, будто закрывая от опасности. Ладонями растирала лицо, грудь, а ртом дышала, дышала, в спину сквозь свитер, и он снова из металлической сетки превращался в теплую шерсть. Повернула меня к себе грудью, заставив бросить лыжи, но я уже оттаял настолько, что мешал ей меня спасать, целовал родные, в слезах глаза, а она ругала меня, себя, нашу обидную любовь, однако успевая и на поцелуи отвечать.

От зеркала Женя пришла чуть другая, как всякая красивая женщина, внимательно себя рассмотревшая. Впервые за весь день улыбнулась, но еще не мне, а свету, уюту.

Она через что-то перешагнула, и, казалось, все вернулось, но мы уже смотрели в себя и друг на друга с тревожным ожиданием. Мы уже знали, что будет второй удар. Но не подозревали, какой страшный он будет и с какой стороны.

А дела в институте и клинике шли в том же русле. Алехи теснили меня столь дружно, что из их стенки порой кто-либо вылетал на открытую площадку, смущенно и испуганно оглядывался и быстренько возвращался в общий строй.

Алеха-1 предпочитал действовать способом задушевных бесед. Я охотно в них участвовал: с чувством зверя, который вдруг начал бы изучать различные системы ловушек, капканов, в которые попадаются его сородичи. Он зазывал меня в кабинет и тут же спешил за стол в кресло («Граждане, пристегнитесь! Взлетаем!»), но не садился, а какое-то время был устремлен мне навстречу: глазами проследит, куда мне сесть, и вроде даже пыль смахнет взглядом с сиденья стула.

Приходится признаться самому себе, что перед породистой вежливостью и уверенностью этого человека я терялся. Даже анфас угадывался величавый римский профиль, когда он сидел за своим массивным столом. Меня преследовала мысль, что он надевал свой торжественный профиль вместе с галстуком — после того, как почистит зубы.

Тем временем Алеха-2 занимался делом, все мял, мял мою анкету, твердо убежденный, что через нее лежит путь к сердцу человека. Он уже высказался где-то в том духе, что хотя его (т. е. мой) отец и реабилитирован посмертно, но это еще ничего не означает: «Мало ли успели навыпускать!»

Однажды догнал меня в коридоре, взял под руку и деловито направил в свой кабинет. Щелкнул дверным замком, точно мы собираемся «сообразить на двоих», сел на стул для посетителей и меня усадил. И тут же показал бумагу, словно из рукава выхватил.

— Мы вот нагрузку изучали: ваш курс лекций надо расширить. Или взять еще один. Сами знаете — бухгалтерия! Все под ней ходим. Срежут единицу, а потом доказывай.

Такого изгиба в их линии не ожидал. Раньше они непрерывно урезывали да сокращали меня. Я рассматривал цифры на бумажке и чувствовал на себе охотничий взгляд, почти умоляющий: «Ну еще шажок!»

— Что ж, расширяйте,— сказал я.

— Вот и чудненько! Глебову давно пора на пенсию.

Ага, вот в чем фокус! Мною хотят вытолкнуть старика: и его единица кому-то понадобилась. Бросают мне спасательный круг, набитый камнями.

— А я, знаете, думал, что вы про этот, он вроде ближе к моему профилю,— огорчился я, подчеркнув ногтем курс, который вел мой собеседник.

Не проходило дня, чтобы не изобреталось что-либо новенькое. И все та же стойка, умоляющие глаза: «Ну попадись, ну что тебе стоит!» Срывалось, и я, могу поклясться, видел, как Алеха-2 с четырех лап поднимался на две, поправлял галстук, и мы выходили в коридор к студентам.

Совсем по-другому вел себя Алеха-3. Завкафедрой и в таком деле новшеств не признавал. Его способ — комиссии. Ты сделал операцию — мы позвали комиссию. Хорошо, правильно сделана операция, ну, и ладно,

мы рады, что ошиблись. Зато теперь никаких разговоров, можешь работать спокойно.

Но непосредственность свою, почти детскую, побороть он никак не мог, мой главный Алеха. Стоило появиться мне в клинике, как лишаисто-красное лицо его, подчеркнутое белизной халата, делалось обиженным, а голубой, телевизионно мерцающий взгляд, как холод из-под двери, проходил где-то по моим ногам.

Наверное, долго бы им еще со мной мучиться, но случилось такое, что сразу придало всему другую стремительность.

Тот звонок — обыкновенное телефонное дребезжание — в моей памяти, как звон колокола.

— Миша, это я...— она звала меня и рыдала, как рыдают женщины у морга.— Аня моя... у нее... На тех соревнованиях она упала с велосипедом...

— Сотрясение мозга, но легкое же,— помог я договорить: рыдания мешали ей.

— У нее большое пятно на левой лопатке... С рождения, как у отца... Она его повредила, и вот теперь... Стало болеть... Посмотрели и сказали... Приезжай в Центральную клинику, она там, скажи ты...

Она так и не произнесла страшное слово.

У Ахматовой есть стихотворение: когда железными гвоздями пробили руки и ноги сына женщины, люди в состоянии были смотреть на муки сына, но никто не решился взглянуть туда, где была мать.

А мне в течение стольких дней надо было смотреть, и это было лицо, глаза Жени! В памяти эти дни — как нестерпимо режущий свет: вспыхнет — тут же отвернешься.

Аню положили в наше отделение. Она все еще не понимала, что произошло: трудно в неполные пятнадцать лет поверить, что тебе в плечо вцепилась черной лапой сама смерть и уже не отпустит. Меланосаркома по-прежнему неизлечима, мы способны лишь усыплять боль да с помощью облучения оттягивать неизбежное.

Каждый день приходила Женя, иногда с мужем, мы сидели у постели девочки, и ничего, кроме апельсинов, бессилия и задавленного ужаса, не приносили с собой. Болезнь все глубже вгрызалась в организм, девочка с трудом просыпалась после частых уколов, откуда-то издалека смотрели на нас, неохотно возвращаясь к сознанию и мукам, ее глаза.

А потом в коридоре, в кабинете Женя билась в рыданиях:

— Неправда! Неправда! Что-то же есть, вы просто не знаете! Все, что надо, муж достанет! Все, что только мыслимо! Ну, скажи — что?!

Она таяла еще быстрее, чем Аня, и слегла бы уже, если бы не безумная надежда на возможное чудо.

Получилось, что отчасти я сам посеял эту надежду.

Тогда я сильно был захвачен идеей стресса — стимуляции и включения скрытых сил, возможностей человеческого организма. Рассказывал Жене про то, как женщина-японка подняла тяжелый автомобиль, придавивший ее ребенка. Про случаи, которые сам наблюдал на фронте. И про то, как моя мать согнула железо, которое в обыкновенном, в нормальном состоянии пятерым мужчинам не согнуть.

Меня постоянно преследовала мысль, надежда не столько ученого, сколько мучимого своим бессилием практика-хирурга: нельзя ли электрическим и химическим воздействием на эндокринные железы и на определенные нейронные участки мозга, на «гипоталамус», включать эту дремлющую в организме сверхсилу? И не позволит ли это делать операции, которые мы сейчас предпочитаем не делать, чтобы не провоцировать новые метастазы! Против ослабленных скальпелем, но и опасно потревоженных опухолевых клеток заново мобилизовать иммунные силы организма. Ведь главное наше несчастье в том, что хотя иммунитет против рака и существует, но он слишком слаб и не стоек. Хуже того: побежденные стремительной ордой защитные антитела превращаются из противника в союзника, личную охрану раковых клеток. Совершенно как те свободные племена на пути татарских орд, которые вначале боролись с нашествием, а потом, побежденные и поглощенные татарской силой, делались ее частью.

Идея и надежда была слишком общая, смутная, но мы с Жорой пытались экспериментировать в этом направлении в его домашнем виварии. Без конца приставали в письмах к Георгию Тимофеевичу. Он нас осаживал на землю, но не добивал. Основную, дальнюю мысль — как общее направление — он не отрицал категорически.

А для меня наша мысль, идея была как глоток

воздуха, без которого невозможно, невыносимо вот сейчас, в это мгновение. Потерять ее было страшно.

Женя словно оглохла от одного лишь намека на какую-то надежду. Моих запоздалых, испуганных объяснений она и не слышала. Она уже не могла не смотреть в ту сторону, как не может не смотреть заваленный в шахте человек на искру светлячка, хотя и знает, что это не наружный свет.

— Нет, нет, все будет хорошо, я знаю, я убеждена, ты же не сделаешь, чтобы она умерла, ты не можешь сделать!

Это была ее жестокость. Но чего хотеть от задавленной ужасом, горем матери? Чтобы она сама решила, чтобы заранее согласилась на смерть своего ребенка? Взяла на себя ношу, которая для других тяжела, а ее, мать, раздавит?

Просто подло требовать этого.

Я решил поговорить с мужем.

За все эти недели я сам состарился внутренне, прошлое виделось, как что-то очень далекое, давнее, просто нереальное. Потому с ним разговаривать мне было совсем не трудно.

Беда не то что согнула, но как-то скомкала и этого человека — лицо его, всю его добротную фигуру. Он ходил, смотрел, разговаривал с непривычной в нем робостью, каждой санитарке торопливо уступал дорогу, место, точно они — секретари кого-то недостижимо высокого.

Я сказал ему прямо: Ане жить не больше двух месяцев. Смотрели многие, все на этом сходятся. Случай, к сожалению, однозначен. Шансов нет, если не считать одного из тысячи, который, возможно, заключен в наших опытах.

Он молчал, опустив голову и глаза. Спросил вдруг каким-то прежним голосом:

— Нужна моя подпись?

— Подпись?! Да, существует правило. Но не в этом дело. Я хотел бы обойтись без формального согласия матери. Шансы ничтожные, и она будет только себя винить.

— Ничтожные? — спросил он, даже строго спросил.

— Да. А без операции — никаких.

— Вы — специалист, вам и решать. Мы в своем деле тоже...

Я уже не слушал его, обдумывал операцию.

С этого дня я разговаривал больше с Аней. Мы с ней сильно подружились, и вначале ее фамильярный тон даже смущал родителей.

— Аня, ну как ты можешь? Михаил Гаврилович все-таки профессор,— пыталась улыбнуться Женя.

Последние дни перед операцией девочка лежала затихшая и, не замечая своих слез, плакала.

— Это правда,— спросила у меня внезапно,— что я через 12 дней умру?

— Кто тебе сказал? И что это за цифра?

— Я спала и считала. Дошло до двенадцати, и умерла. Мама крикнула, и я проснулась. Еле проснулась.

— Завтра наш день. Ты не забыла?

— Маме не говорите.

Когда ее распято, лицом вниз, привязывали к столу, она вырвала лицо из рук медсестры и еще раз глянула на меня: это был взгляд на отца, чтобы убедиться, что он, который спасет, не предаст, что он здесь.

Единственный в моей жизни взгляд как бы родной дочери...

А я — со всей нашей аппаратурой — был беспомощнее, чем когда-то, во время блокады, наш партизанский врач. Он, по крайней мере, знал, чего у него нет. У него только и была пила-ножовка да щепоть соли вместо йода, и он, как о спасении, мечтал о самогонке, чтобы оглушить оперируемого, а заодно и хлопцев, которые с перекошенными лицами, навалившись, держали своего товарища, пока ему отпиливали ногу... Но тот врач, по крайней мере, знал, что ему надо, чего у него нет.

Аня умерла спустя месяц после операции. Вначале даже я надеялся. А Женя была просто уверена, что самое ужасное позади. Аня и правда ожила вся, болей уже не было. Только она почти не спала, но это мог быть результат нервной стимуляции, которую мы применили.

Теперь уже я видел Анины сны. Будто мы с ней взбираемся на айсберг, скользкий и почему-то теплый. И считаем. До десяти и потом снова с единицы. И все соскальзываем книзу. Я подталкиваю ее в голые ступни, ей щекотно, и она смеется. Уже до перевала доползли, она легла на ребро льда, просвеченное, как

матовое стекло лампы, в последний раз оглянулась на меня — лицом Жени, ее улыбкой. И вдруг соскользнула на другую сторону — протяжный крик Жени!..

Первое, что я услышал от Жени спустя месяц после похорон:

— Если бы это был наш с тобой ребенок, ты бы экспериментировал? Как на кролике.

Мы встретились на улице возле клиники: она поджидала меня у ворот. Передо мной стояла больная женщина с чужим недоверчивым взглядом и подергивающимся от непрерывного внутреннего рыдания ртом.

Я хорошо знал, какие идут разговоры и бумаги, понимал, как должна все видеть мать умершей, и потому был бесконечно благодарен ей за этот вопрос. В бессмысленном упреке матери мне слышалось страстное нежелание Жени возненавидеть меня.

— Да, если бы она была наша дочь — тем более. А если бы на себе — и вовсе не задумывался бы!

Слово было сказано. Как только я услышал себя, я понял, что именно об этом, только об этом я и думаю все последние дни и недели, удивляя разные комиссии своим отсутствующим видом.

Я не просто привел в исполнение смертный приговор ребенку, который смотрел на меня с таким доверием. Казалось, убита сама идея, надежда, смысл дела.

Десятки врачей, даже когда можно было обойтись без этого, производили на себе рискованнейшие опыты. Холера, чума и тот же рак... А в моем положении и при моем настроении — это был просто выход.

Имея идею и метод, получить еще и собственную болезнь — что еще нужно экспериментатору!

Теоретически такая переприви́вка неосуществима. И даже то, что я потом заболел, ничего не означает: я мог заболеть своим чередом. Против чужого рака наш организм достаточно вооружен: антитела борются с чужим непримиримо и до конца, как и со всякой чужеродной тканью.

И все-таки вирусная теория существует, и никто ее не опроверг. А я эту теорию ощутил почти как физическую реальность, тяжесть, когда носил на плече надрез с переприви́той опухолевой тканью, а на бедре чувствовал ожог укола. Я не только ощущал, но и просто слышал, как эти никем еще не открытые вирусы

волчьими стаями, с голодным воем носились в моих просторах...

В моем желании обязательно проделать это — если смотреть издали, отсюда — логики не очень много. Ну, а какая логика была в поступке нашего партизанского разведчика, который, расстреляв все пистолетные патроны, вдруг поднялся из-за укрытия и стал выламывать из плетня жердь? Раненому, в горячке, ему, наверное, почудилось, что это обыкновенная деревенская драка...

Меня вызывали, спрашивали по делу, а я спешил, словно тоже в горячке. Я знал точно, на сколько времени хватит моей решимости, и спешил. Чтобы не дать себе времени раздумать, отступить, отказаться. Я словно затаптывал в себе что-то, как в детстве однажды затаптывал присыпанные землей живые слепые комочки... Кошка привела столько котят, что они все время пищали и расползались голодные. Я подкармливал их с пальца, возился с ними без конца. А из школы принес двойку. Отец, который в те дни приходил из гаража подавленный, расстроенный, вдруг побил меня. Впервые в жизни. И приказал закопать «эту дрянь». Оглушенный обидой, ненавидя себя за то, что я делаю, а живые комочки за то, что они такие беспомощные, что мне их так жалко и так нехорошо, я проделал все спеша, не давая себе опомниться, и даже ногами стал на засыпанную ямку, чтобы скорее кончилось. И вдруг земля зашевелилась подо мной, накренилась — я упал.

Очнулся в постели под виноватым взглядом отца. Он держал на коленях кепку, ему надо было бежать на работу.

— Прости, сынок.

Я с тревогой, испугом огляделся. Я боялся увидеть мать.

Последнее действие в институте началось, когда герой явился на сцену, неся в себе свой эксперимент. Весь повернутый в себя, герой уже плохо слышал внешний мир.

Алехи не дремали, настигли тут же. Меня зазвал в кабинет декан. Римский профиль был мраморный, как никогда прежде.

Я заходил — знал, садился — знал, кто передо мной, с кем дело имею. Но перед гипнотическим сеансом че-

ловек тоже понимает, что из него хотят сделать безвольного болвана, но это не каждому помогает.

— Очень сожалею, что так случилось...— начал он голосом рока из античной трагедии, но закончил с внезапной доверительностью: — Неосторожно и, простите, неразумно экспериментировать на родственниках номен...

— Бумажка у вас имеется? — спросил я так, словно сомневался в этом.

Алеха-1 закончил на полуслове, как получивший свой пятак лентяй-нищий. Бумага уже лежала предо мной. Какое-то мгновение я смотрел на чистый лист — Алеха даже забеспокоился, не расхотелось ли мне. Но я смотрел и думал, что самое превосходное — это когда всякий раз чистый лист, когда следующий шаг, следующий день начинаешь так, как хочется тебе. И не важно, что кому-то кажется, что это он тебя гонит в ту или другую сторону. Когда все твое — при тебе, в тебе, решаешь в конечном счете ты сам. Уезжаю — значит превосходно. Сам хочу этого. Потому что начинается чистая, белая страница, если даже начинать придется с болезни, смерти...

Кажется, уходить собираются мои соседки. Мамаша (или бабушка) свернула журнал и кладет его в сумку. Девочка, глянув на нее, обеими ногами стала стирать свой дом, сад, собаку.

— Теперь будут грязные,— говорит женщина про ее туфельки.

Девочка, не кончив дела, обрадованно побежала к фонтану.

— Я помою.

Почти все стерла. Осталась одна собака. Да вот я.

А мама (или бабушка) девочки достала из сумки толстую книгу.

Какая будет сегодняшняя встреча с Женей? Такая же, как в Италии? Нет, конечно, ведь уже была итальянская, и она изменила кое-что. Снова чистая страница белеет впереди. До чего же человек неисправим. Это в моем-то состоянии! А что в моем: живу ведь, и даже (чтобы только не накликать!) в голове почти чисто, боль ушла в одну, далекую точку. Оставайся, оставайся там, далеко... Будь хоть сегодня человеком! Имею же я пра-

во на эту встречу. Следующее 15 мая будет лишь через 12 месяцев. Тем более что итальянская была не столько с нею встреча, сколько с ним, снова со Стипендиатом. Сколько ни идем мы с ним вперед, но по отношению друг к другу — неподвижны. Если и сдвинет жизнь, то ненадолго, тут же сделает поправку.

Я бежал через вокзальную толпу, цепляясь своей кинокамерой за пассажиров, протолкался на перрон, и вдруг — он! Нетерпеливо смотрит в мою сторону, даже прикрикнул капризно:

— Обязательно надо опоздать!

Пораженный, я пробормотал:

— Вы — тоже?

По лицу его я наконец понял, что не ко мне он обращался. Оглянулся — она, Женя, и почти прежняя! Только возле глаз глубокая синева, да незнакомая складка у рта появилась.

Правда, я увидел только *свет*, а остальное разглядел уже потом. Она остановилась возле меня и с вызовом громко сказала:

— Пятнадцатого мая я ждала. Два раза уже.

Муж смотрел из-под шляпы потрясенно, хотя он лишь понял, что жена разговаривает с убийцей их дочери.

Потом я рассмотрел, что именно Стипендиат больше всех изменился: исчезла куда-то (точно вглубь ушла) великолепная мускулатура лица, располневшее, оно потеряло свою четко направляемую изменчивость, сделалось вяло брезгливым. Этого брезгливого выражения Стипендиату явно хватало на все. И на всех.

Возможно, у других это иначе, но в чужой стране на себя я смотрю больше и пристальнее, чем на исторические стены и местные лица. Глупо столь далеко ездить, чтобы рассматривать самого себя, но это так.

А тут еще и она рядом и он. Другая жизнь, заботы чужие, туристские радости были для меня только новым фоном, случайными декорациями.

Альпийские пейзажи, неприятно поражающие своей похожестью на раскрашенные, глянцевые открытки, рядом, у соседнего окошка — она и он; ночь, красно-черным расплавленным шлаком дышит вода под самыми колесами поезда, а в соседнем купе она...

С чемоданами, сумками гулко топаем по ночным улочкам, по плитам маленьких, точно декорации к

Шекспиру, площадей, через совсем уже театральные горбатые мостики Венеции, слушая всплески воды в стороне или под ногами. Но я, кажется, здесь лишь для того, чтобы видеть, как идет, как по-туристски смотрит по сторонам эта женщина.

Дверь гостиницы открыла итальянка с очень заметными усиками над верхней губой. «Бонджорно!» — тут же демонстрирует кто-то из наших свой итальянский. Она отвечает и, поговорив с гидом, снимает с доски ключ с большой деревянной грушей.

— На двоих, пожалуйста,— объявляет гид.

Стипендиат уверенно протягивает руку, берет и говорит, почему-то глянув в мою сторону:

— Грацио! Мы — двое.

И показывает итальянцам два растопыренные пальца на манер черчиллевского: «Victoria!» («Победа!»)

Я лежал в темной большой комнате под влажным, как глина, одеялом, а перед глазами стояла и не уходила Женя.

Она определенно ненавидела меня, когда муж показывал свое «V». Такое у нее было лицо.

Сколько раз ты засыпал моментально, отвезя ее к мужнему порогу, а тут почему-то не мог, хотя и любви-то не было прежней, а одна только тупая боль. «Грацио! Грацио!» — я ненавидел это ни в чем неповинное слово.

Стало светать, близко и жестяно застучали колокола. Я отвел в сторону открывающуюся внутрь двойную ставню и стал смотреть вниз. Среди первых, кто уже не спал, много монахов. А другие монахи уже колотят в колокола. Как те цыгане, из которых в году пятидесятом хотели сделать трудовую артель жестянщиков. Взрослые разбредутся по привычным цыганским делам, а цыганята лупят, кто во что — на радость начальству. «Грацио!» Монахи, цыгане... При чем тут цыгане, если я в Венеции?!

Оделся и ушел бродить по городу, прихватив свою кинокамеру. Сколько я ни старался оставлять их вдвоем, нас все равно было трое, и, по крайней мере, двое это помнили каждую минуту. Снимаю поблескивающую лужами морской воды площадь Святого Марка, а в глазок ищу, чтобы захватить желтоволосую женщину в плаще. Втискиваюсь в стенку дома, чтобы снять громаду флорентийского собора, бело-зеленого,

как неожиданная березовая роща, зажатая городом, а кончаю кадр на ней.

Заметив это, она улыбалась далекой, как бы из нашего прошлого, улыбкой и отворачивалась, тут же погрустнев. А я гнал пленку «Кварца», чтобы утащить ее в свой город и там смотреть.

А потом присутствовал при семейной сцене — и за этим, выходит, ехал в Италию.

У меня заснята белая, с маленькими, как бойницы, окнами стена флорентийского дома, на которой мемориальная доска с именем Федора Достоевского. Из магазинчика напротив вышла Женя (я и это заснял), нервно прошла в одну, в другую сторону. Я направился к ней.

— Как баба,— сказала она, глянув на дверь магазинчика,— не могу.

Я зашел в магазин. Весь прилавок в шерстяных кофтах: черных, белых, розовых, голубых и еще каких-то; Стипендиат и полная, с одышкой, но очень энергичная итальянка увлеченно обсуждают с помощью карандаша цену.

— Женя! — сердито окликнул через плечо муж и увидел меня. Не сходящая с его лица брезгливость приобрела вполне дружелюбную окраску. Как-никак земляки среди чужих.

— Надо торговаться,— убежденно сказал он,— если хотим от них уважения. А то и правда поверят, что у нас ничего этого нет.

Я постоял и ушел.

Скоро он вышел к нам, торжественно-брезгливо неся сверток, вручил жене. Она все-таки разорвала уголок бумаги, взглянула.

— То-то же,— брезгливо пошутил муж,— а то все стесняемся. Я бы не пускал за границу таких. Укрепляете экономику капитализма.

А потом была та стычка.

У меня и фотография есть: сидим чинно и пьем кофе из маленьких чашечек. На стенах знакомые плакаты, стеллажи с книгами. Общество итало-советской дружбы.

Пожилой председатель пытался развлекать нас, а нам, уставшим от впечатлений, было неловко, что нас так трудно расшевелить.

И тогда появился итальянец с удивительно живым

лицом и горящим взглядом, с ним — худенькая, застенчивая женщина. Короткая вспышка разговора — быстрого и плавного — мы тоже подключены, уже спорим. Итальянец весело кричит, а женщина переводит его крик тихим голосом, и он сам слушает ее перевод, глядя на нас дружелюбно, даже влюбленно.

— Ну что, хорошо служило искусство богатым Медичи? Вы, конечно, в восторге от Возрождения?

Мы повинились: действительно в восторге.

— Я — тоже. Дело прошлое. Хуже, когда и наши той же дорожкой готовы идти. Кто? Да ваш любимый Ренато Гуттузо.

Мы, конечно, заступились за Гуттузо.

— А вы видели его последние работы? Меняются, к сожалению, люди,— настаивал итальянец.

Заговорили, конечно, про Китай.

— Марксизм, как и атом,— переводила застенчивая маленькая женщина,— невероятная сила. Потому так опасно, если не в тех руках.

Мы, понятно, возразили, что там — уже психоз, религия, а не марксизм.

Снова вернулись к искусству. Черноглазый горячун заметил, что русские больше интересуются Антониони, чем сами итальянцы. Похвалил нашу «Балладу о солдате» и еще что-то, упрекнул за схематизм другие фильмы.

— У нас безголосые певички так выступают. Завернется в национальный флаг и выйдет на эстраду. Вставай и аплодируй.

Брезгливо молчавший все это время Стипендиат вдруг вмешался, как бы заслоняя всех от незамечаемой нами опасности:

— Я не смотрел некоторые фильмы, но сам тон, которым товарищ злоупотребляет...

И пошел, и пошел! Из каких источников да на чью мельницу?

Горячуну что-то понравилось в словах Стипендиата, он весь развернулся к нему и потащил на глубину. И когда неповоротливый наш философ понял, куда заплыл — рванулся назад, барахтаясь и отплевываясь.

Я не выдержал, попросил:

— Лучше не влезайте в спор с марксистом, если силенок мало.

А наш итальянский оппонент вдруг затих, молчал,

пока неловко переходили на другие темы. Среди разговора поднялся и, попрощавшись, ушел, а с ним и застенчивая женщина.

— Когда была фашистская попытка Тамброни,— как бы извиняясь, сообщил хозяин нашей встречи,— Джонфранко тяжело ранили. Горячий очень. Как и ваш товарищ.

В автобусе, видимо, оценив общее тягостное молчание, Стипендиат громко произнес:

— Нечего! Надо давать отпор!

— Кому, кому отпор? — почти выкрикнула его жена.— Молчи уж, если мало силенок.

Кажется, именно мои слова в ее устах взорвали Стипендиата:

— Хлюпики — везде хлюпики.

И тогда понесло меня. Гимн пропел «хлюпикам». Мол, сегодня, именно сегодня без них было бы и вовсе опасно жить. Для американца Дина Раска «хлюпики» — те студенты, что в Бэрклийском университете встретили его слова об обязательствах во Вьетнаме криками: «Лжецы! Лицемеры!» И разве не «хлюпики» с точки зрения некоторых солидных итальянцев те молодые гитаристы, которым мы вместе с портовыми грузчиками аплодировали? С их плакатом: «Ох уж эти господа!», с их песенками партизанскими и особенно ими же сочиненными: «Если ты, Моро, позовешь нас во Вьетнам, придется тебе очень громко звать, и еще и еще раз, а потом ты услышишь: «Топай туда сам, Моро!»

Атомному реактору небось тоже неприятны кадмиевые стержни, которые мешают ему разогреться до конца. А что он без них взлетит на воздух — этого сверхмощный тупица не знает. Не запрограммирован на рефлектирующего «хлюпика». И почему только этих «хлюпиков» так не выносят гитлеры всех времен и народов? Раздражают их? А может, мешают или даже пугают? Прерывают цепную реакцию оболванивания неуместными вопросиками, сомнениями. Нет чтобы сразу и миллионноголосым хором возгласить: «10 000 лет Самому-Самому!»

Подразнил я моего Стипендиата. Правда, потом жалел, что подарил ей еще и это унижение.

На словах спорить что! В самой жизни с ним поспорь,— тебе это не очень, кажется, удалось.

...Столько раз поджидал ее, но никогда не ждал так. Точно вместе с нею придет, вернется и еще что-то. Ведь было же, было!.. Но вдруг начинает казаться, что ничего не было, что я всегда сидел здесь и ждал. Такое же чувство возникало, когда Женя появлялась у меня, а потом уезжала. Я возвращался в комнату, смотрел на все, что хранило следы ее присутствия, и должен был убеждать себя: да была же, ведь была, было все... И когда снова появлялась она и я смотрел на нее, ее смущал мой слишком пристальный, нескромно-запоминающий взгляд.

— Ну не надо, не смотри.

Ну что ж, так и должно быть. Я уже давно понимал, что не придет. Сидел и ждал просто так, для себя, досматривал фильм.

Где она сейчас, вот в это мгновение? Говорит что-то, смеется, встала, идет к столу... Я ее почти вижу: вот-вот повернется в мою сторону.

Меня не перестают поражать самые обыкновенные вещи: в какое-то мгновение ты есть здесь, только здесь, хотя мог быть совсем в другом месте, но и там ты был бы *здесь*. Всегда с особым чувством ловлю глазами, как мелькает в стеклах витрин автобус, в котором еду на работу: *в этом автобусе — я, в этом пространстве — я, и нигде больше меня нет.*

Интересно, какое чувство должен испытывать космонавт, видя нашу планету, на которой его нет, *только его нет?..*

Набираю номер *ее пространства*, сейчас оно распахнется, гулкое и длинное, как коридор, наблизится, и я услышу ее голос. Сразу и так просто...

Квартира слушает!

Мать Жени. Можно перевести дыхание. Это от *его* имени «квартира слушает». Спрошу Женю, и голос тотчас изменится.

— А Женечка в больнице,— голос почему-то и вовсе радостный.

— Больна? В какой... не скажете?

— Она в этом... роддоме. А кто спрашивает?

— Спасибо.

Спасибо! Грацио! «Нас двое. Грацио!» А как же Аня? Но при чем тут Аня? Странно иногда и больно подвертывается мысль, как нога на неожиданной ступеньке. Когда-то говорил Жене, стараясь убедить

и самого себя: на всю жизнь нам остается лишь то, что мы не взяли. Ну вот, именно по твоей формуле — что ж не рад?

А странно все в мире, все странно, на чем вдруг останавливаешься. Вот уже и тот час, когда сидел, ждал, тоже стал воспоминанием. С удручающим автоматизмом жизнь пеленает нас в бесконечный рулон того, что было, есть, в воспоминания о воспоминаниях. Сколько ни сиди на знакомых скамейках, сколько ни вращай себя в обратную сторону — весь рулон остается на тебе. Поневоле затоскуешь, что ты не Чехов, что не можешь время от времени оставлять часть этого на бумаге. Не Чехов, а потому новая кожа нарастает под старой, и еще одна, и еще, и все остается на тебе и уйдет вместе с тобой... Душно. Зашевелился мой Точильщик, опять готовится запустить колесо.

...На скамейке, на которой я ждал, уже сидит моя знакомая незагоревшая девочка. Посмотрела, будто я тут никогда и не сидел. И цифры мои затерла, на их месте — палочки, единицы. Оглянулся еще раз, видя, что ухожу, не спорю, она разрешает себе ответить на мою улыбку.

А каменные детишки все играют в застывший мяч и сами застыли, ждут: что я?

В институт генетики, к Георгию-2? Надо бы, но это потом. Нет, хорошо, что Женя не увидит меня. Такого. Я все бы обманывал себя, не будь того случая в клинике. Инга, наша красавица лаборантка, вернулась из туристской поездки, усадила себя за стол, не выпуская из пальцев сигареты, а тут вошел я. Сел напротив, смотрю на нее, какая она загоревшая, новая. А она чуть глянула на отчаянно улыбающегося человека с холодными висками и удивленно нахмурилась. Не узнала в первый миг! Тут же спохватилась, даже встала, чего никогда не делала. Но у меня уже упало сердце: все, слезай с крыши!..

Нет, это просто удача, что так совпало и Женя не пришла.

А Точильщик мой не ленится. Боль под черепом, как перекос, велосипедная «восьмерка», то появляется, то затихает во все убыстряющемся ритме. (Гонит меня Точильщик в аэропорт, морфинист проклятый. Там у нас в чемодане шприц.)

У-ух, кажется, отпускает! Вращение замедлилось, не слилось в сплошное, наждачное, слепящее колесо пытки. Жарко-жарко сделалось, как после пережитого ужаса.

Нет, у моего Точильщика совесть есть. Честно выждал в сквере весь час. Не пришла — теперь у него свой график.

С Точильщиком мы моментально — в два слова — ссоримся, но и миримся тут же, как только он остановит колесо. Совсем как тот монах из Жирович. Лежит под кобальтовой пушкой, задрав бороденку, и кричит:

— Ды што ж гэта ты, га?! Я тебе сорок год служил верой-правдой, Советы на меня гневались, а я служил. За што ж ты меня так, га?!

Легче ему стало, помягчел живот, выписывают деда, а он бормочет, мирится со своим богом:

— Может, я и виноват: не так, как тебе хотелось, повернулся, не успел что-то. Бо старость, сам знаешь, что это за радость...

Да, это бывшая моя улица — пространство моего детства. Когда дома здесь были деревянные, с заборами и чугунными, похожими на бомбы тумбами в одном и другом конце улицы, эта железная ограда на высоком постаменте очень смотрелась, придавала нашей окраине даже какую-то парадность. Мы очень гордились нашей оградой. Теперь мы сильно продвинулись к центру, дома выросли. Детишек много во дворах. Тоже, наверное, сбегаются на музыку...

Квадратные прутья ограды нерушимо ровные, беспощадные, как парадный, военный шаг. Только один выгнулся, как от боли.

Даже мне не верится, что согнула его женская рука, мягкая, теплая, которую я, трехлетний, не отпускал во сне, протестовал плачем, когда ее утром тихонько забирали, а отец подсовывал свою. («А-а, больша-ая, не мамкина!»)

Что ж это за сила такая, оставившая здесь железный след, спасшая когда-то меня?

Сколько раз она (мы не знаем сколько раз) — эта сверхсила любви человеческой — побеждала угрозу, нависавшую над нами, людьми! Но разве существовала когда-либо угроза, равная сегодняшней?

Когда шла война, помню, была такая вот мысль и даже не мысль, а скорее чувство: «Хорошо хоть, что

смерть не достанет тех, что за Москвой, за Уралом!» И ей же богу, легче было о своей смерти думать.

Тогда не могла достать всех. Сегодня может. Если не окажется человек сильнее самого себя. Потому что и в атомный век угроза — в самом человеке.

Один наш больной — умирающий от рака учитель — убеждал меня, торопливо, задыхаясь, точно от этого он умирает: люди должны сговориться и нарочно забыть, забывать имена всех честолюбцев и властолюбцев, чтобы не плодить новых, от которых может погибнуть планета... Дети, кого мы не должны помнить, должны забыть сегодня: Батыя, Берия, Герострата, Гитлера, Маккарти, Мао... От «А» до «Я» — весь алфавит.

Нет, сегодня я не пойду за ограду. Общая, братская могила нашей улицы — шесть шагов на три. И она словно цветочная клумба. Не веришь в нее. Ужас того последнего мгновения повис, изогнувшись, *здесь*, на ограде... Но черные прутья почему-то размякли, сбились с парадного шага, заколыхались, как стебли в воде... Точильщик всерьез берется за дело. Все, как сквозь воду. Я уже не различаю и того единственного железного изгиба: все прутья колышутся, мягко изгибаются, плывут...

Щиты, щиты, фанерные и жестяные, вдоль моей новой улицы. От праздника осталось. Цветные ломаные диаграммы, цифры: чего и сколько будет к семидесятому и восьмидесятому годам. Эти будущие цифры очень странно смотрятся. Впрочем, так же непривычно смотреть было когда-то на «1960», «1950», «1940».

...Я иду, почти бегу за человеческими спинами, обгоняю кого-то, спешу навстречу лицам, глазам, торопливо пропускаю их мимо себя, боясь увидеть, что глаза внезапно дрогнут, удивятся, испугаются — как тогда Инга. А во мне — кто-то еще: он по-детски цепко прижимает теплую руку матери и, сонно жалуясь, всхлипывает: мягкая рука осторожно, ласково высвобождается из детских объятий, я чувствую, что не в силах удержать, спешу навстречу лицам, глазам, ожидая, боясь увидеть их над собой...

1966—1967

Кузьма Чорный

Уроки творчества

ЭССЕ

К ЧИТАТЕЛЮ

Современная белорусская проза довольно смело и широко выходит к проблемам глобального, общечеловеческого масштаба. Но при этом в лучших своих образцах остается и развивается как литература национальных тем, типов, стилистики и т. д. К этому двуединому качеству молодая белорусская проза шла через творчество наших классиков, в том числе — через романы Кузьмы Чорного. Для современного нашего литературного развития уроки Кузьмы Чорного, так же как и Якуба Коласа, Максима Горецкого, имеют огромное значение. Русский и всесоюзный читатель, который сегодня больше знаком с произведениями современных авторов (Василя Быкова, Ивана Мележа, Янки Брыля, Ивана Шамякина и др.), постепенно, надеемся, приобщится и к нашей классике, ощутит своеобразную силу и свежесть первых истоков, криниц белорусской прозы.

Хороших переводов романов, повестей, рассказов К. Чорного пока не существует (переводить его так же нелегко, как Л. Леонова, например). Поэтому, может быть, знакомство с ним небесполезно начать с монографии о нем.

Оговариваемся — это не подробный очерк жизни и творчества писателя, а всего лишь прочтение классика с точки зрения интересов и проблем белорусской литературы шестидесятых — семидесятых годов. Все те качества, особенности, достоинства и недостатки, которые мы находим в творчестве белорусского прозаика, так или иначе связаны с уровнем развития, с исторической судьбой национальной белорусской культуры,

литературы, литературного языка. Вместе с тем многое восходит и к судьбам всей советской литературы. Читатель К. Чорного сразу ощущает, как много общего в исканиях его с тем, что волновало и Леонида Леонова, и Андрея Платонова, писателей других национальных литератур.

Уроки творчества Кузьмы Чорного, видимо, интересны и могут оказаться полезными не одной лишь белорусской литературе.

Автор

СЛОВО О ЧЕЛОВЕЧЕСТВЕ

Сегодня говорят и пишут о белорусской прозе как об одной из сильнейших, наряду с русской, украинской, литовской и другими.

А между тем каких-нибудь полстолетия назад даже серьезные ученые литературоведы и лингвисты (Я. Ф. Карский, М.-А. Бодуэн де Куртенэ) склонны были считать, что история не оставила для белорусов нужной «строительной площадки», чтобы между очень близкими в языковых отношениях высокоразвитыми литературами — русской, польской, украинской — можно было возвести еще одно здание — новой белорусской литературы (не узкоэтнографической, не провинциальной по значению, а высокохудожественной, подлинно современной).

Путь белорусской литературы к признанию был достаточно сложен. Революция 1905 года, особенно Октябрь 1917-го создали объективные условия для ускоренного развития не только литератур младописьменных, но и таких, как белорусская, которые переживали вторую молодость (после целых столетий насильственной «летаргии»).

Объективные благоприятные условия необходимо было реализовать. Янка Купала, Якуб Колас, Максим Богданович, Максим Горецкий, а затем Кузьма Чорный проделали этот труд, сознавая, что выбирая путь для себя, выбирали его для всей белорусской литературы.

Эти писатели сумели самую языковую близость к развитым литературам использовать «во благо» белорусской литературы. «Узкая» строительная площадка побуждала неутомимо тянуться вверх.

В наше время ускоренное развитие литератур с такой сложной судьбой, как судьба белорусской литературы, перестало быть скольжением «по стилям» и «над стилями», когда стили, традиции, формы (классицизма, сентиментализма, романтизма и т. д.) не столько осваивались, сколько «дегустировались» и тотчас же отбрасывались, заменялись другими. Сегодня ускоренное развитие таких литератур означает отнюдь не движение на фоне других, «более старых» литератур, и не движение рядом с ними, а интенсивное развитие сообща с этими литературами и даже стимуляция «молодыми» литературами общесоюзного процесса. Это вряд ли покажется преувеличением, если мы напомним имена и произведения Айтматова, Друцэ, Брыля, Мележа, Быкова, Гончара, Авижюса, Матевосяна и многих других писателей народов СССР. Сбывается то, что предсказал на Первом Всесоюзном съезде писателей Максим Горький, когда он говорил о будущем многонациональной советской литературы. Не торопливое «подтягивание», а основательное взаимообогащение характеризует современный этап развития наших литератур.

Для белорусской литературы, особенно для прозы, путь к такой зрелости лежал и лежит через широкое освоение всего значительного в мировой литературе. Именно классики наши — Купала, Колас, Богданович, а в прозе Горецкий и Чорный — определили такой путь национального литературного развития: к своему, не отгораживаясь от опыта и достижений других литератур, вооружившись этим опытом! Чтобы пробурить глубокую скважину, нужна вышка. Так и в литературе: с вышки мирового опыта глубже проникаешь в свое, национальное.

Есть у К. Чорного несколько романов о Великой Отечественной войне, написанных в 1943—1944 годах: «Млечный Путь», «Большой день», «Поиски будущего». И вот что мы наблюдаем: чем дальше наша белорусская проза, сегодняшняя проза об Отечественной войне продвигается вперед в своем развитии, тем ближе приближается она к этим романам К. Чорного, в которых война, фашизм изображены и осмыслены с высоты философско-исторического и художественного опыта человечества.

Эволюция К. Чорного как художника с такой глубиной мышления очень поучительна, ибо проблема освое-

ния опыта других литератур остается не менее важной и сегодня. При безусловных успехах нашей литературы нет-нет да и проявится, прорвется эдакое провинциальное самодовольство: мол, пусть серенькое, зато свое, как будто нет своего истинно значительного и как будто нет у нас серьезной «чорновской» традиции искать «свое», но масштабное, пригодное не только для «местного употребления» (вопрос этот остро стоит не в одной только белорусской литературе!).

Даже о Чорном (например, Б. Саченко в статье «За что я его люблю») иногда размышляют так, будто бы другие литературы совсем здесь ни при чем, потому что наш Чорный весь на своем и из своего вырос[1]. Никак не умаляя значения национальной-почвы для литературного развития, тем более если речь идет о таком народном писателе, как Чорный, можно все же с уверенностью сказать, что без сознательного, чрезвычайно активного освоения мирового литературного опыта не было бы и такого крупного национального мастера, как Кузьма Чорный.

Думается, что сам Чорный, который так настойчиво призывал молодых и немолодых прозаиков учиться на мировых образцах, чтобы суметь сказать свое, белорусское слово о человеке и человечестве, думается, что и он согласился бы с Достоевским, который писал: «Вот он ставит мне в вину, что я эксплуатирую великие идеи мировых гениев. Чем это плохо? Чем плохо сочувствие к великому прошлому человечества? Нет, государи мои, настоящий писатель — не корова, которая пережевывает травяную жвачку повседневности, а тигр, пожирающий и корову, и то, что она поглотила»[2].

* * *

Когда двадцатитрехлетний светловолосый юноша с добрыми и серьезными голубыми глазами начал в 1923 году подписываться сочным, как сама земля его родной Слутчины, псевдонимом «Кузьма Чорный», проза белорусская еще не колосилась широким урожайным массивом.

---

[1] Полымя, 1970, № 6 с. 192—193.

[2] См.: Н. Вильмонт. Великие спутники. М., «Советский писатель», 1966, с. 9.

Николай Карлович Романовский (Кузьма Чорный) был одним из первых писателей, которые прозу отдельных рассказов, близких народному анекдоту, прозу бытовых или лирических зарисовок постепенно преобразовывали и наконец преобразовали в современную белорусскую прозу, высокоразвитую, многожанровую, многостильную. Эту задачу он выполнял вместе с Я. Коласом, М. Горецким, З. Бядулей, Т. Гартным и вместе с молодыми в то время прозаиками М. Зарецким, К. Крапивой, М. Лыньковым, П. Головачем и другими.

К. Чорный пришел в литературу, говоря его собственными словами, «с самого дна белорусского житья-бытья». Писатель-«молодняковец» был одним из тех, кого бедняцкая деревня как бы послала вперед, в «разведку», навстречу той новой жизни, которая приходила в деревню из пролетарского города. Молодой прозаик раскрывал перед читателем трепетную душу простых «полевых людей», близких ему... Чорный рано и на всю жизнь понял, что самые сложные и важные проблемы жизни по-настоящему могут быть решены только тогда, когда будут затронуты глубинные пласты жизни, когда изменится судьба трудовой массы народа, когда эти проблемы так или иначе пройдут через мысль, чувства простого человека, станут ощутимой реальностью для него. Современникам-критикам могло казаться, что Чорный отстает от жизни: приглядывается к той среде (преимущественно крестьянской), которая только-только начинает изменяться, тогда как вокруг столько примеров более выразительных сдвигов и перемен в жизни. Но это не так: Чорный очень внимательно искал в жизни черты нового, он создал немало образов «новых людей», таких, как Зося Творицкая, коммунист Назаревский и другие. Один из его первых рассказов так и называется — «Новые люди». Другое дело — где он искал этих новых людей. Чорный был твердо убежден, что новое только тогда приобретает особенную силу, когда затрагивает судьбу простых людей, когда проникает в самые глубины народной среды. И он считал, что писатель должен видеть прежде всего эти глубины жизни.

Сама жизнь, поднятая могучими лемехами революции, ждала новых посевов. Литература была только частью этого необычайного по масштабу и пафосу дела. Общественные отношения и человеческие страсти, по-

литика и мораль, быт и искусство — все обещало быть необычайно новым. Вот почему и деревенский парень, молодой прозаик Кузьма Чорный — потомок слуцких ткачей и батраков, делая свой первый шаг в литературе, ощущал себя на самом стержне жизни, великого дела обновления земли и «человека на ней».

К. Чорный был одним из многих «молодняковцев», пробужденных к творчеству революционным временем. Одним из многих, но в числе самых глубоких по таланту, самых серьезных по размышлению о жизни, о роли и назначении литературного дела.

Молодой прозаик быстро ощутил и сделал ведущей для себя ту сверхзадачу, которую белорусской литературе диктовала революционная эпоха, исторические судьбы его народа. Целые века белорусский народ был лишен возможности свободно участвовать своим словом в художественном развитии человечества. В XIX столетии и особенно в начале XX в поэзии Купалы, Коласа, Богдановича белорусский народ снова, превосходно и самобытно, заявил о себе.

Теперь очередь белорусской прозы, большой прозы,— вот пафос многих выступлений и статей К. Чорного. Было бы издевательством, говорил, писал он, если бы мы освобожденному наконец, жадному к богатствам культуры народу вместо подлинного искусства «подсунули суррогат». Историческое запоздание — объективное условие, но это только обязывает белорусских прозаиков к высочайшему чувству ответственности за свое дело, обязывает их стремиться к «подлинной культуре творчества».

С чувством писательской и гражданской ответственности К. Чорный начинал путь белорусского прозаика, со страстным пониманием своей задачи и ответственности он прошел его до самого конца. Потому он и смог так много, и потому белорусская проза после романов К. Чорного обрела новую зрелость.

Если нужно назвать прозаика наиболее белорусского по языку, быту, созданным характерам, разве не К. Чорного мы вспоминаем прежде всего?

И в то же время попробуйте найти другого, кто с такой настойчивостью и убежденностью подчеркивал бы, утверждал своим творчеством, что достижения мировой и прежде всего русской классики должны стать нашим собственным богатством, нашей «нацио-

нальной памятью», стимулятором нашего литературного развития.

Достижения национальной культуры и культуры общечеловеческой для К. Чорного на равных входят в понятие «культуры творчества». Путь к подлинной культуре творчества — это движение писателя к глубочайшим мыслям и чувствам своего народа. Но как найти эту глубину, как достичь ее, не вооружив свой талант, свой разум лучшим, что накоплено человечеством в мировом искусстве?

Когда мы сегодня говорим и повторяем, что К. Чорный придал новую масштабность белорусской прозе, под этим понимается не только «по-бальзаковски» смелый и грандиозный размах замыслов и осуществлений К. Чорного, который стремился «дать картину развития человеческого общества в период от панщины до бесклассового общества»[1].

Масштабность произведений К. Чорного не только в их историзме, философичности, эпичности, а еще и в том новом чувстве, с которым белорусская литература начинала все более смело вести разговор «с целым светом».

Можно, рассказывая о своем крае, народе, как бы говорить миру, человечеству: вот мы, мы такие, познакомимся, посочувствуйте нам, погорюйте или порадуйтесь вместе с нашими людьми, которых вы до этого не знали, даже не догадывались, что они рядом существуют на земле.

Мало ли молодых литератур делали и делают сегодня это благородное дело этнографов — знакомят между собой народы?

Но еще Я. Купала намного глубже понимал свою задачу белорусского писателя. Он как бы говорил миру, человечеству: «Это мы, но это и вы, потому что на всей земле трудящимся не дают «людьми зваться».

Говоря о Белоруссии, о белорусах, Я. Купала сказал свое, белорусское слово и о самом человечестве. Эту сверхзадачу каждой развитой литературы сознательно сделал своим творческим принципом К. Чорный.

Право на слово обо всем человечестве есть у каждо-

---

[1] Кузьма Чорны. Збор твораў у 6-ці тамах, т. 6, Мінск, 1955. (Все цитаты из этого издания даются в переводе З. Крахмальниковой.)

го народа. Потребность же его высказать возникает, если народ активно и сознательно включается в историческое действие, которое затрагивает судьбы многих или вообще всех народов.

Октябрьская революция была таким историческим действием. Для белорусского народа также. Это и придавало новую масштабность белорусскому художественному слову.

К. Чорный ясно представлял себе, что только из разговора с целым миром о том, что миру интересно знать после Шекспира и Толстого, Достоевского и Бальзака, что только из такого разговора, широкого и серьезного, может вырасти подлинная литература. И вот для того, чтобы понять, что еще можно сказать не только о себе, своем крае, но и о человечестве, человеке на планете Земля после Толстого, Бальзака, Горького, белорусский прозаик и начинает внимательно изучать классику. Немалое значение в этом смысле имели переводы на белорусский язык произведений А. С. Пушкина, А. Н. Островского, Н. В. Гоголя, А. М. Горького, сделанные К. Чорным. Можно обнаружить и более активное, творческое изучение классики, которое порой напоминает даже соперничество, но не самоуверенно «молодняковское», а серьезное, вдумчивое, с полным пониманием сложности задачи.

Берется, к примеру, толстовский «Холстомер» и пишется как бы его белорусский вариант, где лошадь — не с господской конюшни, а из крестьянского хлева, а жизнь, о которой «думает» лошадь,— мужицкая. И не столько обобщающие мысли о жизни (у Толстого они немного ироничные, поданные через «нормальный», «естественный» взгляд Холстомера, который, например, удивляется, почему люди так любят слово «мое») важно сформулировать молодому К. Чорному в «Буланом», для него важнее точно угадать, передать самые тонкие ощущения живого существа.

Именно психологизма не хватает белорусской прозе, считает К. Чорный, и потому его «эксперимент» — в этом направлении прежде всего.

Или под впечатлением горьковского рассказа «Тоска» (о неожиданном испуге купца перед бессмысленностью его жизни и неизбежностью смерти) пишется как бы новый, белорусский его вариант — «Порфир Кияцкий». Что-то горьковское остается (утренний раз-

говор с женой, которая вдруг показалась такой чужой, бегство в город, встреча с похоронной процессией), только вместо целостного рассказа — «рисунки человеческих ощущений», и каждое мимолетное ощущение Порфира Кияцкого, который вдруг осознал невозможность жить, как жил прежде, само по себе интересует молодого прозаика, как глубочайшая психологическая загадка, которую нужно раскрыть «до самого дна».

Но не от беспомощности такое прямое литературное наследование, а как раз наоборот, от молодого ощущения своих возможностей, ибо «сила по жилушкам переливается», и хочется ее проверить и таким способом.

Но не только таким.

Перед молодым прозаиком все время стоят и требуют практического ответа вопросы: что нужно, чтобы твоя литература, твоя белорусская проза была интересной, нужной и для других? Нужно, чтобы она была белорусская, но чтобы «белорусская» не означало — этнографизм, бытописательство.

Нужно, чтобы, повествуя о своем, она говорила и о всеобщем, чтобы весь человек в ней присутствовал. И не только поведение, мысли, чувства человека, но и то, что «на грани мыслей и чувств», что на границе меж горем и радостью, печалью и бездумной веселостью.

Психологизм, углубленный, напряженный, аналитический,— вот путь, который во второй половине двадцатых годов выбрал для себя молодой К. Чорный, убежденный в том, что, только вырабатывая свои «прозаические», «эпические» и «аналитические» средства, белорусская проза поднимется до уровня поэтических вершин купаловской, коласовской, богдановичской классики.

Выработать — и по возможности ускоренно — свою зрелую прозаическую традицию можно, считал К. Чорный, если прямо включить белорусскую прозу в «силовое поле» русской и мировой литературной традиции.

* * *

Бывают периоды, времена, когда в особенном движении всё: общество, классы, психология и даже язык, его функциональные стили. Грани жизни

открываются глазу, как земные пласты в глубоких карьерах, литература в такие периоды даже ученической рукой способна делать значительные открытия.

Таким необычайным периодом для белорусской литературы — для прозы в частности — были революционные и послереволюционные годы. Поэтическая сила этой прозы вырастала из самых простых вещей, положений, характеров, читателю впервые открывалось само житье-бытье белоруса, его быт, его существование среди других народов.

...Тяжелый, как из железа, смолистый корень, что неожиданной формой своей как бы повторяет наши детские ночные видения и фантазии, положили на глянец рояля.

И сразу же возник эффект художественности.

Эффект этот возникает из мускулистой распятости «рук» или «ног» елового корня. И потому, что рядом технический глянец современной вещи. А точнее — из взаимодействия того и другого.

Приблизительно так добивались художественности наши анонимные авторы XIX столетия, когда белорусское слово, пропахшее «мужицким» потом, хатой, пашней крестьянина, понуждали отражаться в «высокотехническом» глянце классических и других отшлифованных литературных форм. Но в XIX веке легче добивались как раз пародийно-комического художественного эффекта. Сознательно извлекали его из столкновения «высокого» и «низкого», «классического» и «мужицкого».

Пройдет какое-то время, и их последователь Максим Богданович настолько «приучит» классические формы к белорусскому, к «мужицкому» слову, что начнет казаться, будто бы они — формы эти и слово белорусское — родились друг для друга. Вспомним хотя бы «Звезду Венеру» или «Меж песков Египетской земли...».

Все, что выше говорилось, как любое сравнение или метафора, не вскрывает всей сложности и противоречивости явления. Нам хотелось только еще раз напомнить не новую истину, что художественный эффект каждого (в том числе и литературного) явления возникает небезотносительно к самому времени и к тому, что окружает это явление, существует рядом.

Чтобы понять характер художественности в ранней белорусской прозе, важно почувствовать и осознать,

как, на фоне какой литературной традиции, культуры воспринималось белорусское прозаическое слово. Сила и своеобразие этого слова в нем самом, в той почве, на какой оно прорастало. Но как только оно выносилось «наверх», его самобытность подчеркивалась и как-то окрашивалась светом, который излучался из других, соседних литератур и традиций. Оно отражалось в отшлифованных гранях других литератур, литературы мировой.

В этих условиях некоторые вещи выглядят неожиданно. Попробуйте сегодня похвалить — «пишет примитивно-просто»... А именно так сказал Горький о Купале и Коласе, когда захотел дать высшую оценку их произведениям. Прошло не очень много времени, и исследователи начали выбрасывать слово «примитивно» из известной цитаты. Как это, мол, классики, а «примитивно»? Обидно! Что-то не то, наверное, хотел сказать Горький!

А между тем для Горького «примитивно» было очень высоким и желательным качеством, так как воспринимал он произведения Купалы и Коласа на фоне отшлифованной до безжизненности поэзии декадентов.

«Нашим бы немножко сих качеств! О, господи! Вот бы хорошо-то было!» — восклицал Горький.

Не заметив и не поняв дополнительного художественного эффекта, возникающего в дореволюционные и двадцатые годы, когда белорусское художественное слово по-настоящему начало выходить «на люди», нельзя понять и объяснить многих вещей. Например, художественного преимущества первой книги коласовской полесской хроники перед последней или «Новой земли» перед «Хатой рыбака»...

Сложность дополнительного художественного эффекта в том, что возникает он не только сам по себе (как в том примере, с корнем), а также и через самого художника, через его ощущение времени и места своей литературы в мире.

Стиль М. Богдановича был бы несколько иным, если бы ему не нужно было каждым словом своим, каждым стихом утверждать право белорусской поэзии быть не только «местной», «провинциальной» поэзией.

Когда Якуб Колас писал «Новую землю» и первую книгу «На росстанях», он горел идеей открыть миру неведомое: душу, жизнь белоруса, белорусского наро-

да. Идея эта, как великая цель, как разговор с целым миром, потребовала всей силы таланта, всех его возможностей. Художник еще стоял перед огромными далями целины.

Мелкие таланты перед такими далями утрачивают всякую уверенность, веру в себя. Крупные, напротив, ощущают необычайный прилив творческих сил. Не только из природного таланта, но и из этого острого ощущения бескрайней целины, серьезнейших национальных задач, из разговора с целым миром и выросла поэзия Купалы, Коласа, Богдановича, проза Коласа, Горецкого и Чорного.

* * *

Одним из качеств высокоразвитой современной литературы как раз и является то, что такая литература существует и развивается как осознанная часть, звено мировой литературы. Ясно, что само понимание мировой литературы бывает более или менее широким. И взаимодействие (психологическое) национальной традиции, национальной литературы и мировой также приобретает новые качества, другой характер.

Сначала — пока литература только отпочковывается от фольклора — обязательно присутствует эффект этнографический, даже экзотический. Именно это качество определяет стиль ранней белорусской прозы. И считать его непременно слабостью нельзя. На первом этапе это как раз дополнительная художественная краска, весьма своеобразная. Вспомним рассказы Ядвигина Ш., ранние произведения Я. Коласа и З. Бядули.

Но наступает пора, когда этнографический эффект, экзотическая окраска становятся пройденным этапом, архаикой, когда законы и нормы современной высокоразвитой литературы начинают определять характер, стиль и белорусской прозы. Тогда то, что было раньше, воспринимается уже как яркая пора наивного и чистого детства. Но и зрелость приходит не сразу — нужно преодолеть стремление к подражанию, провинциальное желание казаться более зрелым, чем есть на самом деле. И поэтому нельзя представлять диаграмму развития белорусской прозы, ее художественный уровень, как движение все время вверх. В определенном смысле

ранняя проза Якуба Коласа не была превзойдена самим Коласом даже в его повестях. А в последней книге трилогии «На росстанях» утрачено кое-что и из того, что было в первой. Что это — регрессивное движение нашей прозы? Совсем нет. Проза развивалась, обогащалась, делалась более глубокой и по-настоящему зрелой. Возникали новые качества, черты, открывались новые возможности. Но новый художественный синтез давался непросто, нелегко. Тот же Колас где-то удачно достигал его на новой, более высокой основе, а где-то «захват» был настолько широким, что осуществить такую художественную задачу было по плечу только всей нашей литературе и на более позднем этапе.

Разве не решил какие-то художественные задачи, поставленные Коласом, в своих романах И. Мележ? А то, что начал, но не завершил, не смог завершить К. Чорный — автор психологических рассказов и романа «Сестра»,— продолжает уже проза шестидесятых годов.

Закон диалектического движения через накопление количества и переход его в новое качество, в новый художественный синтез по-своему действует и в искусстве.

Издалека временами лучше можно увидеть, что есть вершина, а что только подход к ней.

М. Зарецким особенно увлекались, когда он писал очень книжные, «под Достоевского», рассказы. Возможно, потому, что они отвечали объективной потребности — писать, как в высокоразвитых литературах.

Но прямая линия в литературе не самая короткая. Повторять других в искусстве — совсем не означает подняться на тот же уровень.

Подлинный путь к зрелости литературы лежал на глубине: через раскрытие того главного и неповторимого, что было, что есть в белорусском народе, его психологии, истории, быте, языке.

Этим путем шли Я. Колас, З. Бядуля, М. Горецкий, К. Чорный, на него становился М. Зарецкий, на нем достигли многого М. Лыньков, П. Головач и другие наши прозаики двадцатых — тридцатых годов.

Янка Купала, Якуб Колас, Максим Горецкий, Кузьма Чорный несли белорусское художественное слово своему народу, но вместе с тем и целому миру. Поэзия Купалы — необходимое звено в поэтической гирлянде

национальных гениев, которая опоясывает весь земной шар. Без этого звена венок был бы неполон.

Без «Евгения Онегина» и «Пана Тадеуша», как отмечал сам Я. Колас, не было бы и «Новой земли». Это так. Но и без «Новой земли» славянская поэма-роман выглядела бы беднее перед целым миром.

Литература наша, как и каждая национальная литература, подключена к мировой самыми выдающимися именами и произведениями. Это, однако, не означает, что все прочее, кроме выдающегося, отключено. Нет, не отключено. Особенно в наше время, когда все связи человечества столь укрепились и укрепляются.

Литература наша, как только она стала историческим и художественным фактом, начала вся развиваться в «силовом поле» мировой литературы, к чему-то притягиваясь и от чего-то отталкиваясь, ища свое лицо и добавляя свою краску к общечеловеческой художественной культуре.

КОЛАСОВСКИЙ ПСИХОЛОГИЗМ

Принимаясь за разговор о Коласе-прозаике, об «уроках» Коласа, мы не собираемся подробно анализировать все богатство его прозаического наследства. Задача наша значительно у́же: отметить то, что делает Коласа — психолога и бытописателя — предшественником и современником Кузьмы Чорного, а вместе с тем и теперешних прозаиков.

Якуб Колас со всей плеядой прозаиков дореволюционных (Ядвигин Ш., З. Бядуля, М. Горецкий, Т. Гартный) и писателями двадцатых годов выработал весьма мощную традицию яркого живописания быта белоруса. С этого, собственно говоря, начиналась наша проза, и это была наиболее выразительная национальная краска, без которой трудно представить белорусскую прозу. Тот же Колас, а потом Горецкий, Чорный, Лыньков, Зарецкий, Головач, Самуйленок и другие углубляются все смелей и в психологию человека, открывая миру национальный характер своего народа. Но и психологической правды, глубины они (во всяком случае, большинство) достигают через точнейшее раскрытие реального быта человека.

Это было творческое развитие классических традиций.

Однако имело и имеет место и эпигонство — обязательный спутник художественных открытий. Эпигонство явилось тогда, когда реальный быт исчезал, а вместо него эксплуатировались «бытовые краски», почти «как у Коласа», «как у Чорного».

Мы имеем в виду тот период в развитии нашей литературы, когда гладкая иллюстрация тезиса некоторым казалась важней, чем «грубая реальность».

И вот тогда произошло нечто удивительное с нашей прозой. Реальный быт людей, вместо того чтобы быть основой произведения, становился лишь гарниром или мелкой солью, без которой художественное блюдо было бы уже и вовсе пресным. Этнографизм, преодоленный в тридцатые годы, как бы снова возвращается в сороковых — пятидесятых годах в произведениях М. Последовича, В. Карпова, Т. Хадкевича. В свое время этнографизм в творчестве Ядвигина Ш., М. Горецкого, Т. Гартного, З. Бядули, а частично и Я. Коласа был исторически обусловленным и органическим художественным элементом. В сороковые — пятидесятые же годы этнографическая приправа к схематическим иллюстративным романам и повестям становится всего лишь архаикой. Язык, быт белоруса в таких сочинениях, как «За годом год» и «Весенние ливни» В. Карпова, «Даль полевая» Т. Хадкевича и другие, воспринимаются авторами как-то со стороны, как «наборная касса» знакомых национальных атрибутов, которые должны украсить весьма условную схему жизни.

Быт начинает выполнять в некоторых произведениях роль орнамента, становится как бы формальным элементом, украшением «национальной формы», почти не связанным с судьбой реальных людей.

Обоснованное, на новом «витке», возвращение к подлинным традициям классической белорусской прозы (если иметь в виду живописание быта народа) можно видеть в лучших романах, повестях, рассказах Брыля, Мележа, Быкова, Кулаковского, Чернышевича, Лупсякова, Шамякина, Науменко, Осипенко, Стрельцова, Адамчика, Лобана, Короткевича, Чигринова, Василевич, Кудрявца, Карамазова, Жука и других.

Большая заслуга Коласа-прозаика еще и в том, что он положил (вместе с Горецким) начало и психологиче-

ской прозе, прежде всего своими «полесскими повестями». Об этих произведениях написано немало специальных трудов. Мы остановимся только на отдельных гранях психологизма Коласа, где новаторство его наиболее ощутимо.

«Полесская хроника» Я. Коласа — один из первых психологических, «интеллектуальных» белорусских романов (поиски такого стиля, и очень интересные, были и у М. Горецкого). Интеллектуализм его не только в той атмосфере интеллигентских споров и размышлений, которая характеризует коласовскую трилогию, но и в самом принципе психологизма. Автор не просто констатирует и даже не просто точно определяет психологическое состояние героя,— в его произведении присутствует философское понимание человека, его места в жизни общества и в мире природы.

Наиболее тонкий психологический рисунок наблюдается в сценах, связанных с Ядвисей.

Ядвися — этот «колючий цветок Полесья» — появилась в произведениях Коласа, как бы перейдя туда из фольклора. Вместе с тем страницы повести, где присутствует Ядвися, в наибольшей степени возобновляют в нашей памяти определенные книжные традиции. Густота красок, как бы воспринятая от фольклора, соседствует органично с психологической многоплановостью высокопрофессиональной литературы.

Выходя за границы фольклорных форм существования, художественная культура народа сразу оказывается на перекрещивании всех ветров, на перекрестке мощных влияний мировой литературы. Фольклорная же традиция постепенно становится только одной из красок — как в образе Ядвиси. Сам же этот образ, как и образ Лобановича,— уже «профессиональная литература».

Лобанович — не просто интеллигент. Герой полесской хроники Коласа — личность, склонная к постоянному самоанализу, даже рефлексии, а это в белорусской литературе, тем более в прозе, до Коласа встречалось не часто.

У нас уже нет прежнего настороженного отношения к понятию психологизма. А вот самоанализ (даже как художественный прием) некоторые все еще склонны отождествлять с рефлексией, а рефлексию — с бесполезным и безвольным «интеллигентским самокопа-

нием», как будто нет здорового самоанализа и как будто без него — самооценки и заглядывания в самого себя — человек может стать настоящим человеком. Есть, конечно, и такие люди, лишенные самооценки, но «героями» они могут казаться лишь до того времени, пока мы не убедились, как бездушную человеческую активность разные «фюреры» направляли и направляют против всего, что возвышает человека над животным. Человек начался не тогда, когда в драке поднялся на задние лапы, чтобы ловчее было схватить передними за горло своего врага,— человек начался только с того момента, когда понял, что он есть он, когда сам себя как бы увидел со стороны. По-философски говоря, когда материя наконец осознала, уяснила свое существование, заглянула сама себе в глаза. Когда вспыхнул, чтобы погаснуть разве только вместе с человеком, тот самый самоанализ.

И сегодня, в атомный век, угроза для людей может скрываться в самом человеке. Большая беда приходит к людям, когда они начинают действовать автоматически, по цитатникам, не задумываясь, не ставя себе и другим вопрос: почему? для чего? во имя чего, что из этого получится? Нельзя думать, что субъектом истории становится обязательно тот, кто быстр на действие. Бывает так, что он всего лишь инструмент — палка, винтовка, бич — в чужих руках. В наше время субъект истории — скорее всего тот человек, который сам контролирует, выверяет свои и чужие поступки и поведение интересами современности и прогресса человечества, не позволяя превратить себя в безликую единицу.

Вот почему — именно сегодня — так возросла ценность человеческого самоконтроля, самоанализа.

Другое дело, что самые человечные качества люди способны превратить в пародию. Так случается и с такой прекрасной человеческой способностью, как самоанализ, у людей безвольных или оторванных от жизни.

Лобанович — один из первых в белорусской литературе героев с сильно выраженной способностью анализировать свое поведение, мысли, чувства. А именно так начинается зрелая проза, это качество тоже находится на грани между фольклорной и современной литературной традицией.

Современная проза может прекрасно обходиться и

без самоанализа героев, может вернуться к чисто фольклорным краскам. Но пройти через этап психологизации она должна, чтобы сделаться зрелой. Одно дело фольклорность как прием зрелой литературы, и совсем другое дело — литература, которая еще не отпочковалась от фольклора.

В «полесских повестях» Я. Коласа (и в рассказах, повестях М. Горецкого) белорусская проза и проходила через этот необходимый этап — через закрепление собственно литературных принципов.

Необходимо учитывать и еще одну закономерность развития молодой прозы.

В двадцатые — тридцатые годы советская литература, со всей страстью литературы, рожденной революционной ломкой исторических судеб целых классов, снова и снова открывает и утверждает социальную, классовую природу человеческой психологии. Русская литература имела огромную традицию подлинного человековедения. Только те писатели (Фадеев, Шолохов, Федин, Леонов и др.), которые не игнорировали, а, наоборот, приняли как свое наследство эту традицию, смогли в лучших своих произведениях избежать упрощения социальной, классовой психологии людей. Но сколько было произведений, где психология человека объяснялась лишь его классовой принадлежностью, где человека, собственно говоря, и не было, а был носитель общих черт своего класса. Именно такие произведения имел в виду М. Горький, когда говорил, что классовое должно быть чем-то очень «нервно-биологическим», а не просто ярлыком.

Если все это было очень сложной проблемой и для высокоразвитой русской прозы, то можно себе представить, насколько серьезней становилась угроза упрощения жизни и человека для белорусской, еще совсем молодой прозы.

Можно, конечно, спорить (как это делают русские литературоведы), пошло ли на пользу Леонову в двадцатые годы увлечение Достоевским,— споры эти, как нам представляется, малопродуктивны. Опыт белорусской прозы, особенности ее развития убеждают нас, что для белорусских прозаиков увлечение Достоевским необходимый этап, так же как и увлечение Толстым, Лермонтовым, Бальзаком, Золя, Горьким. Чтобы роман белорусский стал подлинно социальным, он должен

был обязательно стать психологическим. А иначе социальность, примитивно понятая, обернулась бы неизбежно схемой, упрощенчеством (как это порой и бывало).

В «полесских повестях» Я. Коласа есть такое место. Лобанович получил письмо. «В конце письма приятель сделал приписку. Он сообщал о смерти друга, который вместе с ними окончил семинарию. Это известие поразило Лобановича. Неужто это правда? Андрей Лабузька, тот самый Лабузька, чья фамилия стояла рядом с его фамилией в списке семинаристов, неужто он умер? Может ли это быть?

И образ молодого парня, крепкого, полного сил, встал как живой перед Лобановичем. Ему вспомнился один пустой, незначительный случай, когда он, шутливо предсказывая судьбу своих друзей, сказал весной прошлого года: «Ты, Лабузька, недолго проживешь на свете!»

Это было сказано в шутку — слишком уж не вязалась мысль о смерти Лабузьки с самим Лабузькой, так много было в нем здоровья и жизни.

...Лобанович встал и прошелся по комнате. Мысль о неотвратимости смерти не покидала его и глубоко засела у него в мозгу. «Если бы я сказал кому-нибудь: «Остерегайтесь меня — я ношу в себе смерть», вероятно, на меня посмотрели бы, как на сумасшедшего, и, во всяком случае, испугались бы меня,— подумал Лобанович.— И тем не менее это так. Но почему же люди об этом не думают? А может, и думают, и наверное думают, только мысли эти держат при себе. Да и зачем говорить их тому, кого ждет такая же судьба?»

Прежние мысли о смерти снова пришли ему в голову. «...Порой идешь по дороге. Дорога трудная, ноги болят, а дом еще далеко. И думает путник: «Наступит же мгновение, когда я сделаю последний шаг на дороге жизни, а там — смерть, там конец!.. А дальше что?»

И дальше происходит что-то уж совсем неожиданное и невозможное, если иметь в виду традицию белорусской литературы. Крестьянин Левон Зяблик в «Разоренном гнезде» Я. Купалы кончает самоубийством, но ведь его довели до этого паны, жизнь. А тут умирает дальний знакомый, фамилия которого в семинарском списке стояла рядом с фамилией Лобановича, человек начинает думать об этом, и вот уже: «Ничего не помня

и не отдавая себе ясного отчета в том, что он делает, не зная, что он будет делать дальше, Лобанович открыл ящик стола. В самом конце ящика, заваленный бумагами и книгами, лежал револьвер, простенький, шестизарядный револьверчик. Иногда ходил Лобанович в лес, чтобы пострелять из него в цель.

Теперь вид револьвера вызывал в нем совсем другие, чем обычно, мысли и ощущения. Взяв его в руки, учитель заглянул в дуло.

«Вот только приставить к виску, взвести курок, нажать, и боли не почувствуешь!.. Нет, боль, вероятно, будет, но все это произойдет так быстро, что мозг не успеет ничего осознать».

Болезненные, преступные мысли, казалось, заворожили Лобановича. Словно туману напустил кто-то на молодого парня.

Он снова взял револьвер, который приобрел теперь над ним непонятную власть. Его притягивала к себе и эта пуля, черневшая в стволе, как головка змеи. Уже несколько раз посматривал он на нее...»[1]

Нет, не застрелился Лобанович. Но он на какое-то время и, казалось, без особой причины опасно приблизился к этому.

Должна ли литература, которая стремится выразить реальную философию близких к жизни и труду людей из народа, писать о таких вот зигзагах человеческой психики? Я. Колас своим произведением подтверждает: должна. Так как жизнь не аквариум, где видно начало и конец всего, что есть. Понимать социальные истоки человеческой психологии, общественную обусловленность — это не значит писать только о том, от чего можно провести прямую линию к общественным условиям. Прямых линий в жизни почти нет. Кроме того, и человек связан не только с тем временем, в котором он живет, но и со всей глубиной человеческой истории и вообще истории планеты.

Лобанович — личность вполне конкретная, он сын своего народа, своего века. Но и психология его — не иллюстрация каких-то обязательных черт интеллигента из мужиков. Это неповторимая индивидуальность, и это человек вообще, а в человеке есть не только сознатель-

---

[1] Якуб Колас. На росстанях. Минск, Гос. изд-во БССР, 1957, с. 87—88.

ные стремления и желания, но и богатый мир неосознанных порывов.

Если бы, изображая Лобановича и Ядвисю, Колас продолжил только ту фольклорную традицию, что так замечательно использована Я. Купалой в его дореволюционных поэмах, а также в «Разоренном гнезде», разрыв между любимыми, между «ним» и «нею» произошел бы по вине «злых людей» или «судьбы» или по причине того, что они неровня друг другу.

В повести Я. Коласа «В полесской глуши» «она» и «он» теряют друг друга потому, что каждый из них таков, какой есть, индивидуальность, и каждый борется за свое «я», не хочет, боится уступить другому. Вокруг столько людей, которые безвольно уступили, подчинились чему-то или кому-то, их так много, что два молодых, душевно богатых, нужных друг другу существа пугаются даже «пут любви».

И он и она боятся остановиться на чем-то, ибо остановиться, даже ради любви, означало и для Лобановича и для Ядвиси прибиться к мещанству, к тому бессмысленному существованию, которое они видят вокруг.

Изображая такую ситуацию и такую любовь, Я. Колас неизбежно от фольклорной традиции все время склоняется к традиции собственно литературной, немного «лермонтовской», а немного «достоевской» (особенно рассказывая о Лобановиче). Вот какими все еще наивно-фольклорными красками рисуется уже не по-фольклорному сложная психология Ядвиси:

«Ядвися снова во дворе. Вот она подходит к дикой грушке. Смотрит на нее, о чем-то думая. Затем оглядывается, хватает рукой деревце. Но груша крепко защищает себя и колет Ядвисе руку.

«Это же я такая колючая,— думает Ядвися,— ведь я тоже дикая!»

Она снова поднимает руку, достает за самую вершинку и ломает ее. Зачем она это сделала? Она просто хочет сказать этим, что она злая и нехорошая. Пусть он знает это.

...Лучше бы он не приезжал сюда и не возвращал жизнь этим окнам. Но они оживут, они снова оживут! Только этой жизни она уже не увидит, ведь сегодня ее последний вечер, она сама так захотела. Зачем? Она просто остановила свое счастье и сказала: «Довольно!»...

...Но сердце ей говорит: «Я хочу еще больше изведать счастья! Я хочу выпить чашу до самого дна!» — «Нет, пусть она лучше останется недопитой: ведь на дне ее может оказаться отрава. Так лучше!» — говорит Ядвися своему сердцу, но оно никак не соглашается с ней. Ядвися старается думать о другом: о дороге, о том неведомом, что ждет ее впереди».

Рядом с этим рефлексия Лобановича — уже «чисто литературная».

Ядвися приехала домой после того, как она гостила у тети. Лобанович долго и мучительно ждал ее, но как только услышал, что она приехала, вдруг решил, что «назло» ей (и себе тоже) пойдет куда-нибудь, «чтоб не думала».

«Нет! Это он хорошо придумал: что бы там ни было, а в Хатовичи он пойдет.

На этом решении Лобанович остановился окончательно.

Вот только вопрос: как рано он отправится в дорогу? Не лучше ли пойти попозже и тем самым дать возможность Ядвисе убедиться, что он наверняка знает о ее приезде и тем не менее уходит из Тельшина. Он даже постарается выйти из дома тогда, когда она будет стоять возле окна либо выйдет во двор, а он пройдет мимо с таким видом, будто это стоит не она, а какая-нибудь Параска, до которой ему очень мало дела. А если придется и встретиться с нею, то, что ж, он скажет: «День добрый!» Даже и поговорит с нею о самых обычных пустяках... Сделав несколько шагов, Лобанович увидел хорошо знакомую фигуру Ядвиси. С ведерком в руке она быстро шла к колодцу. Внезапный трепет пробежал по жилам учителя, а его сердце взволнованно забилось. Как похорошела она за эти три недели!.. И как сильно тянуло его к ней...

Радость, искренняя радость отразилась на лице Ядвиси...

Но Лобанович совладал с собою. Даже и тени радости не выказал он при виде девушки, хотя, поравнявшись с нею,— а Ядвися стояла и ждала его,—он довольно приветливо сказал:

— День добрый!..

— ...А куда же вы собрались?

— Надумал в волость наведаться...

— И ничего вам здесь не жалко оставлять? —

спросила Ядвися, и глаза ее заискрились лукавой улыбкой. Смысл этого вопроса был ясен для них обоих...

— ...А вы скоро думаете вернуться? — спросила Ядвися.

— И сам хорошо не знаю. Увижу там,— ответил Лобанович, уже отойдя на несколько шагов.

Он еще раз поклонился и зашагал так быстро, будто хотел показать, что ему некогда разговаривать с ней.

Во время разговора с Ядвисей Лобанович чувствовал, что совершает насилие над собой, говорит совсем не то, что думает и что чувствует в действительности. «Зачем я, как вор, таюсь от нее и от людей,— думал, идя улицей, учитель.— Почему не сказать ей, что я так искренне и так сильно полюбил ее? И правда: зачем я так виляю, зачем заметаю свои следы, сбиваю ее с толку? К чему эта ложь? Неужели так поступают и другие?»

Конечно, так и поступают. Печорин, например. А герои Ф. М. Достоевского — тем более, они вообще не умеют любить, не принуждая другого и самого себя страдать.

Так что же — характер этот из книг списан Колосом? Ничуть! Он целиком из жизни. Образ Лобановича даже автобиографичен. Другое дело, что ключ к психологии такого героя раньше побывал в руках и у Лермонтова и у Достоевского. Кроме того, нельзя забывать, что многие герои классической литературы стали некой реальностью. Они словно бы ходят, борются, любят, живут в среде реальных людей. Они непосредственно влияют своим примером, своим умом и чувствами на все новые и новые поколения. И вот если какой-нибудь писатель «выуживает» из жизненного моря реальный характер, в нем, в совсем реальном прототипе, многое может быть окрашено книгой, знакомыми «пушкинскими», «толстовскими», «лермонтовскими» или другими книжными красками.

Размышляя о литературном влиянии, мы подчас игнорируем такой путь влияния литературы на саму жизнь, а затем через нее и на писателя. Татьяна Ларина — вся из русской жизни. Но этот русский женский характер формировался под сильным влиянием английского сентиментального романа, который до утра дремал у девушки под подушкой.

А Дон-Кихот Ламанчский! Разве не рыцарский роман формировал этот характер?

Правда, и Пушкин и Сервантес иронически относятся к литературным увлечениям своих героев, подчас склонным к имитациям...

Я. Колас как раз вполне серьезно рисует «печоринские» поступки и переживания Лобановича в сценах, которые мы приводили.

Есть в этой чрезмерной серьезности некоторая литературная наивность, характерная для молодой белорусской прозы вообще. А может быть, и полемичность, которую мы ощущаем и в драматических поэмах Я. Купалы и которая связана с желанием показать, что белорусская литература не собирается замыкаться только в простых формах и простых характерах.

Можно много рассуждать об истоках и характере литературной книжной традиции в прозе Я. Коласа двадцатых годов. Важно, однако, не это, а другое: фольклорность и литературная традиция, сама жизнь и талант Я. Коласа дали такой сплав, который воздействует на нас так, как может воздействовать только подлинное искусство.

Даже там, где ощущается неизбежная для молодой прозы книжность, Я. Колас умеет оставаться поэтичным. Это удается немногим.

ПРОБЛЕМА: КУЗЬМА ЧОРНЫЙ И ДОСТОЕВСКИЙ

О творчестве К. Чорного написано не меньше, чем о прозе Я. Коласа. Писатель — это не только его произведения и его биография. И не только его время, но и то, как произведения, творческий облик и путь К. Чорного отражаются в зеркале нашего времени.

К. Чорный всегда искал в народных глубинах то течение, которое пусть и не видно сверху, но все равно связано со всеми морями и океанами человечества. Вместе с тем для Чорного народ — это не что-то безликое, не абстрактная величина, а те Михалки, Невады, Вольки, Кастуси, те селяне, портные, плотники, что жили и живут с ним рядом и в его произведениях, ставших уже частью его самого, являющихся и реальностью и его фантазией одновременно. Это главное в Чорном.

И именно поэтому творческая учеба у других литератур и других художников слова только обогащала Чорного и никак не высушивала национальные краски на его палитре.

Интересно сравнить его с М. Зарецким — автором ранних рассказов и романа «Стежки-дорожки». И Чорный и Зарецкий пережили очень сильное влияние мучительного гения Достоевского. Но результат был неодинаков. Зарецкий, который шел к Достоевскому слишком прямо, при том что талант его не обладал мощным национальным народным началом, оказался на какое-то время всего только послушным спутником этой сверхмогучей литературной звезды. Даже то свое, что было у Зарецкого, даже его собственный жизненный опыт — все перестраивалось в соответствии с притяжением к ней. Прочитав «Стежки-дорожки», почти невозможно поверить, что и красавица Раиса с ее «достоевской» жаждой любви-страдания и зловеще-патологический ее дядька, что все это не из книг, а из самой жизни. Как утверждает жена писателя, изображенные им люди были соседями Зарецкого, реальными, обычными. Под его же пером они превратились в книжные копии героев Достоевского.

В поздних произведениях, особенно в «Вязьме», Зарецкий избавился от такого творческого безволия перед лицом своего литературного наставника.

С Чорным такого вообще не случалось никогда, хотя он, возможно, ближе других приблизился к огромной звезде, имя которой — Достоевский.

А между тем избежать такого творческого безволия, попадая в силовое поле гения Достоевского, нелегко. Достоевский если забирает в плен другого художника, то забирает всего. В отличие, например, от Толстого, который обогащает, но не стремится приневолить чужой талант. В свое время критики, которые воевали за «литературу факта», против романа и вообще художественной литературы, чтобы дискредитировать «учебу у классика», старательно выписывали колонки цитат из «Разгрома» Фадеева и рядом из Толстого. И правда — сравнение вполне убедительно. Если бы кто-нибудь осмелился позволить себе такую близость к Достоевскому — это не было бы даже художественным произведением, а всего лишь «чистописанием с классика». Талантливое же приближение к стилю, к при-

емам Толстого не лишает художника своего лица. В чем тут загадка? И в чем разгадка? Думается, что в характере мироощущения и стилей Толстого и Достоевского. Достоевский гениально деформирует жизнь и человека, чтобы выворотить наверх все спрятанное от привычного глаза. Толстой и пылинки не сдвинет с места, он только заставляет все засветиться неожиданным светом безжалостной правды рождения, любви... Толстой учит так стать, так повернуться к жизни, что все кажется только что созданным, возникшим из небытия. Человек остается один на один с природой, с людьми, с миром. Толстой покажет, а сам словно бы отступит назад. Достоевский уже не отступит, потому что только в его присутствии мир, человека мы видим так необычно и остро, самое нереальное кажется реальным и главенствующим.

Стать рядом с Достоевским и остаться самим собой, смотреть своими глазами и думать и ощущать по-своему — нелегко, непросто.

Кузьме Чорному такое удалось. Потому что он всегда шел в глубину народной жизни, в глубину национального характера — своеобычность, национальная и социальная конкретность жизни и характера для Чорного прежде всего. Если в некоторых произведениях (сборник «Чувства», романы «Сестра», «Млечный Путь» и пр.) Достоевский ощущается весьма сильно, то это как бы наш, свой Достоевский, «белорусский Достоевский», который если бы таковой и имелся, стал бы со свойственной ему остротой анализировать именно «белорусское житье-бытье».

У Зарецкого же получалось так, что он не учителя приближал к своему, белорусскому материалу, а материал — к учителю, не прием подчинял материалу, а материал — приему.

Через углубление в жизнь, в ее социальную и национальную стихию, через творческую учебу у классиков К. Чорный приближал белорусскую прозу к выдающимся образцам мировой классической прозы.

Я. Колас утвердил в белорусской прозе героя с богатой психологической и интеллектуальной жизнью, внутренний мир которого очень непросто связан с действительностью, имеет свои собственные измерения и относительно самостоятельные законы существования.

К. Чорный пошел своим путем, хотя в том же на-

правлении. Его герой — человек с таким напряжением внутренней жизни, которое каждый момент угрожает взрывом. А между тем герой его — все тот же трудолюбивый, мягкий, молчаливый белорус. Только революция показала, какие бури таятся в этой тишине. А народная партизанская война потом подтвердила это.

В тишине Чорный ищет бури — вот его ключ к национальному характеру белоруса.

Человек в творениях К. Чорного — тот эмоциональный центр, к которому тянется все. Психологическая драма человека, его напряженные раздумья и мучительно острые переживания — основа композиции у К. Чорного. Хронологически-биографическая композиция трилогии Коласа и «Соков целины» Т. Гартного, где равноправными были и человек и окружающий мир, для Чорного чрезмерно описательна. В творчестве Чорного белорусская проза и, прежде всего, роман делаются подчеркнуто психологическими. Психологизм Чорного не отрицает ни историзма, ни социальности, ни бытовизма, ни жанровых картин. Но все подчинено психологическому состоянию человека, в душе которого копится электричество — вот-вот сверкнет молния. К. Чорный стремится все «собрать в одну точку», в один сгусток душевной энергии. Не всегда ему это удавалось в крупных произведениях, порой то история (роман «Отечество»), то современные события («Иди, иди»), то вдруг сюжет («Третье поколение») вырвутся из рамок человеческого характера, человеческой драмы и заживут самостоятельной жизнью. Но в каждом новом произведении Чорный снова и снова старается и историю и современность, и тишину и бури — все собрать в человеке, выявить через человека и только через него.

* * *

В чем основная методологическая ошибка тех критиков, которые и сегодня время от времени требуют от литературы иллюстративной всеобъемлющей широты вместо анализа характеров? Вот И. Мележа упрекал В. Карпов в том, что, мол, в романе «Люди на болоте» не ощущается подлинной широты, размаха событий[1].

[1] Полымя, 1966, № 3.

Удивительно бы выглядел человек, который бы утверждал, что если ученый прикладывает глаз к линзе микроскопа или смотрит в трубку телескопа, он тем самым «ограничивает свой кругозор». А вот о писателе, который через человека, через характеры глядит на события, на историю, такое говорят.

Человек для художника и есть та призма, которая чрезвычайно усиливает, увеличивает возможность углубиться в общественный процесс. Вот почему художник, говоря словами Луначарского, способен проникать в те сферы, которые недоступны наукам («статистике и логике»). Только касается это художника-первооткрывателя, а не иллюстратора.

Если бы не было у искусства своей сферы познания и своих средств, ничем иным не перекрываемых возможностей, оно бы давно утратило серьезное значение рядом с науками.

А тем более не могло бы оно обогащать сами науки.

Всем знакомо признание Энгельса, что Бальзак дал ему в смысле чисто экономических знаний больше, чем специальные работы[1].

«Достоевский дал мне больше, чем Гаусс»,— признавался Эйнштейн.

Между прочим, как раз Достоевский — удивительный пример того, как усиливает проницательный взгляд художника эта необычайная призма — человек, человеческий характер, психология.

Когда Достоевский-публицист пользовался инструментом «статистики и логики» (в своих статьях), он порой плохо видел и менее многих своих современников понимал то, что в его время происходило в России. Зато как много увидел даже в далеком будущем Достоевский-художник, когда смотрел на жизнь, на человечество сквозь призму человеческой психологии! Сегодня немало пишут об удивительной, почти пророческой силе гения Достоевского. «Парадокс Достоевского» — реакционера по взглядам на самовластие и революцию и вместе с тем необычайно далеко видевшего художника — не так легко объяснить. Мы пишем о противоречивости, таившейся в самих взглядах автора «Бесов», который так и не перестал быть в чем-то петрашевцем,

[1] См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 37, с. 36.

социалистом-утопистом. И это, возможно, так и есть.

Хочется, однако, сделать акцент вот еще на чем.

Реакционность взглядов, если это касается художника, может носить разный характер. В одних случаях она ведет к игнорированию человека, его сложности. Так чаще всего и бывает, и тогда вместе с гражданином умирает и художник.

С Достоевским такого не произошло. Ибо главным аргументом во всех спорах с современниками (в том числе и прогрессивными) для него как раз был человек, натура человеческая, ее сложность. Самодержавие? А как это связано с человеческой природой? Религия?.. А как на это отзывается человек? Будущая социальная гармония? Загляните раньше и как можно глубже в душу человеческую, в его подсознательное, есть ли у вас основание для таких теорий и надежд?

Ответы Достоевского были разными и часто неприемлемыми для его прогрессивных современников. Многие неприемлемы и для нас.

Но время сделало значительные поправки к взгляду на «жестокий талант» Достоевского. Талант этот больше повернулся к нам как раз «Будущим Словом».

Сегодня, как никогда, будущее людей, само существование их на земле зависит от того, какие имеются потенции ускоренного подъема морального, гуманистического состояния человечества. Что же он такое — человек? Чего в нем больше, что сильней? Можно ли надеяться, что разрыв между технической революцией и моральным уровнем человечества будет преодолен раньше, чем наступит катастрофа? Ведь уже подсчитано на электронных машинах, сколько миллиардов человек погибнет в случае глобальной войны. Есть даже специальный термин для определения коллективных и одномоментных смертей: «мегасмерть».

Достоевский достаточно настороженно относился к человеку, к еще не раскрытым тайнам его натуры. И изучал эти тайны со смелостью подлинного ученого.

И он предсказал многие противоречия нашего времени именно благодаря своему постоянному интересу к человеческой психологии, благодаря смелости исследования. Ю. Карякин (статья «Правда посюстороннего мира»[1]) считает, что Достоевский предчувствовал, на-

[1] Вопросы философии, 1967, № 9.

Алесь Адамович в 1950 году, после окончания Белгосуниверситета имени В. И. Ленина.

Адамович Анна Митрофановна. 1946 год.

пример, такое зловещее явление, как коллективные психозы XX века. Достоевский не наблюдал в жизни ничего такого, что соответствовало бы масштабам нашего времени. Но психологические возможности будущего фашизма разглядел — в самом человеке, рожденном веком «чистогана». Стремление и готовность «переступить» через все моральные нормы, подняться над «человеческим муравейником», убивать «по теории» — все это уже знал и показывал Достоевский. Сложились условия — и это человеческое стремление взорвалось в масштабах целых государств, в душах миллионов.

Так вот что означает — идти в литературе от человека, видеть через человека! Как много, как далеко и широко способно видеть искусство именно благодаря специфике своей! Без нее нет, да и не нужно современное искусство. Современное. Ну а в будущем? В свое время Гегель утверждал, что в век науки, аналитического мышления искусство утратит свое первостепенное значение. Сегодня многие ученые видят будущее, новые возможности искусства как раз в таком сближении с наукой. Потому что наука стала реальной частью сознания и психологического состояния человека — главного объекта искусства. И еще потому, что искусство начинает эволюционировать от человековедения к «человечествоведению», утверждает И. Забелин в статье «Человечество — для чего оно?». И на этом этапе дальнейшая судьба «разных видов искусства в значительной степени станет определяться мерой их проникновения в грядущее»[1].

Но любая ступень «слияния» с наукой в едином «человечествоведении» не может освободить искусство и от функции, от роли «человековедения». Разве только если человечество утратит всякий интерес к индивидуальности. Но у нас другое представление о будущем человечества.

Можно по-разному оценивать характер и направление творческих поисков К. Чорного в середине двадцатых годов, когда он (и не один он) открыто увлекался психологическим анализом Достоевского. Одно нам кажется безусловным: поиск вел к человеку, в человеческую душу, и это было достояние на всю жизнь. Достояние, которое перекрывало все возможные потери.

---

[1] Москва, 1968, № 5, с. 160.

Есть у К. Чорного рассказ «Трагедия моего учителя» (1927). Поведав своему знакомому о беде старого человека, которого собственные дети гонят из дому, так как он, вдовец, вдруг позволил себе полюбить женщину и не хочет верить, что ему «помирать пора», рассказчик услышал от «своего знакомого» такой приговор человеку: «...я подвожу его под общий закон для таких людей — кто из них больше прав: он или дети? По-моему, дети должны полной пригоршней черпать жизнь, а он — «постольку, поскольку».

«С одной стороны,— говорит писатель,— трагедия человека, с другой — формула». Холодный лед этой формулы писатель разбивает такой концовкой рассказа:

« — Зачем ты пришел сюда? — сказал сын.

— Я немного полежу здесь на лавке,— ответил отец.

— Уходи. Тут тебе не место.

— Здесь же мой дом, я полежу немного, куда же мне деться?

— Куда деться? Вон колодец. Иди и денься туда.

Тогда он пошел «деться» в колодец. Как отравленный, прошел по улице, здороваясь с каждым встречным.

В колодец он полез медленно по выступам. Вода достала ему только до груди. И он стоял там в немом отчаянии. Когда сбежались и хотели его вытащить, он медленно поджал ноги, чтобы спрятать голову в воду и захлебнуться.

Когда достали его, он был мертв».

Холодный взгляд на человека, как на «объект», «средство» для чего бы там ни было, молодой прозаик полемически отвергает. «Я знал, что ласковое слово — это кустарничество и что единственная основа жизни — это индустрия, однако ничего с собой поделать не мог. Такая уж у меня нехорошая натура»[1].

Не жалеть, уважать человека нужно, говорит горьковский Сатин.

«Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества» — это из романа «Идиот».

В двадцатые годы К. Чорный в таких произведе-

---

[1] Звезда, 1927, 21 сент.

ниях, как романы «Сестра» и «Земля», в рассказах «Сосны говорят», «Захар Зынга», «Вечер» и других, не только придерживается взгляда Достоевского в этом вопросе, но и полемически настаивает на сочувствии как обязательной человеческой черте. Можно, конечно, быстро «реабилитировать» писателя: мол, под воздействием критики он избавился от такого взгляда на человека.

И действительно, К. Чорный проделал определенную эволюцию в двадцатые — тридцатые годы. Но было ведь и продолжение (в определенном смысле обратное) эволюции — в произведениях сороковых годов.

При этом, однако, возникает вопрос: а действительно ли ошибочен этот «сочувственный пафос» в творениях К. Чорного двадцатых годов?

Для некоторых критиков и даже писателей двадцатых — тридцатых годов будто и революции не было, хотя они клялись ею на каждом шагу. И будто бы не во имя человека социалистическая революция делалась, а для чего-то другого, потому что самой незначащей и подозрительной для этих «гуманистов» категорией была категория «человек», «личность». Критики эти не хотели понимать, что после прихода к власти трудового народа по-другому нужно относиться ко многим моральным категориям, которые раньше, возможно, использовались эксплуататорами для увековечивания своего господства. «Архиреволюционеры» от литературы с «железной» прямолинейностью тянули в одну сторону: сочувствие к человеку — не наша позиция («кустарничество», как горько пишет К. Чорный).

Противоречит ли такое «кустарничество» тому, что по-горьковски уважать человека надо? К. Чорный всем сердцем сочувствует человеку, который еще так придавлен минувшим, его идиотизмом, и вместе с тем глубоко уважает его беспокойство, его стремление вырваться к новой жизни. Разве не больше в таком взгляде истинно горьковского, чем в холодном, бездушном возвышении формулы над живым и справедливым человеческим чувством?

Неумение и нежелание сочувствовать чужой беде К. Чорный считает таким же наследием прошлого, как и бедность и темноту. Вспомним сцену из «Третьего поколения». Маленькая Иринка Назаревская осталась

одна, больная, бездомная. «Руки она прятала в рукава, но время от времени вытаскивала худенькие кулачки, чтобы почесать грудь и голову. Кулачок был белый, костлявый и, казалось, светился насквозь. Личико у девочки было бледное, нос заострился. Какая-то женщина подала этому ребенку кусок хлеба и огурец. Но девочка покачала головой:

— Нельзя мне этого кушать, у меня живот больной.

Она говорила, как взрослая. В голосе ее звучал жестокий опыт. Старик с суковатой палкой и мешком за плечами набросился на женщину:

— Что ты даешь ей? Подумаешь, огурец! Ты бы сальца или еще чего-нибудь полакомее. Вишь ты какая разборчивая! Вы тут над нею охаете, а она небось себе на уме... Ты не смотри, что мала,— она всякого за пояс заткнет! Коровы пасти где-нибудь, поди, и не уговоришь... Я вот расскажу вам, как у меня нынешним... (Тут он рассказал, что произошло у него нынешним летом.) Сидит выпрашивает, а где-нибудь неподалеку, наверное, сидит мать или отец да поглядывают, много ли дочка напросит, наклянчила — лишь бы ничего не делать!» [1]

Именно потому, что он уважает и понимает кипение бурь в человеческой душе, знает, какая это ценность на земле — человек, именно поэтому К. Чорный наполняется сочувствием и даже умилением к человеку, который не прямо, через страдания, но «выходит на дороги иные». А если беда с человеком стряслась, он не старается заглушить в себе чувство человеческого сочувствия тем издавна знакомым эгоистическим способом, когда чужое (не свое, конечно) горе начинают измерять космическими и историческими масштабами. Горе старого Язепа («Сосны говорят»), у которого умер сын, не отменяет никаких законов общественного развития, но и не делается меньше даже «на фоне» этих законов. «Я вышел за ворота, взглянул на покосившуюся стену под желтыми кленами: на скошенной вчера и увядшей за ночь полевой траве лежал ничком дядька. Язеп. Плечи его дрожали, лицо было скрыто травой, и с травой перепутались черно-седые волосы» [2].

---

[1] Кузьма Чорный. Третье поколение. М., «Художественная литература», 1975, с. 89—90.

[2] Кузьма Чорный. Избранное. М., Гослитиздат, 1956, с. 15, 21.

Это тот самый старик Язеп, который уже несколько дней переживал свое горе удивительно спокойно, так, что рассказчик даже подумал однажды: «Вдруг мои мысли привлекла к себе черная муха. Она ползала по его пальцам, а он не чувствовал этого. Я подумал, что у него на ногах толстая кожа, да еще покрытая засохшей землей. Разве услышишь здесь какую-то муху!

Язеп молчит. Может быть, вот точно так же любое горе — только муха для иного человека?»

Рассказчик уважает людей, у которых бунт, как у дядьки Язепа, «таится в глубине»... И таких, как мальчик из рассказа «На пыльной дороге», который еще сам дитя, а уже думает о том, что мать не проживет «долго на свете», а «мы ведь еще ее ничем не побаловали».

Эти люди не любят выпрашивать чужое сочувствие, но тем больше они заслуживают и сочувствия и уважения, ибо не бывает жизни без трагедий, и есть еще и бедность и жестокость, а смерть, так она и всегда, видно, будет.

Люди с «высоким болевым порогом» заслуживают всяческого уважения. С такими можно делать дело, они умеют преодолевать трудности и страдания без лишних и бесполезных стонов.

Но такой же «высокий порог» у некоторых бывает и к чужим мукам и горю. Тогда он называется не мужеством, выносливостью или человеческим достоинством, а жестокостью, эгоизмом, бессердечностью.

У писателя «порог боли» должен быть самый низкий, если это касается чужих страданий, человеческого горя. Иначе писателя просто нет. Тем более значительного.

* * *

Почему мы рассматриваем творчество К. Чорного как бы в постоянном соседстве с Достоевским? Не только потому, что гений великого русского художника был особенно близок Чорному на протяжении всего творческого пути белорусского романиста и что Достоевский был для него тем мудрым и близким соседом, с которым так полезно и интересно даже не соглашаться (а в тридцатые — сороковые годы Чорный часто полемизирует с ним).

По воспоминаниям И. Мележа, писатель говорил

ему в 1944 году о Достоевском: «Вот знаток душ! Вот психолог! Гениальный человек! Одни «Братья Карамазовы» — какая глубина чувств... Всем бы нам писать своих Карамазовых. Не больных — с такой силой» [1].

Но для нас тут не менее важно другое: возможность через это безусловное соседство «выводить линии» (как говорит Чорный) ко многим явлениям мирового масштаба. Потому что Достоевский — такой «узел», от которого прямо ведут дороги к самым крупным явлениям в мировой литературе.

В двадцатые годы многим еще могло казаться, что единственно важное — это проложить в жизни могучее, объективно правильное экономическое русло, а человек сам приспособится и соответственно изменится. Нет будто бы никакой необходимости углубляться в человека, учитывать какие-то особые сложности человеческой психологии.

А между тем еще Энгельс считал нужным предупреждать, что «Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является *причиной*, что *только оно является активным*, а все остальное — лишь пассивное следствие. Нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, *в конечном счете* всегда прокладывающей себе путь» [2].

Сегодня острей, чем когда-нибудь, все ощущают, что корабль земной цивилизации угрожающе содрогается от ударов могучих волн — человеческих страстей и массовых психозов, которые не раз сотрясали мир.

За человеческими страстями стоят вполне определенные политические, экономические и социально-исторические предпосылки и процессы. Но страсти потому и страсти, что они, вспыхнув, живут и бушуют по законам человеческой психологии. И законы эти сегодня изучать особенно необходимо. Научное изучение человеческой психологии, индивидуальной и массовой,— задача не менее актуальная, чем попытки научного синтеза белка или «приручение» термоядерной плазмы. Такое изучение опирается на мировую литературу, искусство, и сама наша современная литература как-то включена (а должна быть больше включена) в это дело.

Если иметь в виду белорусскую литературу, то

---

[1] Літаратура і мастацтва, 1955, 3 декабря.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 39, с. 175.

К. Чорный и в этом смысле очень современный писатель. Он изучал человека с такой страстной научной последовательностью и точностью, как никто другой у нас.

Когда мы говорим о смелом раскрытии человеческой психологии в современной мировой литературе, необходимо учитывать влияние и тех писателей, которые особенно обостренно изображают и вскрывают то, что получило вслед за К. Марксом название «отчуждения».

Мы говорим не про ту продукцию, где сознательно, с коммерческим расчетом пропагандируются зло и враждебность людей как извечная норма человеческого существования. Это — за гранью литературы.

Но есть серьезная литература, имеющая значительных представителей, литература, которая способна играть не только отрицательную, но и положительную роль в современном мире (как французская экзистенциалистская литература в годы фашистской оккупации) и которая тем не менее в чем-то очень существенном означает разрыв с гуманистическими традициями классики.

Как растительный мир создает, собирает вокруг нашей планеты необходимый для жизни кислород, так классическая литература, искусство окружают человека и человечество невидимой, но постоянной атмосферой гуманности, человечности, взаимопонимания. Искусство накапливает, собирает человека в человеке, оно проделывает громадный труд по гуманизации мира.

Интересны в этом смысле воспоминания Миндлина о Паустовском: «Я спрашивал: где видимые результаты воздействия искусства на поведение людей? Что изменило явление гениев в нравственной жизни человечества?

Паустовский в гневе отодвинул от себя недопитый стакан кофе. Никогда до этого я не видел его таким разгневанным... Сурово, хрипловатым голосом он спрашивал, осуждающе смотря на меня:

— Разве можно представить себе, что за жизнь была бы теперь, какими были бы люди, если бы не Бетховен, Рембрандт, Толстой! Разве мир смог бы объединиться против фашизма, если бы в мире не было Толстого, Гете, Бетховена, Леонардо!

О, если бы еще больше прислушивались к этим великим — к Данте, Шекспиру, Сервантесу, Чехову, Достоевскому, Баху, Чайковскому, Левитану, если б еще лучше научились слышать и видеть землю, небо, деревья, травы, цветы, озера, реки, моря,— мы стали бы нравственно еще совершеннее» [1].

Можно представить, как нормальным современным людям страшно было бы остаться в мире, лишенном вдруг этой «атмосферы». Опыты уже были — фашизм. Сегодня — маоизм.

Сколько раз уже это было, когда демагоги соблазняли человека почти тем же способом, что и ординарный черт Ивана Карамазова: «Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги» [2].

И вот именно в наш век, когда так необходим «кислород» человечности, взаимопонимания, когда отчуждение человеческое угрожает самой цивилизации, возникает литература — и она охватывает значительную площадь всего «литературного покрытия планеты»,— литература, в определенной степени лишенная той пышной поэтической кроны, которая как раз и вырабатывает «кислород» человечности — взаимопонимание, чувство контакта.

Получается заколдованный круг: в обесчеловеченном мире милитаризма и фашизма возникает литература с пониженной верой в человека, в его разум, тогда как именно в такое время особенно необходимо собирать, выращивать человеческое в человеке, гуманизировать мир.

Как в заводском парке, где засыхают, чернеют сосны — им не хватает кислорода, и сами эти деревья также уже меньше вырабатывают его, столь необходимого кислорода. Это — одна из трагедий нашего мира.

Нужно понимать и этих писателей, и эту литературу. Сосна все же растет, даже в задымленном воздухе, и хотя не пышная, но все же зелень ее напоминает о лесе, о дыхании полной грудью.

---

[1] Э. Миндлин. Необыкновенные собеседники: М., «Советский писатель», 1968, с. 408.

[2] Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 10. М., 1958, с. 184.

* * *

Достоевский, возможно, первый в XIX веке поставил вопросы: прогресс — хорошо, но что если он вовсе и не предназначен человечеству, тогда как? С чем в душе останется человек, если окажется, что все пойдет не так, как нарисовали социалисты-утописты? Достоевский немало экспериментировал в этом направлении в своих произведениях. Схема его психологического эксперимента приблизительно такова: а) идея социального прогресса делает ненужной, вытесняет идею бога, религиозную мораль; б) сама эта идея терпит крушение; в) человек или возвращается к богу, или гибнет, взорванный изнутри силой освобожденных со дна души жестоких разрушительных инстинктов.

Гибнет Иван Карамазов, гибнет герой романа «Бесы», и в каждом случае Достоевский снова возвращается назад, к сомнению, потому что окончательно проблему мог решить не психологический эксперимент, а только сама история.

Но проблема уже была поставлена — и именно Достоевским.

Решить же ее способна только история. Решает она и сегодня.

Первая мировая война; десять дней Октября, которые потрясли мир; довоенная история строительства социализма со всеми ее противоречиями; фашизм в Европе с его глобальной программой одичания и озверения; вторая мировая война — самая кровавая из войн; атомный гриб над Хиросимой и новая термоядерная угроза человечеству и существованию человека на планете: противостояние систем социализма и капитализма...

Так пошло развитие человечества в XX веке.

После первой мировой бойни философские сомнения в идее исторического прогресса (уже прежде высказываемые философами XIX века), не только понимаемого по-марксистски, но и вообще как движения к более цивилизованному, высокому человеческому бытию, завладели многими умами. А в период второй мировой войны, когда многим в «зафашизированной» Европе казалось, что идея прогресса похоронена, может, и не навсегда, но надолго, с новой и практической

остротой встала проблема, которая мучила героев Достоевского и самого писателя. Идея бога, «жизни в вечности» уже не способна поддерживать, идея исторического прогресса разрушена,— что остается человеку? Как жить, как вести себя в таком моральном вакууме?

В «Сне смешного человека» герой Достоевского ставит перед своей совестью вопрос: завтра я переберусь на другую планету и никогда больше не увижу землян, и они меня тоже. Будет ли мучить меня за «тридевять планет» сделанная так далеко, аж на Земле, какая-нибудь подлость?

Достоевский утверждает всем творчеством своим — будет! И за «тридевять планет» — будет!

Те в «зафашизированной» Европе, кто оправдывал свой коллаборационизм, убеждали себя и других: теперь все равно, никто ведь не оценит твоих жертв, даже история, а потому приспосабливайся, подличай, предавай, зато будешь жив!

Художественная литература периода Сопротивления давала (см. статью Э. Соловьева «Экзистенциализм» [1]) на эту ситуацию иной ответ: если и правда, что прогресс остановился, если даже он и невозможен, а существует только стихия случайностей, у каждого человека есть на что опереться. На собственное к себе уважение. Оно — плата тебе за все, даже за гибель. Милость бога, уважение истории — все это, возможно, и не существует. Единственное, что не требует доказательства,— твое собственное существование. Так ищи в самом себе опору для поведения и плату за честную позицию. Плата эта — уважение к себе, да еще (по Камю) презрение к тем (людям, богам), которые так обессмыслили твои старания.

* * *

Что нам дает взгляд на Достоевского через призму литературы XX века?

Мы видим, как еще больше усложнился мир, который и во времена Достоевского был совсем не прост.

Видим, что и в наше время, когда определились положительные социально-исторические тенденции в

---

[1] Вопросы философии, 1966, № 12; 1967, № 7.

жизни народов, возможность кризисного мироощущения у индивидуума осталась.

И возросла тяжесть, что кладется на душу, на совесть человека, решающего, как быть. Человек всегда выбирал для себя определенную позицию в жизни, а тем более в кризисные периоды.

Решал за себя и за человечество тоже.

Живя жизнью Макара Девушкина, или Родиона Раскольникова, или Ставрогина, человек не просто существовал, но решал, как будут жить люди завтра. Каждый выбирал человечеству определенную судьбу.

Но никогда прежде не имел человек проклятой возможности выбирать: быть или не быть человеку на планете?

А в наше время никому дотоле не известный летчик Изерли мог решать: в этот момент или через пять минут погибнет город Хиросима!

Выбор отдельного человека сегодня может оказаться последним ударом, от которого обрушится гора.

От того, как сложится исторический вектор всех общественных сил, стремлений, интересов, страстей, разумных или неразумных поступков социальных групп и миллиардов отдельных людей, зависит уже не только близкое социальное будущее, но и само существование человеческой цивилизации.

Вот как заострился сегодня вопрос, который ставил Достоевский: человек — что он такое?

Мы знаем, что «человек вообще» не действует в обществе, он — абстракция. Реальность же — люди социально и морально «окрашенные» более или менее в цвета своего класса, своего общества, своего времени. Но то, что для нас абстракция, очень конкретным станет издалека, из будущего: на планете Земля возникла разумная жизнь — человек; этот разум, это существо вот так, а не иначе распорядилось собой и планетой.

Не кто-нибудь за него, а сам человек распорядится в меру своей разумности или, напротив, неразумности.

Вот почему такая ответственность возлагается и на искусство, которое, прямо влияя на души, на психологию, на страсти миллионов индивидуумов, тем самым также выбирает для человечества его завтрашний день.

В определенные периоды истории нашей литературы — и это абсолютно закономерно — центр тяжести в

понимании действительности и человека перемещался.

Мы не говорим здесь о конъюнктурной суете отдельных литераторов, речь идет об этапах истории, глубоко осмысленных литературой.

Таким этапом явилась вторая половина пятидесятых годов. Обусловлен он был известными переменами в нашей общественной и идеологической жизни.

Однако невидимо влиял и тот факт, что все человечество вступило в термоядерный век. Нельзя уже было ощущать, думать, жить так, будто бы ничего этого нет. Свое светлое будущее человечество вынуждено искать на дорогах, где спрятаны мины. В поисках будущего человечество не имеет права обрести смерть. Так как это уже будет не смерть ради счастья грядущих поколений, а смерть самого будущего — грядущих поколений тоже.

Такой тонкий инструмент человеческого духа, как литература, не может не фиксировать новую дилемму, о чем бы литература ни рассказывала, какими бы другими вопросами ни занималась... Это уже ее внутреннее чувство, постоянное, неотъемлемое.

Отдельные писатели могут еще и думать и писать, как писали вчера и позавчера. Литература в целом — не может. И это даже не похвала ей, а неизбежность, с которой нужно считаться.

Считаться нужно и с тем, что сегодняшняя литература иначе, шире выбирает себе и традиции.

Мы имеем в виду не только новую жизнь в литературе произведений М. Булгакова, А. Платонова, Н. Заболоцкого и других. Не только тот очевидный факт, что многое, поднятое из «запасников», нашло свое место среди классических наших произведений. Имеется в виду и то, что классические произведения советской литературы также неизбежно прочитываются в контексте современности. А некоторые произведения и имена меняются местами: например, из тени выступают уже такие романы Кузьмы Чорного, как «Земля», «Млечный Путь», многие рассказы двадцатых годов. А также еще не прочитанный по-настоящему не только читателем, но и нами, критиками, роман «Сестра».

При этом можно видеть, как творчески продолжали или продолжают традиции зрелого Чорного-романиста Мележ, Чернышевич, Лобан, и в то же время ранний Чорный — автор рассказов и самых первых повестей

и романов («Сосны говорят», «Чувства», «Буланый», «Сентябрьские ночи», «Сестра», «Земля» и т. п.) — както особенно смыкается с прозой поколения, которое пришло в литературу в пятидесятые годы (особенно с прозой М. Стрельцова, В. Адамчика).

КАРДИОГРАММА ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ

Творческое развитие К. Чорного — процесс необычайно бурный и в то же время непрестанный; каждое произведение его как бы ступенька к будущему роману. Даже больше: будто бы всю жизнь писатель шел к главному своему созданию, и все, что написано им, только «материал» к этому созданию. Каждый роман как бы «переливается» в будущий, а новый — в предстоящий.

Такая «неокончательность» романов, повестей писателя может показаться и недостатком. Но не зря говорят, что недостатки часто бывают продолжением достоинств.

Каждое крупное произведение К. Чорного — это одновременно часть большого, грандиозного по замыслу художественного сооружения — романного цикла, в котором история белорусского народа от времен панщины до эпохи социалистических преобразований становится материалом для художественного разговора о человеке и человечестве.

«Цикл этих произведений,— читаем в статье К. Чорного «О своей пьесе»,— будет двигаться не только хронологически, а одновременно в зависимости и от идейных категорий (носителями и создателями которых являются человеческие образы): родина, собственность, закон, родство и т. п.» [1].

Именно философские (идейные) категории определяют общее содержание, идейное направление каждого из произведений: «Сестра» — интеллигенция и народ; «Земля» — «власть земли» и власть над землей; «Левон Бушмар» — антигуманная, разрушающая сила собственничества; «Отечество» — трудовой человек и родина; «Тридцать лет» — проблема подлинного гуманиз-

[1] Кузьма Чорный. Собр. соч., т. 6, с. 238.

ма; «Третье поколение» — дети и история, мучительная дорога человечества к разумной жизни, миру, счастью; «Люба Лукьянская» — родство и собственность, человеческая близость и собственническая бесчеловечность.

Крупные произведения К. Чорного военного времени развивали и обогащали этот широкий замысел цикла романов, но были одновременно и пересмотром, переоценкой его, так как вторая мировая война необычайно заострила многие проблемы человечества.

В романах «Поиски будущего», «Большой день», «Млечный Путь» все «идейные категории» («родина», «собственность», «гуманизм» и т. д.) проверяются перед лицом смертельной опасности, которая нависла над жизнью нашего народа, над человеческой культурой, будущим человечества.

Мы называем произведения, которые К. Чорный успел написать, хотя и не все они закончены, завершены. Некоторые же замыслы и произведения так и погибли для нас («Судный день», «Великое изгнание» и др.).

Пока созревал, складывался смелый замысел романного цикла, К. Чорный от вещи к вещи рос как художник-психолог, как мастер романной формы.

Переход от раннего Чорного к зрелому был значительным творческим ростом, но рост этот происходил в таких условиях, когда были неизбежными и потери. И, видно, немалые, если уже в самом конце жизни Чорный с болью отмечал в своем дневнике, что писал не то и не так, как мог бы. В этом трагическом признании есть и печаль по всему хорошему, что не взял он в дорогу, когда после романов «Сестра» и «Земля», сразу же блокированных вульгаризаторской критикой, перешел под ее бдительным взором к романам «Иди, иди» и «Отечество».

Схематически творческий путь Чорного, если иметь в виду и «психологию творчества» его, представляется нам таким.

Первый период — молодое увлечение открытием человека, открытием самого себя (самоанализ, рефлексия); удивление перед сложностью человеческого поведения и переживаний, необъяснимой временами, но тем более привлекательной для глубокого и смелого таланта. Увлечение своей способностью открывать в человеке и жизни никем не замеченное, видеть за обыч-

ным необычное, за тишиной — бури, за обыденностью — глубочайшую человеческую одержимость.

И все это интересно для молодого таланта не просто само по себе, а еще и потому, что он всему миру раскрывает духовное богатство и сложность близкого ему простого человека, белоруса-труженика. Его трепетную и чуткую душу. Его печаль в радости и радость в печали. Его стремление вырваться из привычного и его неотделимость от того, что его окружает.

Человек, его психология, его поведение изучаются с почти научной точностью, чтобы увидеть и глубину человека, и высоту взлета его мыслей и чувств.

Но анализ в реалистическом художественном произведении — это только шаг к синтезу, к созданию законченных, никому до этого не ведомых характеров. И если анализ — очень сильное качество ранних вещей Чорного, то синтез характеров как раз не всегда удается ему. Он еще не способен обойтись без наивно-молодняковской фразы, он вынужден заключать во внешне поэтические рамки отнюдь не поэтический, а порой просто натуралистический материал.

Вторая «ступень» творческой биографии К. Чорного начинается тогда, когда он открывает для себя, что самое необъяснимое в человеке можно попробовать объяснить, раскрыть, если углубиться в социальную почву явления, если пойти в глубь истории.

Это так отвечало его таланту, который совсем не боялся теории, а только мужал от ее соседства. Горький, а также Бальзак и Золя, с их широкими полотнами социальной жизни, с их углублением в классовую природу человека, теперь особенно увлекают Чорного. С Достоевским он не расстается в этот период, но связаны его произведения с Достоевским уже чисто полемически.

Значительные художественные открытия на этом пути удавались Чорному тогда, когда им руководило вот это искреннее увлечение своей способностью понимать социальный механизм, который управляет человеком и его психологией.

Но нельзя ничего упрощать, когда дело касается человека, его внутреннего мира. А между тем само время (конец двадцатых — тридцатые годы) упрощало многое. Такого же упрощения потребовала от литературы и вульгаризаторская критика.

В этих условиях К. Чорный неизбежно утрачивал что-то из того, что приобрел еще в начале творческого пути.

Позднее, в сороковые годы, он пытается, сохранив многое из найденного в тридцатые, снова вернуть в свои произведения всю сложность человеческой индивидуальности и вообще жизни.

Конечно, так резко разделять единый творческий путь художника можно только с целью подчеркнуть своеобразие каждого из этапов. На самом же деле таких высоких порогов не было. Были более или менее выразительные тенденции на каждом из этапов — о них и идет речь.

Каждый из этих условно очерченных этапов связан для нас с произведениями, образами, в которых раскрылись наивысшие возможности таланта К. Чорного («Сосны говорят», «Сентябрьские ночи», «Земля», пастушок Михалка и портной в «Третьем поколении», корчмарь в романе «Тридцать лет», старик Стафанкович в «Любе Лукьянской», дети Волечка и Кастусь в «Поисках будущего», «Млечный Путь»).

Мы не собираемся изображать того Чорного, которым он мог бы быть, если бы ему не мешала вульгаризаторская критика («дураки и брехуны», как Чорный назвал их в своем дневнике). Дело ведь не только в вульгаризаторской критике и особых условиях тридцатых годов, но и в том уровне, на котором находилась молодая белорусская проза.

Слишком много трудностей стояло на пути у тех, которые шли первыми. И были задачи, которые литература могла решить только всем своим фронтом и за более продолжительное время.

Вот об этом, по-видимому, и должна идти речь: что из начатого Чорным подхвачено было всей нашей прозой и что по-новому зазвучало и получило развитие в литературе сегодняшней.

Когда мы видим, как сегодняшние прозаики возвращаются к тому, что наметил ранний Чорный, то понимаем, что происходит это не столько от стремления «открывать давно открытое», сколько потому, что когда-то «открытое» без оснований было «закрыто», а в шестидесятых годах выяснилось, что многое из того, чем Чорный увлекался в двадцатые годы, требует продолжения, развития, ибо это актуально и сегодня.

Так каков же он, К. Чорный двадцатых годов, если смотреть на него с высоты пятидесятилетнего опыта белорусской советской прозы? Намного богаче, чем нам казалось. Настолько богаче, что тридцатые — сороковые годы даже не вобрали всего того бурного потока, имя которому — Кузьма Чорный двадцатых годов, и поток этот подземной рекой прямо вышел в шестидесятые годы, подняв высоко уровень современной молодой прозы.

Чтобы ощутить, как по-современному звучит сегодня ранний Чорный, остановимся на первом его романе «Сестра».

Роман печатался в журнале «Узвышша» в 1927 году, отдельной же книгой не издавался ни разу.

В начале второй половины двадцатых годов в советской литературе поднялась волна переоценки места человека в обществе, обязанностей его перед обществом и, наоборот, общества перед человеком.

Уже пришло время не просто воспевать, но и анализировать послереволюционную действительность, определять более конкретно пути человеческие в завтрашний день. И это вполне закономерный для литературы поворот.

Роман «Сестра» направлен полемически против тенденций не принимать в особый расчет человека и его сложность, делать вид, что человек — всего лишь «винтик».

Сюжет в романе «Сестра» — это отливы и приливы самых разных, временами еле уловимых, но все же обязательно общественно окрашенных человеческих настроений, мыслей, стремлений.

Деревенское прошлое, а потом гражданская война связали в один «психологический узел» четырех человек: Маню («Сестра»), Казимера Ирмалевича, Ватю Бранислявца и Абрама Ватсона. Все, кроме Мани, живут в городе. Казимер и Ватя — студенты. Абрам Ватсон (бывший комиссар полка) работает в парикмахерской. И хотя в прошлом этих героев много общих воспоминаний, но они не очень тянутся друг к другу. Правда, воспоминания не всегда приятные. Например, Казимер Ирмалевич страдает от того, что когда-то «накормил» вечно голодного еврейского мальчика Абрама Ватсона нарочно испачканным яблоком. Этот случай помнит также и Ватсон, и помнит, как плакала

его мать от обиды, узнав об издевательстве над ее сыном.

Да мало ли обижали друг друга люди, если их самих обижала жизнь.

А у Вати и Ватсона свои воспоминания. Когда-то Ватя, боец того красного полка, где Ватсон был комиссаром, попросил у Ватсона, чтобы тот позволил ему забежать домой: полк проходил поблизости от родной деревни. Ватсон не разрешил. Может быть, потому, что обстоятельства не позволили, а возможно, и потому только, что имел право запретить (во всяком случае, Казимер потом попрекнет Ватсона, что тому приятно вспоминать о прошлой своей власти над Браниславцем).

Но Ватя Браниславец не такой человек, который послушается кого-то. Да и свой разум ему не самый главный командир, куда более охотно подчиняется он внезапному зову чувств. И вот без разрешения покидает он полк, чтобы увидеться с отцом. И с той, которую он любит с детства,— с Маней. Он быстро начинает понимать, что не имел права делать этого, что виноват перед чем-то очень высоким — перед революцией. Тут же, не задерживаясь, он возвращается в полк. Понимая свою вину, Ватя, однако, не способен верить в правоту и Ватсона, так как за его поведением ощущает не очень-то симпатичное желание показать земляку свою армейскую власть над ним.

Потому и не слишком они ищут встречи друг с другом, когда получают возможность жить каждый своей жизнью, тем более в городе, где люди не по-деревенски обособлены друг от друга.

Но вот приезжает в город Маня, и узел, который начал слабеть, завязывается снова и все более туго.

Раньше их связывали обстоятельство или даже обида, память о чьей-то или своей нечуткости.

Но все это, хотя и важно для человека, является отнюдь не новым и не главным в жизни. Автор вместе с наивным и чуть смешным, словоохотливым Цивунчиком — еще одним очень симпатичным Чорному человеком, который проходит через весь роман, ищут иного в людях и печалятся о другом. О человеческой близости меж людьми, хотя бы меж теми, которые заняты одним делом и имеют одну цель. Так как без этого и дело и цель начинают утрачивать свой смысл.

Правда, уже появляются и горе-теоретики, то здесь, то там звучит их голос. Под вынужденную или ту, что осталась от прошлого, жестокость, черствость, они подводят «теоретическую базу», корыстно или тупо убеждают себя и других, что их бюрократический идеал «порядка» и «человека-винтика» — это и есть высший результат и цель революции.

Вот почему такой беспокойный, колючий, каждую минуту готовый на скандал Ватя Бранеславец не может согласиться с этим. Не хочет. Он бунтует против бюрократического мещанства, которое, приспособившись к революции, пытается сделать свой облик примером новой морали и нового человека.

Ватя Бранеславец — самый сложный и, собственно говоря, главный герой романа «Сестра». Противоречивый, беспокойный, он ищет в жизни и людях как раз простого и подлинно важного. Не того, что было испокон веку, а как раз того, что могло бы быть идеалом на века, во имя чего и революция делалась. Черствость человеческая для него хуже, чем жестокость. Так как жестокость борьбы во имя человеческого братства — временная необходимость, а черствость людей, которые будто бы делают общее дело,— это уже надолго, тем более если она кем-то возводится в принцип.

Не случайно именно к нему тянутся и добрый простак Цивунчик, и Маня, хотя сначала ей казалось, что Казимер Ирмалевич ближе ей. Не могут люди без доброты, каким бы суровым и жестоким ни было время, потому что она если и не всегда может быть средством, то всегда — цель человеческих дел.

Маня говорит Казимеру о Бранеславце: «Наверное, я обидела его этим. А этого я не хочу. Он добрый. Даже больше, чем это. Все же ты сухим стал теперь. Так же, как, пожалуй, и Абрам. А может, у вас это идея какая-то, или цель у каждого заслоняет собой все другое?

— Лучше, как Ватя, без всякой цели. Он добрый и славный, ты оценила его, но слабый он, как былинка.

— Наоборот. Он сильный; идет по своей дороге.

— Неуверенно.

— Идет к своей уверенности.

— А может, пока что без дороги?

— Важно то, что ему во всем нужен смысл, он ищет.

— Ищет то, что давно найдено.

— Может, не совсем?.. Сухие, сухие очень вы все. Живая душа больше нужна человеку» [1].

Неудовлетворенность Вати самим собой идет от того, что он много видит таких, которые любят себя чрезмерно. Каждого он оценивает прежде всего с этой точки зрения: доволен собой или способен на большее?

Очень характерны диалоги, которые Ватя ведет в романе с теми, кто неосторожно попадает на крючок его яростной иронии. Чаще всего это диалоги с каким-нибудь «членом или секретарем», который, как тень или двойник, не оставляет Ватю. Порой кажется, что он и в самом себе видит и гонит, как болезнь, этого самодовольного «члена или секретаря».

« — Ты, член ты или секретарь, чина твоего до сих пор не могу узнать. Что ты следишь за мной, как совесть арестанта?

— ...Что ты хочешь этим сказать, Ватя?

— То, что говорю.

— А для чего говоришь!

— А для того, чтобы ты больше всего занимался собой, это тебе необходимо, если не хочешь век свой свековать этим самым членом или секретарем, кто там тебя знает.

— Что значит — членом или секретарем?

— А ты сам подумай, что это значит.

— Зачем думать? Тут не о чем и думать, зачем ломиться в открытые двери, это то же самое, что решетом воду носить.

— Ну как же! Зачем думать? Пусть кто-нибудь еще подумает. Тут дело ясное. Для этого есть вожди, всевозможные великие руководители, чтобы думать».

Интеллигентский бунт Вати против «человека-винтика» в романе подкреплен, однако, поддержкой со стороны рабочего машиниста Панкрата Малюжича. А это в произведениях двадцатых годов было прямым указанием, на чьей стороне симпатии самого автора.

Крепкий, по-рабочему уверенный в себе и чуть ироничный Панкрат Малюжич тоже, как и Ватя Бранисла-

---

[1] Здесь и дальше роман К. Чорного «Сестра» цитируется по полному тексту, который хранится в Институте литературы имени Я. Купалы АН БССР.

вец, неприязненно, но с большим спокойствием относится к мелкой и вредной возне людей, которые хотели бы приспособить все к своей личности, а себя сделать мерой революционного сознания, морали, права.

В манере рабочего Панкрата Малюжича вести разговор с этими людьми есть что-то от Вати Бранислава. Такое же умение насквозь видеть собеседника и заставить его демонстрировать всего себя «как на духу».

Панкрата уговаривают стать председателем месткома:

« — А члены меня не захотят как председателя.

— Захотят.

— А если я сам не захочу?

— Попросим... Тут самое главное, чтобы удалось в члены провести большинство новых, из нового блока.

И тут он захотел высветлить лицо свое кривой и многозначительной усмешкой. Панкрат же догадался:

— А нет ли часом в кандидатском списке и тебя?

— Есть.

— Тогда ты меня, наверное, и проведешь в председатели.

— Если только в члены выберут. Блок, который потянет за тебя, я же его сам создал. Это ведь так».

Панкрату Малюжичу предлагают руководящую должность в профкоме железнодорожников. Машинист говорит:

« — Тогда мне придется с паровозом распрощаться, а я этого не хочу.

— Тогда у тебя в руках будет больший паровоз. Машина живая, человеческая.

— Ну, она иногда может быть и мертвой».

И дальше Панкрат говорит:

«Вы думаете, весь смысл революции в том, что теперь заведующим стал другой, чем раньше... Нет, ты брось сгибать плечи в присутствии кого бы то ни было. Сам весь переродись...»

Так понимает дело и свое место в жизни и Ватя Бранислявец. Он говорит: «Я сам революция». Понимая это так, что он, как и каждый, обязан переделать себя, чтобы не осталось ничего от униженности, которую воспитала старая жизнь, и чтобы не поселилась в душе та же сухость, черствость, самодовольство, которые он так остро чувствует в других.

Идти и идти вперед, ибо если остановишься, пойдешь назад и назад... Но идти, не забывая человека, его внутренний мир, так как нет никакого движения вперед, если сам человек не изменится.

* * *

Если бы выбрать все слова, которые чаще всего употребляет Кузьма Чорный в рассказах и романах двадцатых годов, особенно часто повторились бы «остро», «острый», «печаль», «радость».

Острота чувств, течение настроений, где радость живет в печали, а печаль в радости,— это составляет атмосферу таких произведений, как «Сестра», «Земля», «Сентябрьские ночи», «Сосны говорят», «Чувства», «Захар Зынга» и других.

Завоеванием реализма XIX—XX веков является то, что после Толстого и Чехова литература уже активней, чем прежде, интересуется не одними самыми значительными «пунктами» в жизни человека, когда он вынужден принимать важные решения и действовать активно.

А что в жизни происходит, если этого нет? Жизнь человека замирает?

Отнюдь нет.

Даже такое «активное состояние», как война, имеет свою повседневность, бытовую обычность. Толстой увидел и показал это в «Севастопольских рассказах», а потом в романе «Война и мир» так, что надолго определил направление развития мирового реализма. Оказалось, что подлинная правда жизни в том, что человек даже рядом со смертью может жить самыми «мирными», обычными интересами и занятиями.

Но бывает и наоборот. Сидят за столом люди, ведут надоевшие им беседы о погоде и общих знакомых, о скучных хозяйственных делах, а в это время рушится их жизнь.

Да, это Чехов, которого современная ему критика называла импрессионистом.

Или: присужденный неизлечимой болезнью к смерти молодой парень негодует — вот мне жить осталось только две недели, а у других людей впереди целый век. И они осмеливаются жаловаться, считать себя несчастными. Имея такое богатство, столько недель

в запасе! А ведь каждая минута жизни — дышать, ощущать самого себя, видеть другого человека, вот это дерево, даже глухую красную стену за окном — это же само по себе уже величайшее счастье.

Это уже Достоевский, роман «Идиот».

Или: по темной дороге едут подводы, влажная земля глухо отдает стуком под колесами.

На одной из подвод сидит Павел Грибок — болезненный парень с тонким голосом. Он слышит, он видит, как впереди счастливый соперник его Алесь Мильгун прижимает к себе девушку, о которой Павел давно и несмело грезит. «С задней подводы насмешливо долетал до Павла грубый и громкий, как лай огромной собаки, голос Семки Тереховича: «Павел, посмотри, как голубки воркуют» [1].

И видит Павел «неясную в ночи, как голос больного ребенка», черную фигуру Насти на возу Мильгуна.

И звериную радость этого самого Алеся Мильгуна издали чувствует Павел — «радость животного, без мыслей, без желаний, тупую и никчемную».

Все отобрано у больного, неудачного, несмелого Павла (рассказ К. Чорного «По дороге»).

Все, кроме того, что отобрать у человека невозможно, пока он живет,— радость самой жизни, остроту ощущения, «что вот конь везет, а я еду. А вокруг земля, вокруг люди. И идут по земле дни и ночи. И ветры поют, и солнце светит. После дождей дорога мокрая... Звала дорога вперед, а день был как разговор о чем-нибудь большом, родном, близком, что наполняет все существо легкостью привычных настроений и мысли делает острыми и стремительными».

В «Тропах Алтая» Залыгин бросил упрек, который люди, может быть, и заслужили: человек столько перестрадает на войне, так старается отбиться от болезни для того, чтобы потом, когда все это окончится, начать просто жить. А оказывается, что «просто жить» человек как будто и не умеет.

И на самом деле не просто это — жить с той полнотой, которая называется счастьем.

У героев К. Чорного двадцатых годов жизнь не богатая на внешние радости: столько еще в жизни извечной неустроенности, бедности, нечуткости, грязи.

---

[1] Кузьма Чорный. Собр. соч., т. 3, с. 139.

И, однако, «на грани мысли и чувств» у героев Чорного двадцатых годов бьется, как электрическая искра, то, что писатель называет «радостью жизни как существования». Потому что герои его из самых глубин народного житья-бытья, и очень сильные у них и «неизжитые пласты жизнеспособности» («Бездна»). И история включила их в могучее, заряженное большой энергией «поле» социальной революции. И даже не думая о новом, о переменах, которые происходят, если не в их деревне, то где-то рядом, «полевые люди» Чорного откликаются на энергию революционных перемен самыми глубинами своего существа — вот этой острой радостью от сознания, что вокруг существует широкий и большой мир жизни и они — его частичка.

Есть произведения, где обстоятельства — будто стена. Герой живет и действует в «стенах обстоятельств». У Чорного не так. Стен нет, так как конкретные обстоятельства — только проявление жизни. Конкретные обстоятельства в произведениях К. Чорного двадцатых годов — только поток, который тут же вливается в глубокое море человеческой жизни на земле. Дыхание этого «моря» где-то тут, за близким горизонтом. И не скажешь уверенно, с чем крестьяне в романе «Земля» связаны крепче — с повседневными мелкими заботами, о которых столько разговоров идет у них, или с тем вечным, глубоким, что рождается «на грани мыслей и чувств» и что так окрашено запахами, красками, соками земли.

Вот идет хозяйственный Юлик Баранович (роман «Земля») к молодому, лихому Николаю, чтобы попробовать обдурить его: Барановичу кажется, что передал он сорок копеек Николаю, когда тот молотил, и теперь стоило бы его еще раз позвать, чтобы поработал, и не доплатить ему эти деньги. Поговорили с Николаем, хорошо понимая хитрости друг друга. И пошел Юлик Баранович обратно ни с чем.

И здесь автор вдруг замечает, как бы некстати, не к месту: «Юлик Баранович пошел из хаты, неся в себе множество каких-то туманных и радостных надежд» [1].

Потому что потянуло на него из-за горизонта тем самым бесконечным морем жизни, которая даже для

---

[1] Кузьма Чорный. Собр. соч., т. 1, с. 342.

Барановича все же не кончается на сорока копейках.

И уже совсем мелочный, по-смешному резвый, неприятно-приторный человек Вашинович с бесконечными и уже почти неосознанными хитростями и прятками на каждом слове: «Живя и работая, дак оно, вот так и живется. Тут же не то, что это, а как тот сказал, вот как. Вот что».

Но и в нем писатель видит человеческую глубину чувств. И этот человек способен нести «в себе какое-то радостное ощущение синего зимнего дня».

Тем более острое оно — ощущение жизни — в людях, не так искалеченных извечным деревенским идиотизмом, в таких, как неугомонный старый Тамаш, как умная красавица Ганна, интеллигентный Алесь и другие.

Есть в романе «Земля» тот экран, на котором как бы собраны все всплески глубокого и поэтического чувства, что несут в себе такие близкие и понятные Чорному люди деревни. На экране этом — в пейзажах — чувство красоты и тоскливо-радостной полноты жизни оказывается уже очищенным от всего наносного и мелочного. «Под вечер выбилось из-за туч солнце, и снова зарадовалась земля. Была в этой радости задумчивость желтых далей опустелого поля и тревога шума синих кустов. Но ложилась тишина внешней бесстрастности, и радость земли была могучей и неохватной. Чернели дороги влажной почвой, и осенней травой зеленели их колеи. Желтый лист припадал к траве, слыша под нею землю, и вместе со всем, что было вокруг него — серым и ярким, уродливым и прекрасным,— молился вечной радости».

Роман «Земля» вобрал в себя многое из того, что было накоплено в рассказах К. Чорного двадцатых годов. И, как часто бывает с первыми романами недавнего новеллиста, «Земля» могла бы распасться на отдельные новеллы, сцены из жизни деревни... Могла бы, если бы не то необычайно мощное единое чувство, пронизывающее все произведение, освещающее каждую, самую обычную сценку. Это наиболее лирический из романов К. Чорного в самом прямом смысле: он строится почти что по законам лирического стиха. Огромный бытовой роман весь держится на едином настроении. И не уныло и не однотонно. Кажется, что такое невозможно. А вот существует такой роман.

В чем разгадка подобных вещей? В простом: писатель рассказал другим людям о самом близком, самом дорогом ему. Разве не на этом держится наш интерес к современной «лирической прозе», которая словно призывает к полной открытости, искренности — человеческой, гражданской!

Однако и рядом с современной «лирической прозой» роман Кузьмы Чорного остается явлением особым. Это лирическое произведение без «лирического героя», который обязательно есть в повестях Я. Брыля, О. Бергольц, В. Солоухина.

Поэтический, лирический взгляд на мир, на людей, на жизнь в романе «Земля» не сконцентрирован в одном образе. Все это как бы остается «на своем месте», в самой жизни, в людях, в пейзаже, очеловеченном их присутствием.

Автор оставляет нас одних, «с глазу на глаз» с белорусским деревенским людом, мы ходим среди крестьян, наблюдаем их повседневность, и совсем не поэтическая, а, наоборот, очень даже нелегкая, невеселая у них жизнь, и только все время, как в известной белорусской легенде, слышим непонятную музыку. Пока не вырвется и у нас:

— Братцы, да тут сама земля играет!

Музыка эта рождается в самих людях, хотя в каждом звучит только отдельными аккордами «остроты», «радости», «горечи».

Роман «Земля», так же как и рассказы «Чувства», «Сентябрьские ночи» и другие,— это повседневность, пронизанная чрезвычайно сильным ощущением «остроты» жизни. Сильный «настой» из красок, запахов, тонких, но тоже острых ощущений присутствует в каждом из этих произведений, он будто бы пьянит немного и самих героев, и читателя радостью быть человеком, жить на земле.

Вот «Сентябрьские ночи»: «Полоща белье, она боролась с собой. Нравилась сама себе: смотрела в воду; слышала, как разомлело ее тело и как все больше притуплялись и оседали мысли. Она утрачивала волю и твердость.

Стучали в саду о землю яблоки и груши, спели рябины. Текли крепкие запахи мяты. Осенние мухи гудели у сеней, синие и большие. Стасюк на улице, по ту сторону колодца, плескался в луже. Улица была

тихой, дремотной. И без всякой причины захотелось ей накричать на Стасюка:

— Стасюк, иди во двор!

...И пошла по саду, печалясь о своем нерожденном дитятке. Казалось — все мысли были бы о нем и оправданными стали бы все тревоги и бури неудовлетворенных исканий. Желания стали бы ясными и долговечными.

И снова захотелось приласкать Стасюка.

— Стасюк, сюда беги.

— Нет.

— Беги, сыночек... Иди.

Вышла на улицу, взяла на руки... Немного удивленный Стасюк закрыл глаза, перестал смеяться...

Фелька смотрел из сеней и рад был этой ласковости сестры к его сыну» [1].

Героиня рассказа Агата вдруг отбросила мысль о «спокойной, упорядоченной» жизни с неприятным ей Зигмусем Чухревичем и побежала к жуликоватому, ненадежному Асташонку и даже крикнула маленькому Стасюку:

« — Беги в хату, скажи всем, что я побежала к Асташонку. Быстренько беги».

Что принудило ее, немолодую уже Агату, бросить этот вызов всем односельчанам и своим женским запоздалым расчетам?

Новые формы решения извечного конфликта: любовь или расчет — сама действительность предлагала литературе. Однако если бы новаторство К. Чорного исчерпывалось только отражением этого, произведения его не пережили бы свое время. Такими рассказами, как «Сентябрьские ночи», К. Чорный приносил в белорусскую литературу что-то несравнимо большее, чем новые ситуации. Новые для белорусской прозы принципы изображения, раскрытия человеческой психологии — вот что было в таких произведениях.

Ситуация, конкретные обстоятельства создают в человеке определенное настроение. Но и само настроение может влиять на ситуацию и даже создавать ее. Истина не новая, однако для литературы всегда важная. Так как связана она с определенным взглядом на человека, на законы человеческой психологии.

---

[1] Кузьма Чорный. Собр. соч., т. 1, с. 277—278.

Не видеть связи человеческих переживаний с реальными обстоятельствами, в частности, социальными,— значит утратить всякую надежду что-то понять в человеческом поведении.

Только вряд ли такое угрожало белорусской литературе в двадцатые и особенно в тридцатые годы. Скорей, наоборот, ей угрожал суженный взгляд на человека, когда его понимали только в масштабах конкретной ситуации, а то, что не связано было прямо, непосредственно с социальным положением его, выпадало из поля зрения.

Не соглашаясь с обеднением человека, Кузьма Чорный прямо-таки экспериментировал над человеческой психологией («Порфир Кияцкий», «Вечер» и др.), чтобы продемонстрировать всю сложность и неожиданность человеческих ощущений.

Но «Сентябрьские ночи» — это уже не эксперимент, а полноценное художественное произведение, где, однако, выдержан тот же взгляд на человека, как на сложнейшее (в любой момент жизни) перекрещение реальных практических интересов, побуждений и более глубоких импульсов человеческой души, натуры.

Женская тоска по надежному, спокойному счастью принуждает красавицу Агату как бы примерять себя к той судьбе, которую и до нее выбирали женщины, и часто против своей воли. Потому что очень уж не надежен этот весельчак Асташонок — даже жуликоват. Ему ничего не стоит, например, высмеять перед всей деревней Агату: будто бы когда брал он самогонку, то вместо советских денег «всучил ей николаевскую трехрублевку». Вот он все ходил к Агате, а последнее время глаз не кажет. А она уже не первой молодости, ей даже на посиделки стыдно показываться: подросли новые девчата.

А тут Зигмусь Чухревич — такой влюбленный, такой преданный. А может, и правда?.. Как-то ведь раньше жили, привыкали и жили. «Было похоже на помолвку двух пар. Хозяйничала у стола Агата, радостная Алимпа, смеясь и поглядывая Фельке в глаза, расставила тарелки и еще в чем-то помогала Агате... Зигмусь не спеша рассказывал, что этот год у него много вишен, и плохо, что никто не догадался поставить настойки.

...Агата смотрела, как Фелька глядел Алимпе в

глаза, как румянил хмель лицо Алимпы. Видела, как оба они, подвыпив, просто разомлели друг возле друга и не могли скрыть этого. Поворачивала Агата лицо к Зигмусю, а он слушал все, что старик говорит о его жеребце, и изредка вставлял слова:

— Да, да, золото, а не конь.

— Зигмусь,— шептала Агата.

— Что?

— Зигмусь.

Он улыбнулся, склонив в ее сторону голову. Тогда она увидела тупую сонливость его глаз и набежавшие от улыбки морщинки возле них. Усы теперь не были подкручены и, мокрые, свисали кончиками до самых зубов.

— Боже мой,— с грустью вздохнула Агата,— Зигмусь, Зигмусь-ка...

— И овса жаль, и пока я поймал его...

— Зигмусь...

— Не столько вреда, сколько неудобства... Что?

«Выйти за него? И чтобы дитя было от него? Роднепькие же мои... Ах боже ж мой»...»

То, что Агата убежала от гостей, от жениха к Асташонку, к своему ненадежному, но желанному счастью, многим в деревне могло показаться неожиданностью. Потому что разве знали они, как пахли для Агаты в ту осень бэры и виневки, как «нехотя желтел» сад, как «детская усмешка слабого солнца целовала землю», как попадали меж пальцев босых ног «желтые цветы на высоких стеблях», «оставляя там на ногах головки свои», как вздыхал сентябрь «радостным шепотом кустов»? Кто мог видеть, какая буря радости и печали живет в сердце этой девушки?

Все как-то соединилось, сложилось в одно, и она решилась.

Писатель умеет передать сложность настроения человека. И, что еще важней,— захватить и читателя нужным настроением. А если читатель увлечен им, мысль авторская крепко войдет в его душу как часть самого настроения.

Именно в этом сила подлинного искусства.

Эмоциональная насыщенность прозы — вот то качество, которое К. Чорный утверждал активно, даже полемично своими произведениями двадцатых годов. Качество это характерно и для поздних его вещей.

Но акценты в них перемещаются, и настолько, что ни в одном из романов К. Чорного тридцатых годов мы вообще больше не встретим любви или жажды любви, как самоценного человеческого чувства, раскрытого с полной силой.

В «Третьем поколении», например, безучастная скороговорка о том, как Михал и Зося стали мужем и женой. Будто им только и предначертано в жизни бороться «за» или «против» собственничества. То же и в «Отечестве» (Марылька Гушкова и Павел Немира). Какой-то новый, непонятный поворот к аскетизму дореволюционной белорусской литературы (и то, если исключить из нее купаловскую поэму «Она и я», «Звезду Венеру» М. Богдановича и др.). Что это было и обеднением жизни и человека, насилием над собственным талантом, несомненно. Это засвидетельствовано и тем, что в произведениях военного времени, когда многое пришлось заново переоценить К. Чорному, он возвращает своим героям и вечное счастье любви.

Мы говорим о «настроенности» произведений К. Чорного двадцатых годов. Но это же свойственно и прозе Я. Коласа, и З. Бядули, и М. Горецкого. Что же можно считать именно «чорновским»?

Есть у Чорного рассказ «Чувства» (который дал название сборнику рассказов 1926 года). Психологическая ситуация рассказа напоминает ту, что есть и у Коласа (Лобанович и Ядвися), поэтому мы можем их сравнить.

Крестьянский парень Андрей Симович и молодая цыганка Нонна случайно увидели друг друга (цыганские кибитки временно остановились у реки). У каждого из них своя дорога в жизни, свое прошлое и будущее (у него — учеба в городе, у нее — мечта о театре). Да и любовью ли является то чувство, что пробудилось в душе Андрея, или это только возможность ее, тоска о любви (как, кстати, и у Андрея Лобановича), точно не скажешь. Но рассказывает К. Чорный об этом чуть иначе, чем Я. Колас.

Якуб Колас стремится к классической, «пушкинской» законченности и ясности психологических характеристик. Ясность классическая включает в себя и понятие сложности. Необычайное умение говорить ясно, просто о непростом, неясном — именно в этом пушкинская неповторимость.

Такой традиции в основном следовал Колас. Особенно в поздних своих произведениях.

У Кузьмы Чорного другие были учителя.

Для Чорного главное — любой ценой передать не только мысли человека, его переживания, чувства, но и сам процесс их рождения, движения, их незаконченность, «текучесть», переходность, неуловимость. Мы подчеркиваем: любой ценой, ибо ясность, прозрачность стиля (при всей необычайной требовательности к языку) для Чорного все же не то, ради чего можно поступиться хотя бы одним, самым незначительным оттенком человеческого переживания.

Но ведь даже такой стилист, как Л. Толстой, мог сколько угодно злоупотреблять своими «что... что», «как... как», лишь бы только точно передать каждый оттенок, каждый «изгиб» своей мысли. Не говоря о Достоевском, стиль которого такой же порывистый и нервный, как сами герои его романов.

При том направлении писательских интересов, которое характерно для Чорного (особенно в двадцатые годы), точность психологического анализа заключается как раз во внешне очень размытых и незаконченных определениях и характеристиках: «Ее куда-то тянуло, хотелось куда-то идти, что-то делать, действовать, что-то и кого-то бросить, что-то и кого-то найти. Но это не было определено в ее сознании, как пункт отчетливый или веха. Что-то давило ей душу, и похоже было, что вроде было что-то доброе, нужное и славное и теперь вот нет его...» [1].

Якуб Колас в «полесских повестях» стремится и умеет передать также и процесс рождения в человеке мысли, переживания, их сложный ход. Но для него, пожалуй, важнее результат, чем сам процесс. Он совсем не стремится к «чистоте эксперимента», не боится остановить процесс, прервать, вмешаться в него, подать голос, воскликнуть или засмеяться. Он все время присутствует рядом с Лобановичем и Ядвисей не просто как наблюдатель или исследователь, а как добрый их знакомый, который заранее знает их мысли и ощущения.

Есть в коласовской манере повествования та хорошая классическая свобода, раскованность в отношении

---

[1] Кузьма Чорный. Чувства. Минск, 1926, с. 92.

как к героям, так и к читателю, которая так захватывает при чтении Пушкина и Гоголя.

К. Чорный идет за переживаниями человека вплотную, фискирует, передает их с точностью и строгостью исследователя, рассказывает не то, что ему о человеке известно загодя, а как бы только то, что вот сейчас прояснилось, выступило из глубины. И хорошо ощущается, что это не просто прием, что и в самом деле минуту назад — пока автор не открыл это для себя — он еще не знал, как, чем, каким душевным движением герои ему откроются. Такое и вообще для реализма характерно: вспомним хрестоматийный пример, как Татьяна удивила создателя «Евгения Онегина» неожиданным замужеством.

Однако есть разные ступени зависимости героев от автора и наоборот. Точней, разная роль настроения в произведении, которое подчиняет себя не только героев, но и самого автора, вызвавшего его из глубины собственной души.

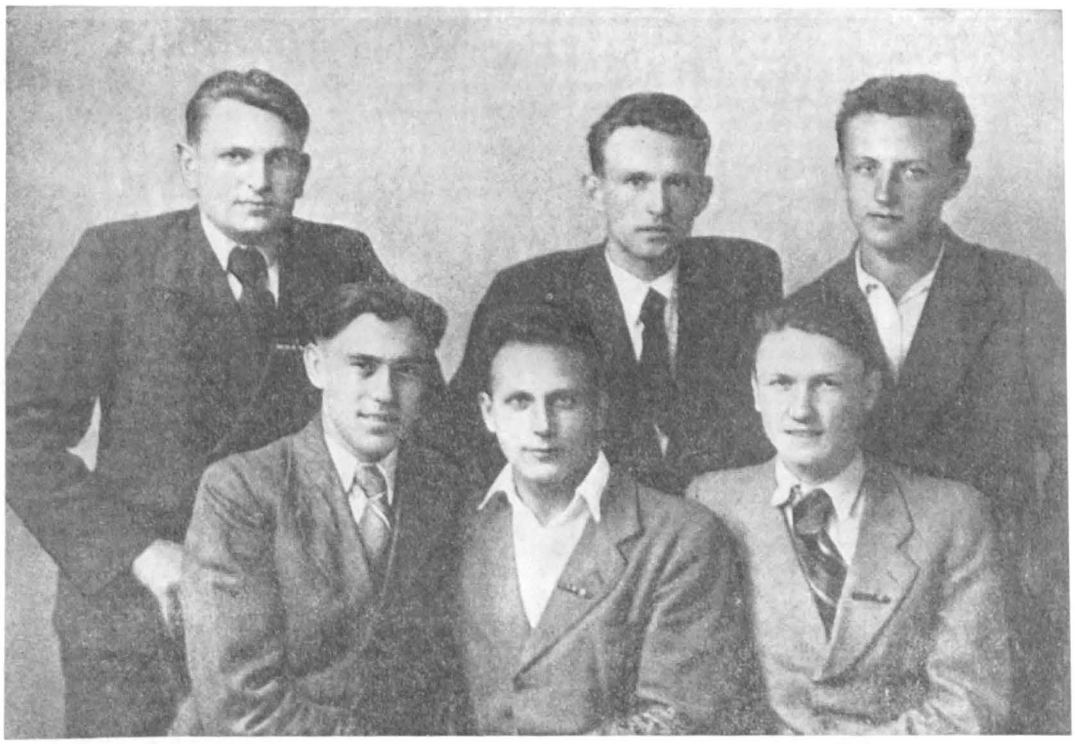
Кузьма Чорный не умеет так быстро и легко, как Колас, менять тон своего произведения, переключаться от радости к печали, от печали и лирического пафоса к спокойному размышлению.

В мире «микрочувств», который особенно привлекает К. Чорного (именно на этой глубине, по его убеждению, находятся истоки человеческого поведения), автор не может и на момент отключиться от процесса, от основного настроения, так как, утратив настроение, перестает видеть нужную глубину.

Отсюда — особая напряженность психологического анализа в произведениях К. Чорного двадцатых годов, временами даже тяжкая для читателя напряженность исследования. «...Это земля, а это дорога на ней... Ночью звезды и трава холодная... Видны люди, порою их больше, порою меньше, и чем-то и как-то живут они... И там дальше тоже это есть, и если я буду там, то буду там все это видеть, а тут это все тоже останется... Впереди будет что-то, теперь же солнце светит, и широкая пойма стала желтой от него. И беспокойно как-то от того, что стало пусто и глухо, когда уехали все... Таким теперь всегда было настроение и такие были ощущения у Нонны».

Неустойчивость, «текучесть» настроений характерны для героев К. Чорного.

Аспиранты. Сидят: Л. Шакун, В. Косько, И. Петровский. Стоят: А. Санков, В. Красовский, Алесь Адамович, А. Толкачев. 1952 год.



Друзья по студенческому общежитию в Минске на Немиге, 21. Сидят: В. Гаврилов (слева), В. Ильюшенко, Ф. Филиппенко. Стоят: Н. А. Борисевич, Г. В. Шкраба, А. М. Адамович. 1950 год.

И устойчивое единство настроения — для самого произведения и самого автора. Так как все, что происходит в человеке, любая острота и сложность мыслей, чувств, поведения человека означают в конечном смысле одно — человек живет. А жизнь — самая великая поэзия и загадка для К. Чорного двадцатых годов, и он стремится показать, раскрыть эту поэзию и сложность, чтобы утвердить или отрицать что-то в человеке, в жизни.

Одним словом, любое настроение в каждом рассказе, романе К. Чорного окрашено раздумьем, напряжением анализа. Даже улыбка, даже юмор — все через «светофильтр» размышления, исследования. Поэтому так быстро, только промелькнет, и уже гаснет улыбка в ранних произведениях. Ее тут же гасит раздумье.

Правда, иногда ласковость делается главным чувством, и тогда добрая, теплая улыбка может продержаться долго. Если, например, автор рассказывает о детях или о том, как, трепетный и несмелый, осторожный селянин выходит на дорогу, которую открыла перед ним новая жизнь («Максимка»). Но и это больше касается самих монологов или диалогов крестьянских («Земля»), авторское же повествование чаще всего напряженно серьезное.

Рассказать о жизни, о человеке для Чорного — обязательно понять больше, чем понимал он до начала рассказа. Не просто: «Я вот знаю и расскажу», а скорей: «Рассказываю потому, что хочу сам больше узнать об этом человеке, об этом явлении, увидеть, что́ за таким фактом, за таким ощущением?»

При этом писатель открывает для себя и для читателя не только глубины человеческой психологии, но и глубины жизни вообще. Что такое жизнь, если есть смерть? Об этом — чудесный рассказ «Буланый». Что такое человек, каков он рядом со смертью? Об этом — в рассказе «Ночь при дороге», который мы сейчас рассмотрим.

В «заезжем доме» кулаковатого крестьянина, которого все зовут «рыжий», собрались два пильщика — Влас и Кузьма, а также нищий, цыгане, работники из уездного исполкома.

И каждый из этих людей — не только индивидуальный психологический мир, но и своя система отношений к жизни.

Вот нищий: «Весь его вид говорил о том, что он живет своей отдельной жизнью, ничем не связанной с жизнью всех других людей. И общение с окружающими его людьми поддерживал лишь в той мере, в какой получал от них хлеб за свои «молитвы». И возможно, что если бы теперь кто-нибудь стал давать ему средства к жизни и тем самым избавил бы его от необходимости бродить каждый день по деревням, он жил бы среди людей, как среди страшной пустыни. И если у него было какое-то миропонимание, то оно, можно уверенно сказать, было бы непонятным, в высшей степени темным для всякого, кто захотел бы как-нибудь разобраться в нем».

Цыгане: «Что-то похожее, хотя и более определенное, можно было приметить и у цыган. Хотя они и очень много, больше даже, чем нужно, интересовались всем окружающим их, хотя они и очень много говорили со всеми, но было нечто такое в блеске их черно-рыжеватых глаз, что заставляло подумать: что-то свое думает этот черный юркий человек, никогда не расскажет тебе своих мыслей и не узнаешь ты — приятель он тебе или враг».

Таков же точно и рыжий хозяин, заперший себя, кажется, на тот же замок, за которым прячет и свое богатство.

Он все высчитывал, сколько ему дадут за ночлег уездные, не ошибся ли он, договорившись с пильщиками за ночлег распилить всего две плашки. И на всех, кто был в хате, смотрел свысока, даже и на жену свою. Себя же он считал умнее и хитрее всех. И гуляла на губах его чуть заметная, гордая хищная усмешка.

То, что такие же «умненькие» и пильщики Влас и Кузьма (хотя они и ближе рассказчику), выяснится потом, когда случится в этом доме нечто неожиданное.

Случилось же, что в хату рыжего хозяина внезапно заглянула смерть. В виде вполне реальной больной женщины.

Кучер Никитка «видел острый нетерпеливый взгляд ее глаз, какую-то ненормальную, даже синюю красноту на лице; потом он удивился и даже схватился за свой тулуп, когда она медленно опустилась вниз и села там, где стояла, откинув в сторону голову и опершись о землю вывернутыми руками...

— Скоро помрет.

— Да что ты,— испуганным голосом проговорил рыжий и, подступив ближе, посмотрел на женщину, да так и остался стоять с разведенными руками.

Было что-то такое в широко раскрытых глазах женщины, что внезапно вызывало в других сильнейший ужас, непонятный страх. Зрачки в ее глазах опустились вниз, и она как бы смотрела во внутрь самой себя...»

В людях, что испуганно глядели на то, как умирает женщина, было желание «понять разумом все это, отчаяние человека, осознавшего слабость своего разума».

А кучер Никитка, сам не зная для чего, всем подсказывает, пугает, что это «какая-то очень заразная болезнь».

Отчужденность, отгороженность друг от друга, идущие из прошлого, когда все боролись со всеми, вдруг обострились, превратившись в животный страх перед непонятностью смерти, страх за собственную жизнь. Не к человеку, что сбит с ног болезнью, бегут все, а как можно дальше от него, от того места, где ходит смерть.

Каждый убегает «в соответствии со своим характером», но все ощущают облегчение, будто навсегда оставили смерть позади.

Цыгане проснулись первыми: «Один подполз по соломе к передку и сильно погнал коня по сухой, освещенной слегка осенними звездами дороге, а другой весело подсвистывал в такт стуку конских копыт».

Затем — пильщики Кузьма и Влас. «Кузьма внезапно выпрямился, заморгал глазами и тихо сказал:

— А, браток... Власка...

Влас вскочил с постели и подбежал к Кузьме. Потом прошелся по хате, опустив руки, и выражением лица стал похож на рыжего.

...Всего его, как молния, пронзила мысль, заслонившая собой все. И он подошел к Кузьме, хлопнул его по плечу и шепнул:

— Берем монатки и марш!»

Нищий из своего угла смотрел на все по-своему, по-нищенски: «Те убежали, эти собираются бежать; все удирают, значит, что-то есть. А если все убегают, то, значит, и мне нужно убегать... Выйду я последним, если вдруг обвинят, то не я был первым».

А во дворе, в поле светили звезды, было холодно и все было обыкновенно, как и в любую ночь. Люди «ощутили в себе прилив веселости».

«Все то» осталось там, в хате,— говорили в них все чувства,— а тут «ничего этого» нет, все обычно.

«И какая-то буйная радость охватила их. Они на минуту даже остановились посреди двора, как бы разбираясь, где они и что с ними делается. И захотелось им тогда кричать громко или петь... И было у них у обоих такое чувство: пусть и зимой приходится таскаться по всяким глухим углам, пусть хоть и вечно так скитаться, лишь бы только быть подальше от всего того, что напоминает смерть. Все другое не имеет никакой ценности, лишь бы только жить, жить...»

Так что́ — это и есть человек?

К. Чорный не был бы подлинным реалистом, если бы не видел, что страх и радость вот этих людей — тоже правда человеческих чувств. И эту правду он, как мы видим, ощущает и передает прекрасно. Но над этими чувствами есть и еще что-то...

Вот и люди из уездного исполкома смотрят на больную женщину: «На лицах их тоже обозначился не то какой-то страх, не то какое-то неудовольствие, но и что-то другое было в их лицах.

Можно было, присмотревшись, угадать их настроения.

Человек должен превозмочь все, что только есть на свете; даже и то, что оставило свой страшный отпечаток в глазах женщины».

Все человеческое свойственно и им. Но они не бегут, как остальные, а спокойно собираются в дорогу.

Рыжий хозяин вдруг догадался, что они заберут больную с собой.

« — Братки вы мои... Я хоть побегу ворота вам открою...»

Да, человек — хоть и существует смерть, страх смерти — может остаться человеком. И должен им оставаться.

Все, что есть, что бывает, что открывается в человеке в исключительные моменты, К. Чорный двадцатых годов умеет видеть и показывать с беспощадностью подлинного реалиста.

Однако он ищет не зверя, а прежде всего человека в человеке. Ибо человеческое сильней. В одном из по-

следних произведений, в романе «Поиски будущего», даже увидев, что такое человек, когда он делается фашистом, К. Чорный, как бы споря с самим собой и с жестокой реальностью, вкладывает в уста старого крестьянина упрямые и горячие слова: «Веришь ли ты, что человек не выдерживает, чтобы вечно быть зверем? Вырви ты у человека сердце и вставь на его место звериное, так в человеческой груди и звериное сердце станет человеческим» [1].

МЫШЛЕНИЕ ХАРАКТЕРАМИ, ТИПАМИ, ИСТОРИЕЙ

Молодой К. Чорный, особенно в 1925—1927 годах, был увлечен художественной задачей показать, раскрыть всю сложность, противоречивость человеческих ощущений, поведения.

Но при всей «текучести» и противоречивости человеческих чувств существует в жизни такая определенность, как характер, индивидуальность. Устойчивость черт, качеств психологической жизни также правда, и не менее важная, чем правда неуловимых и изменчивых оттенков ее. Без нее невозможно в литературе такое явление, как художественный тип.

Умение создать типы — качество, присущее той литературе, которую мы называем классической. Это всегда интересовало и увлекало К. Чорного в произведениях Достоевского, Толстого, Горького, Бальзака, Золя, романы которых привлекают его в двадцатые годы.

Однако у К. Чорного двадцатых годов есть произведение, в котором особенно выразительно и успешно проявилось стремление белорусского прозаика создать крупный характер, тип. Мы имеем в виду повесть «Левон Бушмар», с которой и начинается галерея «чорновских» характеров-типов.

Левон Бушмар — все тот же персонаж К. Чорного двадцатых годов, в душе которого «кипят чувства».

Как дико ревнует Амилю, а потом вторую жену Гелену ко всему миру этот хмурый и, казалось бы, совсем бездушный человек! Вот он схватил за пояс

---

[1] Кузьма Чорный. Собр. соч., т. 5, с. 120.

и «перебросил через плетень районного начальника», который «что-то приглядываться начал к Гелене».

Бушмар то «как зверь», то «как дитя» в своих чувствах и поведении: дикий и беспомощный, он безоглядно бросается за первым ощущением, которое в нем пробуждает другой человек или какое-нибудь событие. «Как буря»,— говорит о нем писатель. Всякое чувство, мысль, неожиданное ощущение в этом, на внешний взгляд застывше-замкнутом, человеке может быть толчком к самому неожиданному поступку.

Острота ощущений, противоречивость, текучесть, изменчивость настроений в человеке по-прежнему интересуют К. Чорного.

Но теперь для него особенно важно увидеть и показать, как это «собирается» в характер, в индивидуальность, в человеческий тип. Как «кипение чувств» выражается в поведении. Как оно связано с миропониманием и с местом человека в жизни среди других людей.

Было это в той или иной мере и в прежних произведениях.

Но здесь — сознательная художественная и открыто исследовательская задача: изображая определенный человеческий характер, увидеть и показать, откуда он, на чем вырастает, куда развивается в тех обстоятельствах, которые сложились в конце двадцатых годов.

Раньше К. Чорного почти целиком увлекала художественная задача: прочитать запутанную кардиограмму сложнейших человеческих настроений и ощущений. Теперь с такой же страстностью исследователя он стремится установить связь между этой «кардиограммой» и «внешней средой», понять, как формируется человеческая натура — ее устойчивость, определенность ее главных черт.

Не будем спорить (как это излишне часто делалось когда-то), насколько точно и полно определил К. Чорный истоки нелюдимо-собственнической натуры Левона Бушмара: извечная дикость природы, среди которой он жил, хуторское одиночество, опыт и жизненная философия отца-хуторянина и т. п. К этому надо относиться, как мы относимся к «философии истории» в «Войне и мире» Толстого или «философии наследственности» в «Ругон-Маккарах» Золя. Главное содержание в таких произведениях диктуется всей системой характеров и событий, а не только авторскими комментариями.

Тем не менее и философские отступления, а точнее, «подступы к натуре» Левона Бушмара — нельзя не учитывать. Тем более что многие из них — не только размышления, а очень «настроенческие» куски художественного текста: «Человеку трудно переделаться сразу. Можно думать и говорить иначе, а сам человек долго будет прежним. Так же как летят каждый год, как только замокреет весенний снег, гуси над Бушмаровым селением, так же как отлетают они над этими лесами обратно, лишь только потемнеет от старости на жнивье белая паутина,— так своими дорогами будет ходить человек, пока весь выйдет на дороги иные».

Это не просто «теоретизирование», а страстная убежденность, выношенная, полемическая своя мысль.

К. Чорный, создавая повесть, настолько был увлечен примером классической литературы, которая «думает, мыслит типами», что с некоторой даже поспешностью сам превращает фамилию Бушмара в обобщенное понятие, говорит о «бушмаровщине». «Само слово «Бушмар» было уже каким-то обидным. Оно каждому говорило о зверской бесчеловечности, об издевательстве над всем, что не его, над тем, кто не сам он; о том, что не может вокруг него, пока он властвует, пройти так, чтоб не было обиженных, чтоб не было слез людских» [1].

Да, это было бы даже чуть поспешным — самому называть своего героя «типом», если бы Чорному не удалось создать на самом деле крупный художественный тип и если бы в читательском сознании он не становился в самом деле рядом с «головлевщиной», «артамоновщиной», «гобсековщиной».

И если бы, добавим, не делали этого и до него: тот же Достоевский в «Братьях Карамазовых», анализируя такое явление, как «карамазовщина» («...У тех Гамлеты, а у нас еще пока что Карамазовы» и т. д.).

Кстати, и у Чорного именно на суде формулируют, обобщая смысл «бушмаровщины»: «О Бушмаре тогда обвинитель говорил долго:

«Бушмар — результат окончательный, логический итог лесного вековечного хутора. Это зверь, вокруг которого должны быть обиженные. Иначе нельзя, пока живет на свете Бушмар. Окружающий лес и дикий

---

[1] Кузьма Чорный. Левон Бушмар. Отечество. Люба Лукьянская. Млечный Путь. Минск, изд-во «Беларусь», 1965, с. 88.

кустарник владеют Бушмаром, а через него извечная природная дичь пробует овладеть всеми окрестными людьми... Бушмаровский порядок — это западня и вечная война, потому что даже со своим, можно сказать, идейным братом — Винцентом — и то у него был смертельный спор. У зверей всегда даже в одном логове война... Вот он живет на свете, живет извечно, делает даже историю своего времени, историю обиды слабейших, которые обижают еще более слабых... Человеческая история бесчеловечности! Где плодятся звери и возле них черви!»

Начиная с «Левона Бушмара» определяет композицию произведений К. Чорного уже не течение чувств, настроений, а прежде всего крупные человеческие характеры (порой — один характер, как в «Отечестве»).

Читая романы, повести Чорного тридцатых — сороковых годов, мы путешествуем в самое «незнаемое» в мире — в глубину новых человеческих характеров. Мы не просто знакомимся с новыми для нас типами, мы им радуемся, как собственному открытию, нам передается увлеченность художника-исследователя, который творит с той свободой и щедростью, что даются писателю талантом и точным знанием.

«Лепит» свои характеры К. Чорный обычно, идя в глубину памяти своих героев, а также памяти народной. При этом сама местность белорусская (чаще всего вокруг Слуцка), пейзаж, даже дома и вещи (стол с вырезанными на нем фамилиями в трактире Семки Фортушника) служат тому же — показу судеб, раскрытию человеческих характеров.

Вместе с тем именно через характеры, через крупные художественные типы (Левон Бушмар, Леопольд Гушка, Михал Творицкий, Стефанкович-отец, Невада и др.) мощным фонтаном бьет из романов и повестей К. Чорного сама жизнь народа, сама история. Каждый из этих характеров является перекрещением множества «линий» в прошлом и современности.

Почти все романы и повести К. Чорного тридцатых годов — это развернутый, эпический подступ к современности, внимательное изучение прошлого героев, с тем чтобы вместе с героями, «наполненными до краев» острой памятью о прошлом, переступить порог современности, где должны получить завершение и решение жизненные конфликты и эволюция характеров. Более

того, именно год написания (или опубликования) произведения и является чаще всего той точкой времени, куда должны стягиваться все сюжетно-исторические и психологические нити.

«Больше он его никогда уже не видел, до тысяча девятьсот тридцать четвертого года» — говорится в одном месте неоконченного романа «Тридцать лет» [1]. Такие же приближения к самой что ни на есть современности мы находим и в «Третьем поколении», и в «Любе Лукьянской», и в некоторых рассказах («Семнадцать лет» и др.).

Развязка происходит или должна произойти как раз в то время, когда пишутся произведения.

И эта особенность К. Чорного принуждает вспомнить прежде всего Достоевского, который, как никто в русской классической литературе, связывал события своих романов с днем текущим и со всеми его приметами.

Получая журнал с новым романом Достоевского, читатель еще держал в памяти многие политические и криминальные факты и происшествия, недавно вычитанные в газетах, и вдруг встречал те же факты в романе.

Достоевского факты интересуют вовсе не как летописца, а как философа, они проходят через писательскую мысль и мучительную совесть его, как метеор проходит через атмосферный слой, вспыхивая ярким светом. Самый мелкий, казалось бы, газетный факт благодаря гению художника вдруг вспыхнет во мраке повседневной жизни, освещая все вокруг и даже дальнюю дорогу человека.

Такое философское и обостренно-гуманистическое укрупнение, казалось бы, самых простых фактов и происшествий очень привлекало К. Чорного.

Однако было в восприятии Достоевским и Чорным своей современности, так же как и истории, что-то прямо противоположное.

Для Достоевского его современность — только начало. Начало кризиса, который угрожает моральной катастрофой человечеству, если человек не найдет путь к гармонии с самим собой и миром.

Для Чорного тридцатых годов его современность —

---

[1] Кузьма Чорный. Собр. соч., т. 3, с. 186.

результат, завершение. Результат исторического движения, если еще не к гармонии, то к ее началу.

И не удивительно, что, стремясь рассказать о своей современности, К. Чорный рассказал не столько о ней, сколько о движении истории (и людей и судеб) к этой современности. Так как истоки главных конфликтов, движения, борьбы — там, в прошлом.

Тут же, в наши дни,— решение извечных проблем, рождение гармонии.

Именно так построено большинство романов и повестей К. Чорного. История, ее дыхание, ее краски и соки очень обогащают произведения К. Чорного тридцатых — сороковых годов. Но когда К. Чорный переходил к показу самой современности, случались и художественные потери.

Когда проясняешь для себя общее ощущение от романов и повестей К. Чорного тридцатых годов, начинаешь замечать «излом» в середине почти каждого из произведений. Первая, условно говоря, половина «Отечества», «Третьего поколения», «Любы Лукьянской» — это аналитическое движение в глубину характеров, а через них — в глубину жизни, история народа. Завершение же произведений — уже движение самих событий к современности. Это, обычно торопливое, течение событий и выносит в современность изображенные в начале произведения характеры.

Можно тут видеть «активизацию сюжета», тем более что сюжет — также средство анализа жизни. И, видимо, есть в таком «переключении скоростей» расчет на то, чтобы поддержать интерес читателя к произведению.

И все же никакие наши теоретические размышления не способны превозмочь того ясного ощущения, что художественный уровень многих романов К. Чорного резко падает где-то на середине их, как только события отрываются от характеров, а характеры — от событий. (Именно тут автор перестает быть аналитиком и не может избежать иллюстративности, ибо современность для него в «Отечестве» и «Любе Лукьянской» является не столько активным, противоречивым процессом, сколько итогом.)

Если иметь в виду образцы мировой литературы, да и наиболее цельные произведения самого К. Чорного: многие рассказы, романы «Земля», «Млечный Путь»

и частично повесть «Левон Бушмар», то можно говорить, что в художественной литературе не столько характер движется вместе с событиями, а тем более — вслед за ними, сколько события — через характер.

Так проходит воздух через тело реактивного самолета.

Конечно, нельзя смешивать две вещи: характер как живую действительность и характер — категорию эстетическую.

Обломов даже вслед за событиями не двигался, все плыло мимо него. Он — отрицание всякой активности, живой, реальный Обломов.

Характер же Обломова как категория эстетическая все подчиняет себе в романе Гончарова, он самая активная эстетическая единица в произведении: все организовано этим характером, сама жизнь так выпукло показана, видится именно благодаря ему.

То же мы наблюдаем в повести «Левон Бушмар». Так построено и начало романа «Отечество», но только начало.

Дальше на первый план выступили события, а характер Леопольда Гушки только подключен к ним.

И снова нельзя смешивать события в их эстетическом значении с событиями вообще. При всех возможных исключениях и отклонениях (например, в произведениях типа «Железного потока» Серафимовича) для путей классического романа, которыми шел белорусский прозаик, характерна следующая закономерность: эстетический уровень показа событий в произведении прямо зависит от органической связи их с характерами людей.

И сам К. Чорный, видно, хорошо ощущал тот момент, когда в произведении события выходили из-под «эстетической власти» характеров. Писатель как бы сразу утрачивает прежний интерес к своему произведению и быстро устраивает «собрание» всех персонажей, на котором осуждает жизненную философию Михала Творицкого («Третье поколение») или отца и сына Стефанковичей («Люба Лукьянская»).

Так и кажется, что автор старается теперь скорее закончить роман, чтобы вернуться к исследованию характеров и к событиям, которые решаются, бьют фонтаном через человеческие характеры,— вернуться к началу произведения. Нового.

Так случалось не только с К. Чорным, а и с другими крупными мастерами, когда энергии саморазвития характеров не хватало на все произведение.

Случалось такое и у Диккенса, например, и тогда он, по словам Кафки, «только устало помешивал готовое» [1].

Чорный, правда, не «устало», а как-то даже радуясь раскручивал «готовое». Радуясь тому, что впереди — снова полный раздумий труд над новыми характерами-типами.

* * *

После «Левона Бушмара» К. Чорный-художник мыслит уже типами, историей, романом и даже циклом романов. Писатель настойчиво ищет то, что должно сцементировать отдельные романы в цикл. В «Ругон-Маккарах» Золя этому служит «теория наследственности», в «Человеческой комедии» Бальзака — задача дать «историю нравов». Романом (неоконченным) «Иди, иди» (1930) К. Чорный отрицает «биологический принцип», утверждая социальную, классовую природу также и «родственных» чувств.

Но не мог держаться целый цикл романов на одной полемике с Золя или с кем-нибудь другим. Нужно было искать и найти ту широкую позитивную идею, которая цементировала бы все художественное здание. В романах и повестях «Отечество» (1931), а потом «Тридцать лет» (1934), «Третье поколение» (1935), «Люба Лукьянская» (1936) обобщающий принцип, «общая идея» цикла будут найдены и вскрыты через образы и картины исторической жизни белорусского народа. Сформулировать эту общую идею, «философию» цикла романов К. Чорного можно так: историческое движение белорусского народа, человечества, человека от того состояния, когда человек видел в другом человеке волка, к новым дорогам и горизонтам, когда уничтожается и должен уничтожиться «навсегда тот ужас человеческой жизни, который господствовал на протяжении всей предыдущей человеческой истории» [2].

Начиная с «Отечества», история властно вхо-

---

[1] Вопросы литературы, 1968, № 2, с. 166.

[2] Кузьма Чорный. Собр. соч., т. 6, с. 250.

дит в романы К. Чорного (империалистическая и гражданская войны, революция и т. д.).

Через государства и поколения волнами перекатываются войны и революции, борются классы и группы, но все имеет исторический смысл потому и тогда лишь, когда и в самом человеке, в людях что-то меняется к лучшему. Когда отношения меж людьми хоть на одно «деление», на одну «черточку» отдаляются от извечного «человек человеку волк». Так, в этом смысле и присутствует в романах К. Чорного история.

Во всех крупных произведениях К. Чорного тридцатых годов есть обязательно сцена, когда почти все герои собираются в одно место как бы для того, чтобы участвовать (вместе с читателем) в торжественном моменте рождения новой, более человечной минуты истории. Такое «историческое торжество» выразительно окрашивает сцену, в которой человек приносит золото, рассыпает его перед глазами других людей, а у них на лицах — ни алчности, ни зависти, а только удивление.

Это в «Третьем поколении», где Михал Творицкий «дарит» жене, дочке «клад», когда-то украденный им у кулака. И, конечно же, почти все герои романа при этом присутствуют.

Или сцена в «Любе Лукьянской», когда все неожиданно собрались на квартире Любы как раз в ту минуту, когда она и отец ее нашли друг друга. Тут и выросший в важного чинушу Сашка Стефанкович, и старик Ян Стефанкович, от которого Сашка отрекся, как когда-то (с помощью того же Яна Стефанковича) Сашка-«сорвиголова» отрекся от Любы и дочки своей. «Стефанкович стоял как изваяние... Лицо его заострилось, глаза смотрели с дикой завистью. Вероятно, он наблюдал сцену встречи Лукьянского с дочерью с самого начала и в эти минуты его глазам открылся смысл того, в чем он всю жизнь не видел смысла» [1].

Старая собственническая семья собралась на праздник новой, подлинно человеческой семьи. И снова как бы вздрогнула и перешла на новое «деление» стрелка самой истории, та, что фиксирует движение человека ко все большему «очеловечиванию».

---

[1] Кузьма Чорный. Левон Бушмар. Отечество. Люба Лукьянская. Млечный Путь. Минск, изд-во «Беларусь», 1965, с. 436—437.

Не просто история, а философия истории (хотя и очень конкретной — белорусской) интересует К. Чорного. История для него — то поле, на котором решается (в пространстве и времени) судьба людей и их идей. Потому что почти каждый из чорновских героев, так же как и у Достоевского, несет через жизнь «свою идею», свою, даже если она стара, как само классовое общество. И Левон Бушмар, и Леопольд Гушка, и Творицкий, и Невада срослись каждый со своей идеей надолго, будто травмированы ею. Однако герои Чорного несут в себе совсем не те «недоконченные» идеи, которые вот-вот родились или занесены откуда-то со стороны, как «вирус». Именно такие «готовые», «недоконченные», как называет их Достоевский в письме к Каткову, «идеи» настигли, как «трихины», «бактерии», поразили интеллигентов Раскольникова, Ивана Карамазова, Ставрогина.

Герой К. Чорного — крестьянин, человек из глубины жизни и белорусской истории, и если он несет в себе «идею», то самую прадедовскую, земную, обычную, но тем более упорную и сильную.Такая «идея» никак не «случайна», а рождена всеми условиями жизни этого человека: Леопольда Гушки или Михала Творицкого, Невады или Петра Тодоровича.

Петр Тодорович (рассказ «Семнадцать лет») — солдат первой мировой войны, белорусский крестьянин, которого какая-то непонятная ему сила загнала в окопы, чтобы убить. Крестьянин в шинели спасается от этого, как только может, надеется на случай или бога и на самого себя. И ему посчастливилось больше, чем его товарищам. Тодорович спасает раненого офицера, а за это получает от него бумажку на несколько десятин земли и право не быть убитым на войне — «белый билет». Человек как только может бросается прочь от войны, чтобы только не слышать и не видеть ее.

Однажды слух его снова уловил грохот войны, фронт приближался. «Но сначала он не поверил. Не может быть! Война осталась далеко, он на веки вечные избавился от нее. Пусть там кто хочет себе, тот и воюет, кого хотят, того пусть гонят на смерть,— что теперь ему, Петру Тодоровичу! Ему посчастливилось, и он отгородился от всего света!» [1]

---

[1] Кузьма Чорный. Собр. соч., т. 3, с. 14.

Но как ни спасался человек, как ни бежал от общего горя, оно все же настигает его. От войны спрятаться не удалось. Подаренная ему земля осталась «под немцем». Но это только укрепило в нем уверенность, что все против него и только он один за себя. «Горе сближает людей, это факт. Но тут человеком овладела одна идея. И все другое пошло ей в жертву. Это была жажда пережить, перегоревать эти дни и еще следать то, за что можно будет ухватиться, когда теперешнее горе пройдет».

Рассказывая сыну о своей солдатчине, о фронте, о том, как вынес он из окопа раненого полковника, Тодорович говорит: «Я лучше голодный посижу, а копейки не истрачу. Если нет работы, я стану, протяну руку и у людей попрошу, лишь бы мне каждый день хоть крошку кто-нибудь добавил к тому, что в брючном поясе зашито. Потому что придет время, после войны, когда спокойно можно будет вернуться домой. Там пять десятин земли, своей собственной (бумага за пазухой) ждет».

Писатель показывает человека, который весь захвачен «идеей», и изображает его с симпатией. Вот так рассказывает он и о Леопольде Гушке. И совсем иначе — о Фартушенко или Хурсе, так как их «идея» не просто ошибочная, а хищническая: она направлена против интересов трудового человека, народа.

«Идеи» в романах Достоевского перекрещиваются и горят, как мечи на поле битвы, побеждают аргументами и страстью (спор Ивана и Алеши Карамазовых о боге или споры с «нигилистами» в «Идиоте» и «Бесах»). Достоевский, видимо, охотно привлек бы на помощь своим любимцам Алеше Карамазову или князю Мышкину историю, если бы она могла послужить аргументом. Но в тех столкновениях, битвах идей, что кипят в его романах, история не могла еще сказать своего заключительного, «под занавес», слова: все перевернулось, укладываться только начинало.

Другое мироощущение и другие отношения с историей у Чорного — человека и писателя той эпохи, когда марксизм и революционная история народов бывшей царской империи уже дали ответ на многие вопросы и «идеи», которые волновали раньше или продолжали волновать близких Чорному людей труда и самого писателя-гуманиста. История для К. Чорно-

го — союзница идеологии, ибо время работает на эту марксистскую идеологию. И закономерно, что история так легко входит в романы К. Чорного, делается для него главным аргументом «за» или «против» жизненных принципов Гушки, Клавы Снацкой, Скуратовича, Творицкого и других героев.

В повести «Левон Бушмар» человек рассматривается на фоне лесного хутора, он часть дикой извечности.

В романах «Тридцать лет», «Третье поколение», в повести «Люба Лукьянская» человек существует уже не просто на фоне истории, он включен в историческую жизнь белорусского народа. Он мозаичная частичка исторической картины; такая тесная, как в этих произведениях, связь человека и истории была до тех пор еще незнакома белорусскому роману.

Но в «Отечестве», например, замечаются и крайности: человек почти полностью сливается со своим социальным фоном, обнаруживает общие черты своей среды чрезмерно общо, без той «игры случайностей», «несимметричности», которые являются первыми признаками реальной жизни.

В романе «Отечество» сцены и картины написаны с таким «размещением» персонажей, чтобы сразу было видно, кто кому служит или прислуживает. «В церкви кончилась служба. Народу было полно. Поп в ризах стоял на крыльце ратуши с крестом в руках. Отважный пристав стоял рядом с ним. Сурвильчик держал в руках какую-то бумажку, ожидая момента, чтобы начать читать. Вдруг Леопольд Гушка сжал зубы, заметив: у пристава за плечами неподвижно держалось усатое лицо Сурвильчика».

В этой наивности композиции была своя свежесть, «былинность», эпичность. «Народ стоял перед крыльцом ратуши. Попик говорил «напутственное» слово новым воякам. Толпа в эту минуту молчала. Посконина, сермяга, войлочная кудель, лыко свивались в плотную стену. Глаза, глаза, глаза — мучительный взгляд онемел на лице большой толпы.

Это был рисунок того дня по всей Европе. Народы стояли. Стоял российский народ»[1].

Роман «Отечество» в определенном смысле произведение переходное в творческой биографии К. Чорного,

---

[1] Кузьма Чорный. Собр. соч., т. 2, с. 472.

даже экспериментальное. Если на первом этапе (в середине двадцатых годов) К. Чорный стремился передать всю текучесть психологической жизни человека, а в повести «Левон Бушмар» старался изобразить характер-тип, ища живую связь между «текучим» и «извечным», то в этом романе поиск идет уже в направлении социально-исторической реальности, которая должна обусловить и характер человека в целом, и самое «случайное» его настроение. Именно так создается образ Леопольда Гушки — фигуры в чем-то былинной и монументальной в его упрямой борьбе с недолей, судьбой «родовитого батрака».

К. Чорного в «Отечестве» искренне увлекали сами поиски в каждом человеке социальных черт и их связи с историей народа. Почти каждая деталь несет на себе следы таких поисков.

Крестьянин идет старинным трактом и несет «уздечку с ржавыми удилами». Почему «ржавыми»? Потому что — бедняк, а тот конь, с которого она была снята последний раз, видно, никогда не взнуздывался.

Иллюстративность многих образов и сцен в «Отечестве», безусловно, повредила произведению. И все же этот роман К. Чорного согрет поисками мастера-новатора, который учится за индивидуальной судьбой видеть историю, судьбы целого народа. Историзм весьма укрупнял художественные типы К. Чорного тридцатых годов.

К сожалению, историзм ослаблялся (если не кончался) на самом пороге той современности, о которой романист хотел рассказать почти в каждом своем романе. Будто на самом деле на все вопросы история уже ответила, все проблемы решила, все кризисы, общественные и психологические, остались позади. Только уничтожить отдельные «пятна», а дальше какая-то «нирвана» — застывшее умиление. «На столе лежало золото. Целое состояние! Зося холодно смотрела на узелки. Ни у кого из присутствующих нельзя было заметить выражения жадности, ни у кого глаза не загорелись при виде золота. Никто не стремился схватить деньги, спрятать их у себя, скрывать от посторонних... «Ведь они в самом деле такие, эти люди»,— подумал Творицкий. Даже портной (его Творицкий узнал сразу) — и тот стоял спокойно, курил папиросу и не удивлялся неожиданному появлению здесь Творицкого. Портной

изменился! Если бы он хоть как-нибудь обнаружил прежние черты своего характера, это могло бы послужить кое-каким оправданием остаткам старых идеалов Михала Творицкого. То, что еще оставалось в Творицком от прежних его идеалов, цеплялось за все темные уголки человеческой души, искало сочувствия в выражении лиц и глаз. Сам того не замечая, Михал перевел глаза на портного, будто надеясь, что тот скажет хоть слово в оправдание узелков с монетами, лежавших на столе. Но портной, в напряженной тишине, спокойно докурил, посмотрел кругом (ясно, искал пепельницу, чтобы положить окурок) и тогда только прервал молчание:

— Так это, значит, Творицкий?

После этого все заговорили. Многие вернулись в комнату, к накрытому столу. Сердце у Михала Творицкого покатилось куда-то вниз. В тот момент на душе у него стало страшно пусто. Душа на какое-то мгновение словно опустошилась, чтобы затем снова быть готовой для наполнения»[1].

Такие групповые сценки «под занавес» продиктованы были Чорному самим временем и тогдашним взглядом художника на историю и современность.

Но как литературный прием («прием конклава») групповые сцены К. Чорного имеют и другие истоки — да, все тот же Достоевский. Сравните хотя бы сцену, когда Михал Творицкий приносит и рассыпает перед глазами всех золото, с той у Достоевского, когда Настасья Филипповна бросает деньги в огонь: как ведут себя люди у Чорного и у Достоевского! Разве здесь не сознательное использование излюбленного приема Достоевского, чтобы показать совсем другое время и совсем других людей? Но прием этот делается постепенно излюбленным и для самого К. Чорного — почти в каждом его романе мы встречаемся с ним.

Читая групповые сцены в романах К. Чорного, поневоле (иногда по контрасту) вспоминаешь «скандалы», происходившие в доме Гани Иволгина, когда к нему приехали Настасья Филипповна и купец Рогожин со своими тысячами и компанией, и именины Настасьи Филипповны («Идиот»); или когда семейка

---

[1] Кузьма Чорный. Третье поколение. М., «Художественная литература», 1975, с. 277—278.

Карамазовых собралась в келье святого старца Зосимы («Братья Карамазовы»); или как «нигилисты правят бал» в доме губернатора Лембке («Бесы»).

Групповые картины из «Любы Лукьянской» и «Третьего поколения», которые приводились, мы дополним вот такой сценой из романа «Тридцать лет»:

« — О,— сказала она, увидев Семку Фартушника,— иди сюда.

Фартушник подошел.

— Стой тут, на этом месте... Стой, говорю...

Фартушник стоял.

— Выйди сюда! — приказала Амиля.

Вышла Клава, а за нею Хурс. Клава подошла к столу. Хурс остался стоять в дверях. Миша Филиповский стал за Фартушником плечами к стене. Амиля Снацкая закричала:

— Вы оба (глянула на Хурса), и ты (повернулась к Фартушнику)... и ты... убили в себе человечность, детскую невинность.

Клава, сочувствуя словам матери, выступила вперед.

— Вы,— продолжала Амиля Снацкая,— прожили век свой не как люди, а как звери. Вы, один и другой,— оба — искали только своего собственного удовлетворения, и никто из вас не думал, что этим самым вы душите другого человека. Если бы каждый из вас ограничивал свои стремления, он этим самым дал бы свободней вздохнуть третьему человеку.

— Ей! — подсказала Клава, показывая на мать.

— Я сама за себя скажу,— остановила ее Амиля Снацкая.— Ты,— повернулась она к Хурсу,— меня с дитем бросил и отдал ему,— показала на Фартушника...

— Замолчи! — пискнул Фартушник, подскочив на месте.

— Не замолчу. Ты лез за ним (глянула на Хурса), но дурная твоя голова. Он миллионщиком стал, ему война на пользу пошла, он войну мог использовать, а ты ничего не использовал. И золото мертвым грузом лежит в земле. Глянь на себя, какой ты. А какая я стала из-за тебя. Поздно теперь тебе уже думать о больших масштабах. Голова твоя поседела. Я трупом стала. Во имя чего я терпела тебя всю свою жизнь, латала твои вонючие френчи и фуфайки?

— Нет закопанного золота! — рванулся с места Фартушник.

Он обежал вокруг стола и с собачьей мольбой в глазах стал смотреть в лицо своей жены.

— Я тебе не забуду никогда... того... Жуанвиля. Меня душили кошмары после этого. Он ночью приехал сюда, этот офицер. Он был пьяный. Он чуть на ногах стоял. Он положил тебе деньги на колени, а ты ушел от меня и оставил меня одну с ним».

Разве не напоминает нам это ситуацию из романа Ф. Достоевского «Идиот», когда Настасья Филипповна использует свой день рождения, чтобы высказаться наконец обо всем и обо всех: о Тоцком, который продает ее Гане Иволгину, и о самом Гане — этом «нетерпеливом нищем»?

«А что я давеча издевалась у тебя, Ганечка, так это я нарочно хотела сама в последний раз посмотреть: до чего ты сам можешь дойти? Ну, удивил же ты меня, право. Много я ждала, а этого нет! Да неужто ты меня взять мог, зная, что вот он мне такой жемчуг дарит, чуть не накануне твоей свадьбы, а я беру? А Рогожин-то? Ведь он в твоем доме, при твоей матери и сестре, меня торговал, а ты вот все-таки после того свататься приехал, да чуть сестру не привез? Да неужто же правду про тебя Рогожин сказал, что ты за три целковых на Васильевский остров ползком доползешь?

— Доползет,— проговорил вдруг Рогожин тихо, но с видом величайшего убеждения.

— И добро бы ты с голоду умирал, а ты ведь жалованье, говорят, хорошее получаешь! Да ко всему-то в придачу, кроме позора-то, ненавистную жену ввести в дом! (Потому что ведь ты меня ненавидишь, я это знаю!) Нет, теперь я верю, что этакой за деньги зарежет! Ведь теперь их всех такая жажда обуяла, так их разнимает на деньги, что они словно одурели»[1].

Приведенные примеры (а их легко можно увеличить) свидетельствуют о том, как по-настоящему «насыщена» была писательская память К. Чорного Достоевским. Не случайно почти каждому из молодых писателей, кто к нему впервые приходил (об этом вспоминают и А. Белевич, и И. Мележ, и М. Хведорович, и М. Последович, и И. Громович), К. Чорный давал в

[1] Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 6, с. 187.

руки «Братьев Карамазовых» и говорил: «Читали? Прочитайте, потом поговорим».

Относительно же того, зависимость это одного художника от другого или сознательное и свободное использование, «эксплуатация великих идей гения» (как говорил Достоевский и как он делал сам широко и охотно), речь пойдет дальше.

Да, многие групповые сцены К. Чорного напоминают сцены из романов Достоевского, только у Достоевского такие сцены не средство «подвести итог» (тем более «исторический итог»), а, наоборот, способ драматизации действия, сюжета (ближе к этому у Чорного — пример из романа «Тридцать лет»), средство выражения кризисного состояния человеческих взаимоотношений.

Да, история, как цепь, все новых и новых противоречий, если и не остановилась, то очень «выпрямилась» в некоторых произведениях К. Чорного. И тут не столько «вина», сколько «беда» художника. Вина, и большая, ложится и на критику, которая жестко навязывала литературе этот отнюдь не марксистский взгляд. Кузьма Чорный, где можно, возражает вульгаризаторской критике. В романе «Третье поколение» есть такое место: «Мы об этом спорили, когда вы вошли,— сказала Ирина.— Мы читали Маркса; традиции всех мертвых поколений висят кошмаром над сознанием живых. Я им говорю: смерть моего отца я ощущаю трагически — что тут плохого? Иначе я не могу. А она мне говорит, что уже само слово «трагически» принадлежит ушедшим поколениям»[1].

И совсем не Ирине, а «в сторону» возражает коммунист Нестерович: «Выкорчевывать из людей надо не трагическое, а эксплуататорское и рабское».

Но рядом с такими «репликами в сторону» существует в романах этого периода и другая тенденция. Когда-то герой К. Чорного (рассказ «Захар Зынга») мог сказать буфетчику: «Покажи знаки, что ты страдал!» Нет доказательств — значит, не жил, а, «как кабан, на соломе» катался. Только страдания способны «выработать» из человеческого существа человека — это из Достоевского. Но это еще некритическая, «цитат-

---

[1] Кузьма Чорный. Третье поколение. М., «Художественная литература», 1975, с. 325.

ная» учеба у писателя, который утверждал: «Человек не родится для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием. Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (то есть непосредственно чувствуемое телом и духом, то есть жизненным всем процессом) приобретается опытом pro и contra, который нужно перетащить на себе. Страданием — таков закон нашей планеты...»[1]

В тридцатые годы наша литература открыто полемизирует с таким взглядом, пафосно утверждая вслед за Короленко: «Человек рожден для счастья, как птица для полета». Однако и пафос этот, и горьковскую полемику с Достоевским («страдание надо ненавидеть!») некоторые склонны были понимать очень уж упрощенно, удобно. Не по-горьковски: ненавидеть — в смысле бороться со всем, что приносит человеку страдание, а «по-маниловски»: существует только то, что мы замечаем: чтобы плохое исчезло из жизни, просто не замечай его. И учились не замечать. Чорному это давалось труднее, он подлинный талант, но и он не избежал этого. Даже со страданиями, которые возможны где-то в будущем,— с войной, например, автор «Третьего поколения» и «Любы Лукьянской» временами расправляется тем же простым способом. Не будет, потому что очень уж хочется, чтобы не было! Не верят в это только плохие, отсталые, черствые люди — Михал Творицкий да старый Стефанкович, им нужно ссылками на «черную пору» оправдать запоздалое накопительство.

«Войны не будет, и никто никогда нас из хаты не выгонит» («Третье поколение»).

«Он, как и все его поколение, имеет счастье никогда этого не знать» («Люба Лукьянская»).

Как, наверно, болезненно эти наивные «заклинания», обращенные к самой истории, должны были вспомниться Чорному всего через несколько лет — в 1941-м!

С такой тенденцией упрощения жизни и человека, выпрямления истории в романах К. Чорного борется желание, стремление сберечь лучшие традиции классической и советской литературы, традиции Толстого, Бальзака, Достоевского, Горького. И многое, очень многое Чорному удается.

---

[1] Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, с. 581.

Стремится Чорный сберечь, развить и то плодотворное, что было в лучших его произведениях двадцатых годов, и прежде всего аналитическое изображение внутреннего мира человека. Связь между литературными этапами не порывается. Автор полемического романа «Сестра» присутствует и в более позднем романе «Иди, иди» (филиппики против всяких «акафистов», которые нужны не революции, а только приспособленцам-карьеристам, наподобие молодого Нахлябича), в «Любе Лукьянской», особенно в тех местах, где рассказывается, как Саша Стефанкович «руководит», как вырабатывает в себе «рефлекс быть всегда там, где блеск — или человеческих душ или модных костюмов». Стиль «Сестры» — внутренне саркастичный — время от времени прорывается и в «Любу Лукьянскую».

«Он стал популярен неизвестно за что. Постоянная его работа называлась «руководящей работой», но что это было за руководство!.. Руководил он многим, но только там, где можно было обойтись без должной квалификации, и не в глухом углу, из которого нужно было настоящим энергичным руководством изгонять дух невежества и застоя... Вернувшись в маленький районный городок, где закладывались основы его будущей карьеры, он вымостил клиппером одну улицу, по которой ежедневно проезжал на своей машине, остальные же улицы оставил утопать в грязи. Однако все это было обставлено так, что на заседании горсовета его имя беспрерывно упоминалось, а на следующий день в местной газете было напечатано, что он первый и настоящий отец города, инициатор благоустройств и всего прочего»[1].

А вот — «Третье поколение». И в этом романе присутствуют вопросы, проблемы (искренности, человеческой чуткости), которыми пронизано творчество К. Чорного двадцатых годов.

Михал Творицкий присвоил найденные им банковские деньги и уже окончательно сделался чужим собственной семье и другим людям, отгородился от всего света своим неожиданным «богатством» и недоверием. Жене его Зосе, с ее моральным максимализмом, особенно тяжко — ведь это отец ее дочери, человек, кото-

---

[1] Кузьма Чорный. Люба Лукьянская. Минск, изд-во «Беларусь», 1965, с. 391—392.

рого она знала когда-то несчастным батраком, с ним жизнь начинала.

И вот в ее хате появляется человек, которому она готова обрадоваться больше, чем кому-нибудь другому,— Назаревский Кондрат. Когда-то, много лет назад, она по-детски, но так искренне помогла ему.

Теперь перед ней был «чистый и стройный человек, с белыми руками, гладко выбритым подбородком». Сколько же времени прошло! Он приехал вести дело об украденных из банка деньгах — дело ее мужа. На его вопрос о муже Зося говорит:

« — Что я думаю! Что он сам говорит?

Он выдержал паузу и сел. Она поняла: ничего он ей про это не скажет — лицо его стало чужим и холодным...

Она думала: «И об Иринке он со мной искренне говорил, и обо мне, и о первом свидании на скуратовическом поле, а тут, в этом деле, он убеждает меня, всяческие намеки делает, не договаривает до конца, молчит — не верит мне. И это тот единственный человек, с которым я бы хотела без конца говорить о всех своих тяжелых минутах».

Обида на Назаревского, который и ее подозревает в неискренности, перерастает неожиданно в душе женщины (чорновская «диалектика переживания») в новую враждебность к мужу, из-за которого приходится испытывать такое. «Иногда даже появлялось злорадное желание, чтобы обязательно найти какое-нибудь доказательство его виновности».

И вот — суд над Михалом. Мы уже отмечали, что «суд» для К. Чорного, как и для Достоевского,— удобное средство для философского и морального осмысления явления или созданного типа.

Но есть и характерная разница. Суд у К. Чорного — как бы суд самой истории над тем, что стоит на ее пути, изжило себя. История для К. Чорного — решительный аргумент. В лице Творицкого он судит враждебную человеку силу собственнических пережитков. На какое-то время он даже утрачивает всякий интерес к реальному человеку Михалу Творицкому, который, что бы там ни говорил на суде Назаревский, все же — тоже жертва истории человеческой, а не только преступник. Ненависть художника к такому явлению — к собственническим пережиткам — заслоняет на ка-

кое-то время от него человеческую личность Михала. Даже жена думает о Михале, видя его на суде, вот так, «формулой»: «Со своего места Зося заметила, что он никак не изменился, такой же осталась и борода. Только взгляд его был какой-то растерянный. Зося думала: «Привыкший к своей норе, он выведен тут на показ перед всем народом». Понять такое можно, но вряд ли можно считать это удачей романа. Гораздо более убедительным и художественно сильным мы считаем взгляд Достоевского на личность своего героя в «Братьях Карамазовых» или отношение автора «Тихого Дона» к Мелехову, где его вина не мешает автору осознать его трагедию.

ПОЛЕМИЧЕСКИ-ФИЛОСОФСКИЙ, «ВТОРОЙ» ПЛАН В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ К. ЧОРНОГО

Что нам дают, спросим себя снова, параллели, сопоставления с другими писателями, другими литературами, когда мы изучаем произведения К. Чорного? Не обедняем ли мы нашу литературу, не превращаем ли мы ее в «копию» и т. д.? Можно и обеднить, угроза такая перед каждым исследователем стоит, тут трудно, как говорят, «зарекаться». Тем не менее такой анализ может быть полезен и необходим. Часто именно он может помочь нам увидеть большую глубину: и второй и третий планы художественной и философской мысли писателя.

На дорогах ставят знаки, которые делаются видимыми, «прочитываются», если их осветить внешним светом. Так и у Чорного некоторые приемы, места «прочитываются», только если их «осветить» Достоевским. И тогда мы заметим у Чорного то, что сначала не замечалось. Мы приводили примеры с групповыми сценами. Можно и другие места «подсветить» Достоевским, чтобы увидеть их второй литературный план, лучше ощутить подлинное богатство философской мысли К. Чорного.

Вот красноармеец Назаревский разговаривает с женой Скуратовича:

«Женщина заговорила снова:

— Я вот только не понимаю, товарищ... конечно,

мы, сказать, простые люди, мы спрашиваем про все. Зачем трогать религию? Царя скинули, панов прогнали, ну, хорошо. Ну а религия? Все же без религии человек как зверь будет, если он не чувствует над собой бога. Человек должен иметь в сердце какое-то милосердие к другому человеку. А без бога — как же он будет?»

«Второй план» этого разговора — спор с постоянной болезненной мыслью Достоевского, что, если «порешив бога», человек начнет жить по принципу: «все позволено!»[1] И снова основной аргумент К. Чорного — сама история, революция, которая «отменила бога» не во имя бесцельного анархизма, а с тем, чтобы человек сделался сознательно творцом счастья на планете.

Или другой пример. В повести «Люба Лукьянская» мы видим, как героиня превращается постепенно в человека, способного глубоко осмыслить, анализировать свои ощущения и поведение. «Это привычка (думает она о своей работе на фабрике.— *А. А.*). Но не могла же я, однако, привыкнуть к гнилым стенам. Значит, не ко всему человек привыкает».

К. Чорный, безусловно, помнит, когда пишет это, о таком взгляде на человека, его «природу»: «Ай да Соня! Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! и пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. Ко всему-то подлец человек привыкает!»[2]

И снова:

«Человек есть существо, которое ко всему привыкает, и, я думаю, это самое лучшее его определение»[3].

Народные революции, как ничто другое, опровергают такой безрадостный, безнадежный взгляд на человека. А творчество К. Чорного пронизано преобразовательным пафосом революции. Вот почему не только отдельными полемическими местами, размышлениями, но и всем творчеством своим К. Чорный утверждает: как ни пугает человека труда, крестьянина все новое, но и к старому он не привык и не мог привыкнуть за всю

---

[1] «Братья Карамазовы»: «Мыслят устроиться справедливо, но, отвергнув Христа, кончат тем, что зальют мир кровью, ибо кровь зовет кровь, а извлекший меч погибнет мечом» (Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 9, с. 398).

[2] Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, с. 31.

[3] Там же, т. 4, с. 112.

историческую жизнь, как не может человек привыкнуть к голоду. И потому он такой беспокойный, герой К. Чорного, такие бури гремят в глубинах его души.

Мы говорим о близости некоторых особенностей, черт творчества К. Чорного к традициям, связанным с Достоевским. Необходимо, однако, все время иметь в виду, что очевидная сопоставимость творческих интересов, пристрастий и манер в литературе вовсе не обязательно означает «согласие», «подобие». Часто это близость полемическая, «близость-спор», несогласие постоянных (и в этом смысле «близких») оппонентов. Это так. Но что именно Достоевский наиболее постоянный собеседник или оппонент К. Чорного — это тоже факт.

Второй, третий план, который создается мысленной беседой или спором с Достоевским, в тексте К. Чорного открывается на каждом шагу.

Дети, их неизмеримые страдания — вот главный и неоплатный «счет», который предъявляет «железному зверю» — войне и фашизму — Кузьма Чорный. И тут он идет до конца, не соглашаясь ни на какие «сроки давности». Он открыто спорит с Достоевским, когда тот становится на сторону старца Зосимы и безуспешно старается уговорить Ивана Карамазова, читателя и самого себя примириться с «будущей гармонией», где даже слезы «перельются» в тихое умиление и где жертва и убийца в одном хоре пропоют хвалу мудрости божьей...

У Достоевского притча об Иове, которого бог «испытывает» тем, что убивает его детей, заканчивается таким вот «гимном»: «восстановляет бог снова Иова, дает ему вновь богатство, проходят опять годы, и вот у него уже новые дети, другие, и любит он их — господи: «Да как мог бы он, казалось, возлюбить этих новых, когда тех прежних нет, когда тех лишился? Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде с новыми, как бы новые ни были ему милы?» Но можно, можно: старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость...»[1]

У К. Чорного другой ответ на эту притчу. Но ответ этот прочитывается более полно, когда мы замечаем

[1] Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 9, с. 365—366.

«собеседника», «оппонента», слышим одновременно и голос старца Зосимы — о «тихой умиленной радости». В романе «Большой день» простой крестьянин пересказывает ту же притчу об Иове, и мы верим, что только так мог высказать всю меру горя, отчаяния и ненависти этот человек, на глазах которого фашист раздробил о камень голову его сына. Он говорит об этом случайному незнакомцу, но ему нужно, чтобы услышал весь мир, он кричит об этом всем людям, сегодняшним и завтрашним,— вот для чего вдруг ему необходима стала библейская притча. «Ксендз с амвона рассказывал, как бог испытывал веру Иова. Он напустил на него всяческие несчастья... Он знал, что бог его так карает, но продолжал молиться богу, и хвалил бога, и не роптал, не поднял слова на бога. Бог за это вернул ему все... и дети у него другие родились, как раз столько, сколько было тех, что умерли. И это же тысячи лет говорится людям, и неужели никто не подумал ни разу, что нельзя так говорить человеку, потому что это великая неправда... Если бы я завел другую семью и если бы снова вернулась ко мне моя жизнь — и чтобы дом новый, и чтобы хлеб свой, и чтобы снова сын маленький выбегал мне навстречу, так в доме я могу и другом жить, на коне я могу и другом ездить. А дитя мое — ведь оно жило, смотрело на мир, знало, что я его батька! Дитя-то будет другое, а не то, которое испытало муку, и мука эта осталась на веки вечные, потому что так это было и никто уже не сделает так, что его не было».

Вот такое «подсвечивание» или «просвечивание» Достоевским не только помогает вчитываться в отдельные фразы, места, лучше понимать художественные приемы К. Чорного, но и сам жанр его романов и повестей. Да, и жанр. Легче ощутить своеобразие «Третьего поколения» как романа, если помнить о социально-философском «детективе» Достоевского «Преступление и наказание». Учитывая, от чего отталкивался К. Чорный, лучше ощущаешь, а что́ именно «чорновское» в жанре «Третьего поколения»: стремление определить, проследить не только «идейные», как у Достоевского, мотивы «преступления», но и «историю души» человеческой, связанную с историей самого народа, а отсюда — «эпизация» сюжета, поиск «корней» в прошлом, в социальном и историческом бытии народа.

Своя полемичность наблюдается и в жанре «Любы Лукьянской». В произведении этом К. Чорный достаточно открыто использует традиционный сюжетный план авантюрно-приключенческой повести, особенности которой легко замечаются и в произведении Достоевского «Униженные и оскорбленные»: дитя «знатных родителей» проходит все круги нищенства и невзгод, людских издевательств...

Припомним сцену, когда Люба, не зная, что за нею следят Сашка Стефанкович и Веня, начинает сбрасывать с себя грязные лохмотья. «Постепенно спадали с нее лохмотья. Потом, около своей постели, она складывала их в кучу. И по мере того, как она освобождалась от своей безобразной одежды, вырисовывалась стройность ее тела в полной гармонии с лицом. И вот она уже в одной сорочке. Лампа освещает этот последний покров на ее теле. Холщовая сорочка вся в заплатах, но она уже не может искажать очертания ее тела»[1].

Сколько раз у В. Гюго, у А. Дюма, у Э. Сю такие вот лохмотья скрывали и уродовали красивое тело потерянного ребенка «благородных родителей». Чтобы заметить, в чем своеобразие сюжета и жанра чорновской повести, необходимо именно отметить вот эту близость ее к романтической или авантюрно-приключенческой традиции, к которой К. Чорного подводил, на наш взгляд, также и Достоевский.

В повести есть сцена, чудесная по ощущению простых человеческих радостей, переживаний людей, которые сбрасывают с себя грязь и лохмотья нищенства: «Переодевшись, она умыла и одела сына, села на кровать, ощущая всем телом прохладу и свежесть чистого белья. Заработанные и собранные деньги позволили ей сбросить с себя остатки тряпья, наследие тяжелого прошлого... Неизведанное за всю жизнь чувство легкости и свободы наполнило ее, может, впервые за всю жизнь она была в чистом белье, и голова ее закружилась. Она долго сидела, словно бы в забытьи...»[2]

Не случай, как в сюжете традиционно-романтическом или авантюрном, а как раз «закономерность» (закономерность истории, революции) выводит Любу

[1] Кузьма Чорный. Люба Лукьянская. Минск, изд-во «Беларусь», 1965, с. 298.

[2] Кузьма Чорный. Люба Лукьянская. Минск, изд-во «Беларусь», 1965, с. 369—370.

Лукьянскую «со дна» на свет, к судьбе, достойной человека. Так что К. Чорный обращается к традиционному сюжету именно для того, чтобы подчеркнуть новые пути и направления, которыми пошла жизнь. Но, пожалуй, только встреча с отцом — заслуженным командиром — дань сентиментальной сюжетной традиции. Или, может, и здесь не столько инерция традиционного сюжета, сколько сознательный ход, чтобы подчеркнуть, что в старые мехи история вливает новое, молодое вино?

А впереди у К. Чорного и его героев — самое большое испытание и трагедия — Великая Отечественная война! Впереди романы «Поиски будущего», «Большой день», «Млечный Путь», страницы глубокого, проникновенного по мыслям и надеждам военного дневника...

К. Чорный не дожил до взрыва в Хиросиме, но так получилось, что всем направлением, характером своих военных произведений он вступил на порог кризисного атомного века человечества, пожалуй, раньше, чем кто-либо другой в нашей белорусской литературе. Возможно, поэтому произведения его об Отечественной войне долгое время стояли как бы в стороне от всего, что писалось в сороковых — начале пятидесятых годов. Сегодня дорога литературы пошла так, что многое, в свое время как будто бы очень актуальное, сошло незаметно с горизонта современности. А военные романы К. Чорного оказались как раз на этой дороге.

ПОТОМУ ЧТО ПРИШЛА ПОРА САМОГО ВАЖНОГО

Великая Отечественная война побудила и литературу проверять, мерить себя, свое дело самым важным, главным. Вот и творчество К. Чорного сороковых годов вбирало в себя глубину и чистоту всего накопленного в двадцатые — тридцатые годы. Идет напряженный отбор только главного, только подлинного, самоценного, что могло выдержать тот беспощадный, трагический свет правды, который бросила на человеческую историю самая жестокая и тяжелая из всех войн. «Потому что пришла пора самого важного, воистину теперь единственного, от чего зависит все прочее»,— писал К. Чорный.

Для Чорного вообще характерно стремление вновь и вновь возвращаться к сделанному, перерабатывать, переосмысливать прежние образы (или точнее — прототипы), мотивы, даже детали, используя все предыдущее творчество как своеобразный материал, «сырец». Писатель будто бы всю жизнь пишет одно произведение, и все написанное раньше — как бы только черновики к тому, что создается в этот момент.

Но война и тут внесла свою поправку, новый акцент. Для писателя, физически оторванного от многострадальной и героической Белоруссии, будто бы стерлись различия, грани меж реальными людьми и героями его довоенных книг. Герои эти словно тоже остались там, ибо там живут и борются сами «прототипы» — весь белорусский народ.

«Вчера ночью сообщили в сводке, что взяли Тимковичи, Большую Раевку, Жавалки,— пишет К. Чорный 2 июля 1944 года в «Дневнике».— Родные мои места... Как моя душа рвется туда! Она всегда там. Там живут все мои персонажи. Все дороги, пейзажи, деревья, хаты, человеческие натуры, о которых когда-нибудь писал. Это все оттуда, подлинное. Когда пишу о Скипьевском Перебродье, я думаю о Скипьеве возле Тимкович, меж лесами Скипьевщины и Лиходеевщины, милое Малое Селище, красотой которого восторгалась моя мать-покойница»[1].

И когда Чорный снова призывает земляков на страницы новых своих сочинений, он встречает их с такой писательской лаской, которая граничит с чувством вины, иначе и не назовешь. Будто недодал он им чего-то когда-то, недолюбил кого-то, чрезмерно легко выносил художественный приговор. Мы знаем, что это не так, знаем высокую меру писательской справедливости и чуткости, присущую всему творчеству К. Чорного. Но у человека, который любит так, как Чорный любил свой народ, своя мера требовательности к самому себе.

И вот через военные рассказы и романы К. Чорного снова проходят перед нами люди, которые чем-то напоминают кто — портного из «Третьего поколения» (разговорчивый фельдшер в «Поисках будущего»), кто Гушку из «Отечества» (Невада в «Поисках будущего»),

---

[1] «Дневник» К. Чорного цитируется по полному тексту, который хранится в архиве семьи писателя.

кто Михала Творицкого (Кастусь в «Поисках будущего»), а кто — Скуратовича из «Третьего поколения» (Ксевар Блетька в «Большом дне») и т. д.

Да, это знакомые нам по прежним произведениям К. Чорного типы. Так как прототипы у него все те же. («Там (на Слутчине) живут все мои персонажи... Это все оттуда, подлинное...») Только раскрыты образы глубже и освещены другим светом. Самоценность человеческой личности, тем более если это человек труда, который золотыми руками своими украшает землю (как Максим Остапович из «Большого дня»),— вот что по-новому начинает звучать в произведениях К. Чорного. По-новому и полемично.

Люди, которых К. Чорный в свое время справедливо попрекал за мелочность интересов и дел, вдруг стали по-другому видны ему. Потому что в час тяжких испытаний человек может раскрыться неожиданно, как тот суровый крестьянин-партизан, о котором раньше, до войны, только и известно было, что он спьяну подрался с петухом.

Все в произведениях К. Чорного времен Отечественной войны освещено любовью к родным людям, болезненной памятью о родных местах, залитых кровью и огнем. И потому само звучанье знакомых с детства имен, названий для К. Чорного теперь — большая радость. Никогда он так подробно не перебирал всю географию Белоруссии. Названия деревень, городов для него звучат как музыка. «Тут перекрещивается с шоссе большая грунтовая дорога из Полесья. На юг от шоссе она идет на Вызну, Морач, Страхинь и Орлик и входит в самые Огарковские болота. На север же от шоссе, после своего перекрещения с ней, дорога идет на Семежево, Лешню, Тимковичи, Копыль, Старицу, Перевоз, Самохваловичи и таким порядком направляется на Минск. Так что эта дорога соединяет два белорусских простора, своей природой, характером и обликом далекие друг от друга. Скрещивается тут с шоссе и еще одна дорога, но поменьше. Она идет где-то из местности меж Бобруйском и Гомелем. Оттуда, где сосна уступает место ясеню и дубу и где меньше чудесной мягкой нахмуренности и задумчивости в пейзаже, чем в тех укрытых сосной пейзажах, куда она идет через шоссе. Эта дорога, неровная, извилистая и более тихая, нежели людная, кончается где-то меж Несвижем и Клецком,

проходит через Цапру и Болвань и таким образом соединяет два раздолья нашей Отчизны...»[1]

Красноармейцы в «Большом дне» в самые тяжкие минуты согревают себя тем же что и автор,— воспоминаниями о родных местах. «И долго рассказывали они друг другу о своих родных уголках. И каждый говорил с наслаждением и душевным подъемом, сам переживая наслаждение сказать о родных дорогах».

Названия родных мест служат для героев К. Чорного даже своеобразным паролем. Иногда они вот так проверяют друг друга:

« — Мне на Московско-Варшавское шоссе надо выбиться, а там я уже знаю.

— А там как?

— А там как? После Слуцка через Селицкие Кресты, Лядные, Гулевичи, Пилипповичи и километров сорок не доходя до Синявки...

— Да это же тебе круг будет,— допытывается человек, не спуская с Околовича внимательных глаз.

— Так можно иначе,— сразу опомнился Околович.— Пожалуй, пойду из-под Гулевич на Тимковичи, на Пузово...»

И так снова и снова, вслед за героями своими, переживает К. Чорный «наслаждение сказать про родные дороги».

Когда в хату к маленькой Волечке (один из последних вариантов романа «Поиски будущего») попадает веселый общительный фельдшер и начинает с ласковым юмором перебирать имена и фамилии всех деревенских сумличан, мы чувствуем, как сам К. Чорный с удовольствием слушает эту радостную музыку родной земли. «Нет ли здесь Марыли Парыбчихи? А Галена Кохановская здесь? А Александр Христинич? А Симон? А Светлович? А почему здесь нет Андрея Загляделого?» и т. д.

Многие имена и фамилии тут словно бы специально придуманы для сатирического произведения, комедии, но автору не до комедии, потому что все эти люди, пусть временами по-смешному суетливые или даже неприятно мелочные (в памяти самого автора), все они,

---

[1] Романы К. Чорного «Поиски будущего», «Млечный Путь», «Большой день» цитируются по полному тексту, который хранится в Институте литературы имени Я. Купалы АН БССР.

и лучшие и худшие, остались там, где «железный зверь» войны и фашизма катится, как по булыжной мостовой, по головам их детей... «Невинный детский глаз смотрит на железное колесо и знает, что над колесом человеческая голова... В моих ушах стоит треск детских костей, хотя надо мной тихое небо в звездах и закат дотлевает спокойствием...»

Это живет рядом в произведениях К. Чорного времен Отечественной войны: тихое небо довоенной памяти и страшный грохот реальности, войны, неслыханной жестокости, зверств. Если такое чувство разрывает душу художника, конечно же, вся переработка жизненного и творческого материала (прежнего и нового) идет в том направлении, чтобы увидеть и показать своего героя, свой народ по-настоящему крупно, перед лицом истории и будущего всего человечества. На суд всего мира (но и судьей всего на свете) выводит К. Чорный своих тимковичевцев.

Важнейший для искусства синтез насущного и вечного, к которому К. Чорный как подлинный художник всегда стремился, приобретает в произведениях сороковых годов новую полемическую определенность.

Во времена кризисные, особенно такие, как прошлая война (а тем более в атомный век), именно сражение за вечное существование народа и его исторических и культурных ценностей (и наконец, за существование самого человека на земле) является самым насущным. Потому что фашизм ведь (атомная бомба в руках империалистов и политических авантюристов) — это угроза будущему, самому существованию целых народов, человека на планете.

Никогда вечное и насущное не были в такой прямой и близкой взаимозависимости, не соседствовали так угрожающе. Сама человеческая цивилизация, ее существование и будущее зависят от насущнейших задач и дел по обузданию сил реакции и войны.

Остановить, задержать бешеную руку империализма, атомных маньяков — это самое важное, потому что может наступить конец всякой «вечности» для человечества.

К. Чорный не дожил до века атомной бомбы и, естественно, не отразил его в своем творчестве. Но ведь он жил, думал, страдал и радовался, ненавидел и любил на страницах своих рукописей в то время,

когда от итогов битвы в Подмосковье и на Волге, от гневного сопротивления фашизму его земляков-белорусов и всех свободолюбивых народов зависело также весьма многое: пусть и не вечное существование или несуществование человека, но все же человеческое будущее или одичание на века и века.

Разные жанры, которые использует К. Чорный в период войны (памфлет, рассказ, роман),— как бы разные калибры оружия, и сравнение это не так уж условно, ибо мы отчетливо ощущаем, как по-солдатски видит писатель врага, фашизм, как стремится обстреливать, громить его «на всю глубину»: не только «окопы», но и «тылы», «штабы». Он не только ненавистью вооружает читателя, не только гневными эмоциями, изображая зверства фашистов и страдания, месть наших людей, но и пониманием самой природы фашизма, его истоков и корней.

Созданное К. Чорным в годы войны — подлинный подвиг писателя солдата. Столько написать и так написать, смертельно больным, уже в 1942 году, почти утратив зрение,— иначе, как подвигом солдата, который до последней минуты не оставил свой окоп, это не назовешь! «Боже, напиши за меня мои романы...» — вот последняя строка его «Дневника».

Для К. Чорного всегда важной была проблема исторического прогресса, проблема общественного и гуманистического развития человечества и потенций человеческого духа. Повышение или понижение веры в человека, его разум, «натуру», способность подняться над вчерашним — это сопровождало и сопровождает все значительные, переломные периоды в истории. Социалистическая революция необычайно повысила эту веру, самооценку человека и уважение литературы к человеку.

К. Чорный складывался и развивался как художник в атмосфере той повышенной веры в человека и закономерности его пути ко все более разумной жизни, которая рождена была Октябрем.

Война, фашизм явились для него суровым испытанием высокогуманистической оптимистической веры в человека. Одно дело для художника — «теоретически» знать, что такое фашизм, и совсем другое — увидеть «дела» и звериный оскал человека, который сделался фашистом.

Во время грозного нашествия вера в человека измерялась его способностью противостоять фашизму, противостоять зверствам гитлеровцев.

Убивать и оставаться человеком — возможно только в том случае, когда человек защищает справедливейшее, наичеловечнейшее дело. Такое дело исполняют герои К. Чорного, простые, добрые, вчера еще мирные работящие люди. Когда пришел немец-фашист и «наступил сапогом на горло», люди увидели, что зверь добрее фашиста, что он если не голоден, то как мелкая пташка. А этот двуногий бес никогда не уймется.

Человек же, даже и окаменевший, не бывает «без сердца» — все еще хочет верить Невада, герой романа «Поиски будущего». И снова: «...Человек не выдержит, чтобы вечно быть зверем... Вырви ты из человека сердце и вставь на его место звериное, так в человеческой груди и звериное сердце станет человеческим».

Всем содержанием романа «Поиски будущего» К. Чорный утверждает: ошибался Невада, когда рассчитывал на человеческое сердце в груди человека-зверя. Не удалось ему выкупить, вызволить свою внучку из концлагеря, и погиб он сам. Освободили же ее партизаны.

И все-таки в словах Невады очень много именно «чорновского» пафоса. Его вера в человека — ведь это так близко самому Чорному. И не потому ли с такой болью и горечью спорит автор с Невадой? Будто бы с самим собой, будто он что-то свое отрывает, с кровью.

Сердцем своим проходит писатель через те нестерпимые страдания и сомнения, через которые проходят Невада или Остапович, и крик их души — это и его души голос.

В борьбе с фашизмом, который, чтобы проникнуть в души людей, стремился разрушить веру в самоценность человеческой личности, веру в человеческую доброту, совесть, советская литература, и в частности К. Чорный, опирались на великого союзника — мировую классику, вековую гуманистическую традицию. Могучую культуру человекознания и человеколюбия, собранную в классической литературе,— эту гуманистическую память человечества о самом себе берет К. Чорный в союзники против фашистского одичания и озверения. Толстой, Горький, Достоевский, Чехов, Купала — это великие свидетели в пользу человека, они снова и сно-

ва помогают К. Чорному искать и утверждать человека в человеке, силу добра и гуманности, вечную красоту человека.

Человеческая культура, гуманистическое наследство были первым врагом и первой жертвой фашизма. Огонь в фашистских крематориях разжигается от костров из книг.

Память Белоруссии о войне 1941—1945 годов и доныне необычайно остра. В Белоруссии фашисты уничтожали мирное население в невиданных масштабах. Гитлеровцы планировали превратить наш лесной, а потому, по их «хозяйственным» расчетам, не самый ценный край в огромный «загон», куда можно было бы перевозить миллионы людей, осужденных на уничтожение. А для этого раньше хотели уничтожить белорусов, а заодно и одновременно готовили «кадры специалистов» по «технике обезлюживания» (и термин у них был такой!). Тут они разрабатывали, усовершенствовали методы убийства целых деревень и целых районов, чтобы потом, после победы над Советским Союзом, приступить к «окончательному урегулированию в Европе», то есть уничтожению, полному или сначала частичному, не только народов нашей страны, но и чехов, сербов, бельгийцев, англичан и т. д. Не единицы и даже не десятки, а сотни и сотни белорусских Хатыней, сожженных вместе с людьми деревень,— то страшное будущее, которое немецкий фашизм готовил всей Европе. И не только Европе.

Вместе с тем Беларусь — страна классического партизанского движения. Центральное направление советского партизанского фронта — этого постоянного «второго фронта» в Европе — было здесь.

Когда Гитлера известили о первых советских партизанах, он сначала расценил это с точки зрения своих расистских планов: «Эта партизанская война имеет и свои преимущества: она дает нам возможность уничтожить всех, кто выступает против нас»[1].

Однако уже в 1941—1942 годах десятки немецких фронтовых дивизий были скованы партизанами, а в 1943—1944 годах, в самые напряженные дни битв под Курском и на Соже — Днепре («Восточный вал»), не-

---

[1] Вацлав Кралъ. Преступления против Европы. М., 1968, с. 269.

мецкая армия осталась, по существу, без железных дорог. Такие вот «преимущества» получил Гитлер от всенародной партизанской войны.

Быть на уровне такой трагедии и такого героизма — непростая и нелегкая обязанность белорусской литературы. Но и ее великое право — право свидетельствовать против фашизма перед всем миром. Потому что далеко не все даже в Европе видели прячущийся оскал фашистского зверья.

У советской литературы есть традиции такого серьезного разговора о человеке и человечестве — это романы К. Чорного. И особенно его последние произведения, написанные четверть столетия назад, они чрезвычайно современно звучат сегодня.

* * *

О романах К. Чорного времен войны мы обычно высказываемся какой-то непонятной скороговоркой. На том основании, что они хоть и отличаются мастерством многих мест, но якобы все незавершенные, неоконченные. «Большой день», «Скипьевский лес» — действительно произведения незавершенные. Зато «Млечный Путь» и «Поиски будущего» завершены не в меньшей степени, чем «Третье поколение», а тем более «Отечество» (но только если читать сами оригиналы, а не сокращенные, неизвестно из каких соображений, «редакторские варианты» военных произведений К. Чорного).

Да, и здесь существует «излом» где-то на середине произведения, вторая половина даже «Млечного Пути» может показаться недоработанной. Но то же самое, как мы уже отмечали, характерно и для романов, которые считаются законченными. Мы знаем, что произведения военного времени писал художник тяжело больной, и неизвестно нам, как обошелся бы он с ними, если бы остался жить.

Это его право.

У нас же только есть обязанности по отношению к наследию К. Чорного — относиться к нему с подлинным уважением.

Наиболее внимательно нам хотелось бы рассмотреть «Млечный Путь» — произведение для белорусской литературы достаточно неожиданное. Не учитывая худо-

жественную связь К. Чорного с широкой традицией мировой литературы, трудно «прочитать» этот роман по-настоящему. Можно в нем увидеть и следы былого увлечения Кнутом Гамсуном («Голод»), но думается, что точнее будет учитывать традицию Достоевского, влияние его на жанр философского романа XX столетия.

Достоевский положил начало новому философскому роману, который заключает в себе и научно-социологический и психологический эксперимент. То, что происходит в мире, в обществе, автор как бы переносит в роман, как в «лабораторные условия» (сегодня мы бы сказали: «моделирует»), для того чтобы продемонстрировать, что будет с обществом и человеком, если и дальше будет продолжаться так, как идет.

Такой характер и направление реализма сам Достоевский определил словом «фантастический», имея в виду и его «футурологическую» (если пользоваться сегодняшним термином) направленность.

Достоевский творил в то время, когда история была беременна величайшими катаклизмами, общественными и психологическими. Когда в недавно еще крепостнической России все перевернулось и только начинало укладываться.

В письме к Г. В. Плеханову Ф. Энгельс так определил идейный климат послереформенной России: «...в такой стране, как ваша, где современная крупная промышленность привита к первобытной крестьянской общине и одновременно представлены все промежуточные стадии цивилизации, в стране, к тому же в интеллектуальном отношении окруженной более или менее эффективной китайской стеной, которая возведена деспотизмом, не приходится удивляться возникновению самых невероятных и причудливых сочетаний идей... Это стадия, через которую страна должна пройти»[1].

Передовая для того времени революционно-демократическая идеология не стала для Достоевского, как была она для Чернышевского или Салтыкова-Щедрина, «точкой отсчета» при ориентации в том хаосе идей, которые будоражили их современников. Сами эти революционно-демократические идеи Достоевский в шестидесятые — семидесятые годы видел «со стороны», оце-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 39, с. 344.

нивал с точки зрения «почвенничества», и они казались Достоевскому разрушительными, чуждыми, опасными. В условиях той русской фантастической мешанины идей, на которую указывал Ф. Энгельс, революционно-демократические («нигилистические») идеи Достоевскому ошибочно казались лишь придатком или продолжением буржуазных, крайне разрушительных индивидуалистических взглядов.

Писатель этот, как никто, ощущал силу идей, теорий. Особенно пугало его то, что буржуазные, индивидуалистические идеи и теории падают на «русскую душу», рождая людей, способных «преступать границы». О себе самом Достоевский говорил, что он всегда и во всем до последней крайности доходит: «всю жизнь за черту переступал».

Ощущение кризисности своей эпохи было у Достоевского необычайно острым, «пророческим».

Только история могла дать ответ, как окончится кризис, с чем и куда выйдет из него Россия, человечество.

Но Достоевский не считал для себя как для писателя возможным не заглядывать вперед, не пробовать воздействовать на результат. Ему свойственно было то в высшей степени могучее чувство личной ответственности за судьбу человека и человечества, которое понуждало и Льва Толстого говорить в одном из писем о 40 веках, которые смотрят на него с пирамид, как на Наполеона, и о том, что у него такое чувство, «что весь мир погибнет, если я остановлюсь»[1].

Салтыков-Щедрин в отклике на «Идиота» писал: «По глубине замысла, по широте задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества»[2].

Только с таким широким взглядом и чувством могли быть созданы романы Достоевского.

---

[1] «Переписка Л. Н. Толстого с А. А. Толстой». СПб., 1911 с. 258.

[2] М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах т. 9. М., «Художественная литература», 1970, с. 412.

Достоевский превращает художественную литературу в своеобразную «лабораторию», где работает с «искусственными молниями» и «трихинами» идей и человеческих страстей, которые могли бы спасти, но могут и погубить и человека и мир. Беря «срез» общественной жизни (как берут или выращивают «живую культуру» медики, биологи), заражая «трихинами» тех или иных людей, Достоевский в своих романах как бы экспериментирует, наблюдает за ускоренным развитием этих «идей», за реализацией и итогом их в условиях художественной реальности (сюжета, конфликта). Почти каждый герой его обуреваем «идеей», болен ею или даже сам (как Раскольников или Иван Карамазов) «привил» ее себе и на себе ее проверяет. Для каждого из них «идея» — если не болезнь, то обязательно страсть, от которой перестраивается вся психика человека. О брате своем младший из Карамазовых Алеша говорит, что Ивану не нужен миллион, а «нужно мысль разрешить». И даже если миллион и нужен герою Достоевского (как в «Подростке»), то также «для идеи». Раскольников убивает старуху процентщицу «согласно теории», чтобы проверить на себе, способен ли он «переступить через кровь», Наполеон ли он или насекомое.

Добывая в своих романах-«лабораториях» искусственную молнию или «трихину» идей, давая им развиться до логического (как писатель сам это представляет) конца, а герою — «за черту переступить», Достоевский этим самым хочет как-то предупредить и даже напугать своего современника. Иногда звучит это у него апокалипсично, «по-аввакумовски». Например, сон Раскольникова: «Ему грезилось в болезни, будто весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу. Все должны были погибнуть, кроме некоторых, весьма немногих, избранных. Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими. Но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные... Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и

ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать... Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались вместе на что-нибудь, клялись не расставаться,— но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались пожары, начался голод»[1].

Тут можно припомнить и рассказ Достоевского «Сон смешного человека», написанный как бы в жанре «фантастики». Однако именно в творчестве Достоевского футурологическая направленность, характерная и для Свифта, Толстого и других великих, стала мироощущением художественной литературы вообще— приобрела чувство «последнего кризиса». Как человечеству двигаться вперед, не ставя под угрозу собственное существование и не оставляя позади самого человека,— эта тревожная мысль-чувство живет в литературе XX века как неверие или уверенность, как отчаяние или надежда, как апатия или порыв. По-разному живет в разных литературах и в произведениях разных писателей.

Многое в русской жизни и в мире произошло совсем не «по Достоевскому». Капитализм, например, развивался и на почве «богом избранного» русского народа, хотя и не надолго, потому что история созрела для социалистической революции.

Но наше время не меньше, а еще больше чревато кризисами, чем то, которое породило трагедийный стиль Достоевского. Вот почему трагедийный роман-«эксперимент», роман-«модель» Достоевского так сильно влияет и на человека XX века, на современную литературу.

Именно роман-«модель», роман-«эксперимент» (или драма-«эксперимент»), приобретая самые неожиданные черты и признаки, сделался распространенным жанром в мировой литературе. Разве в реальном мире, где есть солнце, запахи земли, голоса птиц, живет и безуспешно сопротивляется бюрократической машине герой романа Ф. Кафки «Процесс»? Да и другие герои его повестей. Реальность Кафка воспроизводит в самых общих условиях, «лабораторных», воспроизводит «эксперимен-

[1] Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, с. 570—571.

тально», при нестерпимом «искусственном освещении», от которого не укрыться даже в тень, ибо оно тени не дает.

Жанровые черты того же романа-«лаборатории», романа-«эксперимента» проглядывают и в произведениях американца Фолкнера, и в повестях современного японского писателя Кобо Абэ («Женщина в песках», «Чужое лицо»).

При этом одни писатели стремятся приближать свой идейный психологический «эксперимент» к реальным жизненным и историческим условиям (Фолкнер). Другие все более склоняются к тому, чтобы создать такую «художественную модель» реальной жизни, которая заключала бы в себе только самые общие черты времени и реальности, но зато давала бы возможность «крупным планом» обнаружить извечные человеческие потенции добра и зла («Женщина в песках» Кобо Абэ, «Носороги» Ионеско, «Чума» Камю, повести Кафки).

Идя за Достоевским, такая литература, однако, отказывается от очень важных черт классического реализма, свойственных романам Достоевского. Она уходит от жизненной исторической конкретности обстоятельств и одновременно от подлинной индивидуализации персонажей, как бы ссылаясь на то, что индивидуальные отличия уже не играют серьезной роли в современном мире буржуазного конформизма и массовых психозов. В пьесе Ионеско «Носороги» только единицы пробуют остаться в стороне от всеобщей болезни конформизма, и хотя автор оставляет читателю и зрителю надежду, что человеческие индивидуальности и возможность выбора не исчезнут совсем, и хочет предупредить, что каждый человек своим поведением влияет на окончательный итог, все же замысел этот не требует классической разработки характеров.

«При полном реализме отыскать человека в человеке»,— так понимает свою задачу беспощадный в своей любви к человеку реалист Достоевский.

Многие писатели XX века (в том числе и Кафка) приняли по-своему только первое: «полный реализм».

Второе — «отыскать», утвердить человеческое в человеке и в мире — для них не кажется главным.

Поэтому их философский роман, их «модель» мира и человека — пессимистичны. «Эксперимент» снова и снова «подтверждает» в таких произведениях только

ту мысль, что человек — это зверь по своей природе, а потому ему не на что надеяться. Поэтому и не направлена эта литература на поиски «человека в человеке».

Иначе учатся у Достоевского такие писатели, как Чорный. Они понимают Достоевского намного шире, им понятна и близка вся задача: при полном реализме искать человека в человеке.

* * *

На белорусской земле, под таким же небом, что и над всеми людьми, государствами, фронтами, на земле, сожженной фашистами, встретились несколько человек, которых фашизм, война, нестерпимый голод, одинокие тревожные скитания, казалось бы, лишили человеческого облика. И хотя где-то по-прежнему существует большой мир людей, где-то есть города и деревни, миллионы людей, но вся атмосфера в романе «Млечный Путь» такая, будто только эти несколько человек и остались на всей планете, чтобы судить и быть судимыми — перед взором ребенка, вечности, истории и собственной памяти. Собрались, чтобы обвинять и оправдываться. Кажется, что от того, оправдаются или нет эти люди, или хоть некоторые из них, оправдают или нет свое право называться человеком, зависит, «возникнут» ли заново другие люди, «мир людей», «оживут» или останутся в небытии, а эти несколько людей так и будут одинокими и последними человеческими существами. Роман написан еще до Хиросимы. Но уже «взорвался» фашизм, испепелив целые страны. И это был зловещий, угрожающий пролог атомной эры. И он пробуждает в читателе ожидание: оправдаются ли его герои перед высшим судом человеческим, выйдут ли люди к самим себе?..

При всей заботе Чорного об индивидуализации характеров его особенно интересует здесь именно то «родовое», человеческое, что есть или угрожающе утеряно людьми, про которых он рассказывает. Потому, что это ведь «эксперимент» (социально-философский, философско-психологический), а он-то и определяет стиль и жанр произведения.

Автор, понятно, с самого начала знает о людях, о которых повествует, кто есть кто: знает, что «старый» и «опухший» — это немец-дезертир, а «самый млад-

ший» — это красноармеец, бывший студент из-под Слуцка, который вырвался из немецкого концлагеря; что «человек в пиджаке» — поляк, «варшавский несчастливец», который служил фашистам, пока не увидел, что они не собираются восстанавливать для него Польшу «от моря до моря», а уничтожают ее... Есть тут и кто-то «плотный», «толстый в кожухе» (немецкий офицер, который спасается от партизан), и чех, дезертировавший из немецкой армии, чтобы бороться вместе с советскими людьми за свободу своей родины, есть также бывший сотрудник белорусской Академии наук с дочкой Ганусей...

Автор не сразу, однако, открывает читателю, кто этот «плотный», а кто тот, «что делает гроб» в незнакомой хате. Писатель ведет свое повествование так, что персонажи сначала раскрываются непосредственно: проявляя свои характеры и обнаруживаясь эмоционально. Перед нами возникает то, что мучает их именно в этот момент. А мучает их прежде всего и всех — голод. Страшный, многодневный, лютый, как зверь, голод и страх перед всяким человеческим существом, которое появляется на их пути, перед их глазами. За этим сам читатель должен угадывать большее: «биографию», судьбу человека, его «натуру», более глубокие и далекие его устремления. Автор же мастерски ведет нас к этому, но так, будто бы читатель сам все открывает. Словно бы своеобразную «игру» предложил читателю автор, ту, что заключена в самой основе искусства. Это «игра» соучастия, соавторства (по воспоминаниям людей, которые близко знали Кузьму Чорного, он и в жизни такое любил: покажет на человека, что стоит у своего воза или сидит на узлах на вокзале, и предложит: «Угадай-ка, откуда, из какой местности?» По разговору, по поведению, по тому, как человек ест хлеб и сало...).

В «Млечном Пути» перед нами сначала просто «человеческое существо». Все внимание писатель направляет на это: прочитать следы пережитого на лице, в глазах человека. Постепенно это и для нас делается весьма важным — как можно точней и быстрей прочитать «знаки пережитого», разгадать неожиданных, незнакомых людей. Потому что появляется (кроме нас с автором) еще кто-то третий, для кого это вопрос жизни и смерти.

И мы вместе с этим третьим — каждым персонажем по очереди — старательно разгадываем остальных: «Кто они, чего от них ждать?»

Первым на призывный рев быка, который запутался в гуще колючего кустарника, прибежал голодный «человек в летнем пиджаке». Кто и что он — откроется нам потом, а пока что работает как бы «скрытая камера», фиксируя каждую черточку на лице, движение, выражение глаз. «Шагов за триста от этой дороги на трухлявом стволе поваленной дуплистой осины сидел молодой человек... Как-то слишком резво и живо он вскинул голову, как только услышал рев быка. Казалось, что он слышит радостную весть, во всяком случае, весть, означающую долгожданное спасение... Живость и блеск появились в его глазах, как только услышал он мычание животного. Он встрепенулся, приподнялся и застыл, прислушиваясь. Глаза его все так же светились надеждой и ожиданием».

Это реакция голодного человека. Но в этой его подвижности, возбужденности, нервном блеске глаз есть и что-то большее, автору уже известное. «Брови у него сходились дугами и тонкие губы сжимались, когда внимание его к какому-нибудь шороху листка о мерзлую кору доходило до крайнего напряжения. Глядя на это лицо, может быть, кто-нибудь подметил бы здесь упрямую натуру. Может, и так. Однако сжатые губы вздрагивали. Возможно, от холода, а может, от каких-то иных причин, что притаились в душе этого человека?»

То, что читатель потом узнает об этом человеке[1], и теперь уже «записано» на его лице. Но «знаки» эти, пока что настолько общие, что лишь подготавливают, настраивают читателя на разгадку, на раздумье. «Глаза, большие и серые, не знали покоя все время... Не то чтобы отчаяние, а острая печаль время от времени оставляла свою печать на лице этого человека. Движение свершалось и не утихало в его душе».

Вот такими же общими «знаками» пережитого,

[1] «Мы пришли к выводу, что нам по дороге с Германией. Германия начнет войну, и мы завладеем востоком... В первые дни войны нас спустили тут с немецких самолетов. Мы делали, что нам поручили. Мы готовили воздух для прихода немцев. Теперь немцы мне дали мелкую службу на продуктовом складе. Я же был деятель! К тому же это — издевательство! Я узнал, что под Варшавой повешена моя сестра. Меня выгнали со службы. Я скитаюсь и не имею, где голову склонить».

скрытой в душе тайны отмечен и другой персонаж, который возникает в романе, тоже вроде бы пробужденный мычанием несчастного быка.

Кем хочешь, кажется, мог бы он быть, этот невысокий человек, этот толстый незнакомец в кожухе. Но есть в нем, «написано на нем» и что-то такое, что должно сразу настораживать читателя. «Глаза застыли, и каким-то странным образом в них ничего не отражалось. Но внимание и настороженность очень остро были начертаны на его лице. Трудно было понять, то ли на быка, то ли на человека он приготовился броситься. Он показался здоровым и сильным, только слишком измученным»[1].

И вот эти человеческие существа, встретившись неподалеку от быка, должны действовать, собираются действовать. В соответствии с тем человеческим или нечеловеческим, что воцарилось в их душах, отравленных голодом, страхом, фашизмом. Ведут и ощущают себя они — «варшавский несчастливец» и недавний немецкий офицер — как далекие предки людей, что миллионы лет назад случайно встречались около убитого молнией мамонта. «Эти двое сразу как бы забыли о быке, и вот на их лицах появилось настороженное внимание друг к другу. Внимание это как бы переходило в особое возбуждение и ненависть, хотя ни один из них даже не догадывался, кого он видит перед собой... Если кто-то из них делал какое-либо движение, другой вскидывал руку с оружием, чтобы только опередить его. Словно какими-то цепями они были прикованы к этому отвратительному им самим занятию... Что бы там ни было, но, кроме всего прочего, их лица были измучены страданием».

Автор знает, кто эти двое, но читателю пока что не сообщает об этом. Перед читателем — просто два человека, с не очень приятными чертами, «знаками» пережитого. Самой человеческой чертой на их лицах кажет-

---

[1] О нем потом расскажет другой немец, солдат-дезертир, который хочет любой ценой добраться до Германии: «...Это командир моего полка. Мы ночевали в ямах под дождями, и я каждую ночь плакал о своем доме. Мы ели траву. Командир полка моложе, а я еле-еле тащился. Мы сговорились идти по одному. Мы видели, что нас и свои расстреляют, как дезертиров, и крестьяне убьют. А над одним, может, какая-нибудь добрая душа сжалится. Мы еще несколько дней скитались в одиночестве. Всюду пожарища и пустыня».

ся то страдание, которое они несут в себе. Та диалектика социально-конкретного и всеобщечеловеческого, которую К. Чорный раскрывает в романе, здесь пока что только заявлена. Как тайна. Как загадка. Чорный не был бы Чорным, если бы не проследил самым внимательным образом за оттенками, нюансами поведения и переживаний человека...

Встретились два человеческих существа на сожженной войной, отравленной фашизмом планете. И первая реакция — враг! Нет, это уже не эпоха мамонтов. Но это все еще эпоха войн, когда человек способен видеть в другом волка.

С горечью говорит об этом автор.

Но вот двое незнакомцев одинаково насторожились. «И вдруг человеческие голоса, тихие и сдержанные, приглушенные стремлением быть услышанными только тем, для кого говорится, прозвучали где-то совсем близко, может быть, у самых ближайших кустов. Почти шепотом кто-то сказал:

— Я тебе говорю, что эта скотина ревет где-то тут.

— А по-моему, в лесу,— ответил так же тихо и осторожно кто-то другой».

Как на такую неожиданность должны реагировать те двое, что с недоверием и враждебностью следили друг за другом? По законам «обычной» человеческой психологии военного времени. Когда-то, в романе «Отечество», К. Чорный уже изображал подобную ситуацию. Дезертиры покидают теплушки военного эшелона.

«Уже дойдя до конца стены, человек заметил, что следом за ним, осторожно, как бы крадутся еще люди. Их было двое. Один, так, посредине стены, другой в начале ее. Ну что ж, человек сделал вид, что пришел сюда из теплушки по нужде. Но увидел, что и тот, кто был ближе к нему, остановился. А потом и второй. Если средний боялся переднего, то задний боялся обоих — он видел перед собой двух человек» [1].

А вот что случилось с людьми в «Млечном Пути», когда они заметили, что к «их» быку подходят еще двое. «Их внимание уже повернуто туда. Хотя они так и не успели познакомиться, но словно уже хорошо знакомы. Они уже как заговорщики, которые вместе, плечом к плечу, должны защищаться от каких-то не-

[1] Кузьма Чорный. Собр. соч., т. 2, с. 476.

знакомцев, которые оказались так близко здесь. Именно этот перелом был в их торопливо встретившихся глазах, после чего уже спокойней они глядели друг на друга. Каждый из них уже видел в другом единомышленника, и черты человечности и дружелюбия сгоняли с их лиц черты звериного страха».

В «Отечестве» всего лишь точная психологическая подробность человеческого поведения. В «Млечном Пути» — раздумье над этим поведением, над человеческой натурой, стремление идти в глубину, искать не только оттенки человеческого поведения, но и корни их. И горечь, которой не было раньше, потому что время такое настало. Ибо истлевшие в земле латиняне получили такое блестящее оправдание своей поговорке: «человек человеку волк».

Но что случилось дальше, когда появилась вторая пара человеческих существ?.. «Что это были за люди? Один из них был совсем молодой... Следы пережитого лежали на его лице. Не то чтобы морщины старости исказили его молодость. Но подобная печать бывает на лицах только тех, кто перенес нестерпимые страдания и убедился в том, что все привычное и неинтересное, даже опостылевшее, может стать вдруг для человека большим счастьем и радостью. Какая-то углубленность в самого себя была в нем... Была и еще одна черта у этого человека. Какое-то легкое удивление. Казалось, он все еще не может опомниться от какого-то неожиданного счастья и все еще переживает радость...»

Достаточно вспомнить, что это бывший красноармеец, бывший студент, который вырвался из немецкого плена, и тогда этот философски обобщенный портрет человека наполнится самой реальной конкретностью. Но автору такая конкретность вначале не нужна. Потому что исчезнет загадочность, напряжение, читательское раздумье, приглядывание. Для автора важней пока что пробудить ощущение, что за каждым человеком — «целый мир».

Последний из четырех людей, которые сошлись поблизости от быка,— это немец-дезертир, солдат. Он бежит от войны, от партизан, от сожженной его же армией земли, бежит обратно в Германию, чтобы в последний раз, даже если ему угрожает расстрел, увидеть свою дочь Гертруду. Самое выразительное, что бро-

сается в глаза при первом взгляде на него,— «равнодушие, неподвижность, усталость, разочарование». «Однако и в нем тлело какое-то чувство, какая-то мука. Может, это голод, может, холод, может, боль какая-то или придавленная грусть и разочарование. Без всякой веры был этот человек. И это безверие и было тем жаром, что где-то еще тлел в его душе. Мука от того, что нет веры. Может, ему еще и суждено было стать на путь поисков веры. Если так, то холод его лица мог быть явлением временным и никак не определял его натуру».

Отрицательное вообще качество — равнодушие, разочарование — здесь оказывается чем-то положительным. Фанатик готов стать человеком. И на этом пути «жаром души» его делается холод, безверие — как отрицание недавнего бездумного и экзальтированного поклонения «фюреру», фашистским «знакам веры».

Вот она — диалектичность чорновского анализа человеческой психологии, «натуры».

И даже не имеет значения то, что этот конкретный человек, этот немец, солдат так и не станет «на путь поисков новой веры», достойной человека, а не автомата. Но К. Чорный считает нужным увидеть и показать в суровом и жестоком 1943 году такую возможность. Потому что она всегда существует в самом человеке, в какой бы «винтик» его ни превращали (в обычный или «нержавеющий»).

Перед нами, когда мы только знакомимся с персонажами романа,— замученные голодом, продолжительным страхом, страданиями человеческие существа. Потом мы начинаем замечать различия, оттенки в их поведении, даже когда, кажется, одно и то же все сильнее кричит в них — голод.

К. Чорный знает ту жестокую правду, что голод уничтожает не только тело, но и душу человека. В «Поисках будущего», например, про это сказано неожиданно просто: «...она даже не поднимала головы и не видела той страшной картины, когда человек, загнанный в неволю, в огороженное пространство и в толпу себе подобных несчастных, у которых отобрано право, самое первоначальное, нужное даже и скотам,— для своих природных нужд быть иногда в одиночестве,— она не видела, как человек превратился здесь в скотину, а толпа в стадо. У ведра с баландой люди сбивали

друг друга с ног, спасаясь от голодной смерти и болезни. Те же, что были потверже волей, уговаривали этих и словом и криком обрести достоинство...»

Но тем более важно для К. Чорного, который знает про человека и такое, убедиться, что человек способен оставаться самим собой даже в условиях, когда все направлено на то, чтобы в нем поселился или пробудился зверь, скотина.

В романе «Млечный Путь» люди поставлены войной, фашизмом в такие обстоятельства, что «человеческая природа» и социальная сущность каждого, по мысли автора, должны раскрыться глубоко, остро.

Он как бы предлагает свой «эксперимент»: вот люди в условиях XX века, который, однако, предлагает нам по печальной иронии истории почти что доисторические ситуации. Почти что безлюдная земля, несколько человек среди одичалой природы и бык («мамонт») перед голодными людьми. Как будут вести себя люди?

Вот неожиданная добыча их — бык вырвался, побежал. Они за ним бросились. Связывает их не сила, а слабость каждого: только вместе они могут загнать, убить быка.

Для писателя, который так болезненно и так гневно воспринял «фашизацию» половины континента, который считает своим долгом гуманиста и патриота, несмотря ни на что, свидетельствовать в пользу человека и этим романом как бы ставит «эксперимент на человечность»,— для такого писателя и для такого романа особенно важно изучить человека до конца, чтобы ни одна крупица человечности не осталась незамеченной. Поэтому автор старательно фиксирует каждое человеческое движение в душе, на лице, в глазах своих персонажей.

Вот люди добежали вслед за быком к человеческому жилью, единственному уцелевшему среди холодных старых пожарищ, и всех пронизала печаль по тихому, мирному, человеческому пристанищу. «Крытая гонтой и огороженная жердяным забором, хата казалась печальному взору бесприютного человека обретенным счастьем».

Но и в этом тихом уголке поселилась война: какой-то человек делает гроб, а в хате лежит мертвая девочка.

Тех, что прибежали сюда, войной не удивишь, их больше интересует бык, мясо.

«— Рыжий бык у вас есть?

— Никакого быка тут нет. У меня нет.

В тот же момент все быстро выскочили во двор и обступили быка. Толстый изловчился и ударил большой финкой быка в горло».

Теперь люди разделены на две группы: хозяева хаты, которые заняты прощанием с мертвой девочкой, и те голодные, что прибежали вслед за быком. Хозяева остерегаются незнакомых («Мерзкое время, недостойное человека. Человек не верит себе подобному»).

Но все вместе, как и тогда вначале, они еще больше остерегаются кого-то еще, кто может прийти сюда.

Хозяин вдруг подсказывает, что огонь под чугунами можно заметить издалека. «И все, с видом людей, избежавших беды, понесли в хату чугуны с мясом».

И пока варится мясо (а у хозяев — пока не сделали гроб, не похоронили мертвую), люди не стараются узнать друг о друге больше, чем нужно: чтобы не нарушить хоть такое спокойствие, равновесие в мире. Особенно не верят друг другу самый молодой, тот, что в красноармейском обмундировании, и «толстый в кожухе». Как только во двор выходит один, сразу же идет и другой. Но и у них одинаковая настороженность к кому-то третьему: его они остерегаются еще больше, чем друг друга. «Каждый раз, как только они выходили во двор, оба внимательно приглядывались к темным абрисам вечера вокруг и прислушивались к той тишине, что царила здесь. Могло показаться, что между этими двумя живет великое согласие и единомыслие. В минуты этого внимания к тишине они, может, и правда начинали одинаково стремиться к одному и тому же. Ведь им важно было хоть на этот вечер уберечься от того, кто вздумал бы напасть на их след. С этого они и начали делать первые попытки познать друг друга... Они уже, в этот вечер, стали понимать, что одному важно то, без чего не может обойтись другой».

Догадываются ли они друг про друга: кто и что каждый из них? Но какое-то время люди как бы сознательно к этому не стремятся.

Конечно, если бы это был не философский роман, со сразу заявленной условностью ситуации, возникло бы немало вопросов: о мотивированности поведения этих людей, о достоверности обстоятельств и т. д. Но роман

так построен, так начинается и так разворачивается, что как раз в тот момент, когда такие вопросы могли бы возникнуть (мы вдруг узнаем, что в этой удивительной компании и немцы скрываются), читатель уже и не подумает задавать вопросы: он принял «правила игры», условия жанра, предложенные автором, он под властью не сюжета, а мысли авторской и именно за ней следит. И только когда мысль, анализ неожиданно оттесняются сюжетом (хату-«ковчег» вдруг окружают вооруженные немцы, хозяева хаты по-партизански расправляются с ними),— вот тут читатель начинает судить произведение по законам «обычного» романа. Появление новых немцев нужно в романе, чтобы люди в «ковчеге» могли раскрыться до конца, чтобы их недавние переживания и «исповеди» перед девочкой Ганусей можно было проверить. Одним словом, это нужно автору для завершения «эксперимента». Но такое появление обычной немецкой воинской части как-то разрушает условность ситуации, а правдиво-бытовой назвать эту ситуацию также нельзя. Разрушается единство жанра, и снова вторая половина романа, как обычно у Чорного, оказывается намного слабее.

Но вернемся к той ситуации, когда люди, добравшись до хаты-«ковчега», начинают издалека и осторожно знакомиться.

Невольное желание близости человеческой начинает подтачивать, разрушать настороженность и боязливость людей. «Кажется, ее ощутил даже и тот, что делал гроб. Он посмотрел на всех четверых и вздохнул про себя: «Боже мой, боже». Как бы там ни было, он сам вышел из хаты и, когда вернулся, сказал:

— Тихо и пусто. Никого нигде. Месяц всходит.

О месяце он сказал правду, но это была уже лишняя фраза, и шла она от поисков хоть какой-то близости с людьми».

Писатель снова и снова старательно фиксирует в этих людях то человеческое, что теплится, несмотря ни на что. Вот сварили они мясо, «толстый» поставил на лавку чугун. В той же комнате, где лежит мертвая девочка, с которой навеки расстаются отец и сестра.

И снова автор отмечает характерное человеческое движение, которому дает толчок бывший красноармеец (постепенно читатель замечает, что именно от этого человека идут такие импульсы).

«— Есть будем в сенях! — сказал самый молодой.

С какой благодарностью посмотрел на него тот, что все это время стоял над покойницей! Самый старший понял этот взгляд. Он схватил чугун и помчался в сенцы».

Задавлен самый первый крик, тоска голода, и люди идут копать яму для мертвой. На планете людей под вечным Млечным Путем происходит это: не зная друг друга, в неведомом им месте, люди копают могилу неизвестному человеку. Кажется, этим выражена вся возможная бесприютность героев романа. Но извечное и общее дело — хоронить мертвых — на какое-то время пробуждает в людях стремление быть как можно ближе к живым. «И во всех них произошла какая-то перемена. Какая-то одна, уже общая им всем черта появилась в них. Нет, это не была озабоченность или возбужденность. Но, может, были некоторые признаки и этого. Самое же важное, что было у них, это как бы их общая причастность к одному делу. Это соединяло их. Теперь они были словно бы какие-то заговорщики. Не зная друг друга, они в неизвестном им месте недавно выкопали могилу неизвестному им человеку. Копали вместе, под звездным небом, ночью, превозмогая свои страдания. Очень может быть, что каждым из них руководила зависимость одного от всех. Наверное, так было. Никто не хотел, не мог и боялся быть хоть в чем-то непохожим на других во время этой, возможно, даже страшной для них встречи. Что было бы, если бы кто-нибудь из них заявил, что он не хочет делать того, что делают другие? Компания же их и так еле держалась... Здесь могло быть еще и ощущение хоть какой-то перемены в их положении. Голодное бродяжничество на холоде, и вдруг — занятие, дело, а может, и освобождение теплой хаты от мертвого человека... Втянутые в деятельность, скрывая каждый в себе свое, все вошли в хату и стали посреди нее».

Человек тоскует по человеческой близости даже в таких условиях. Но война, фашизм разделили людей.

Все лежат, кто на печи, кто внизу, рядом и даже вроде бы спят. Но вот тот, «что в легком пиджаке, вдруг очнулся и прокричал на чистом польском языке нечто о том, что он дал обещание перед великой мировой справедливостью ненавидеть немцев, пока будет жить. Самый молодой, словно окрыленный этим поль-

ским криком, чуть приподнял голову и с огненными нотками в вялом не то от болезни, не то от слабости голосе разъяснил этому поляку (пока он говорил, он смотрел на поляка), что он только для того и детей будет иметь, чтобы они могли воспитать в своих детях ненависть к немцам».

Есть, однако, в этой хате-«ковчеге» существо, к которому тянутся все — как к самому дорогому и чистому, что было или есть в жизни каждого из них. Это Гануся — девочка с чертами ребенка и взрослой, как-то очень взрослой женщины одновременно. Через нее каждый как бы стремится восстановить связь с тем миром, с которым разлучила его война. И с другими людьми также — через нее, через это незамутненное чистое зеркало человеческой души, в котором каждый хочет увидеть себя достойным человеческого сочувствия. И немец исповедуется перед нею, тот самый дезертир, через нее просит милосердия у ее родителей. «Может, если бы были при мне близкие люди, мне еще и не суждено было бы умереть... Я на чужой земле, и сам не знаю где. Наша часть уже полегла костьми, и я спасался в тыл. Я думал, что добреду до Германии. То, что меня посчитали бы дезертиром и судили бы, казалось мне пустяком перед тем, что я увижу Гертруду... Если благодаря какому-нибудь чуду я добреду до Германии, Гертруда напишет тебе, а ты напиши ей. Вы будете сестрами навеки. Галюбка! Я еле живу. Спроси у своей матери, и она похвалит тебя, если ты будешь Гертруде сестра, а мне спасительница...

— Как же я скажу все это своей маме, если ее немцы сожгли в Минске! — крикнула Гануся, и голос ее прервался.

— Это не немцы сделали,— отозвался сразу с печи толстый.— Это Гитлер. Гитлер виноват.

— У Марины отобрал жизнь не Гитлер, а тот летчик, которого Гитлер послал. Что-то слишком этот летчик старался,— раздумчиво сказал Николай Семага».

Вот что в чистой детской душе — также мука, война. И не жалкими слезливыми словами недавнего оккупанта можно стереть эти тяжкие слезы. Да и искренности тут настоящей нет, а больше страх перед расплатой.

Чорновскую непримиримость к фашизму, к виновникам человеческих страданий высказывает в романе

бывший красноармеец, который прошел через все круги фашистского ада... «Я уже думал, что навечно буду без роду и без родины, без воли и собственных желаний. Я думал, что всё они удушат, растопчут и вырвут из души. Меня мучила безнадежность. Я думал: так и жизнь может пройти — вместе с солнцем вставать, чтобы работать целый день и не иметь своих желаний и дел... И родных у меня не будет, и детей у меня не будет, разве, может, им захотелось бы из моих детей сделать себе слуг. Гануся, в моей голове даже сложилось горькое представление, будто бы на одну минуту мне приказали разогнуться от работы и сказали: нужно, чтобы у тебя была дочка, такая, как ты — с такими же темными волосами и с таким же звонким голосом. Мне приказали иметь дочку, потому что им нужно было иметь служанку с темными волосами и звонким голосом для того их молодого человека, который должен будет вырасти в мужчину, пока моя дочка родится и вырастет в девушку».

От этой мысли о будущем своей девочки страдание человека, которого хотят превратить в раба, рабочий механизм, делается нестерпимым.

Не много в литературе есть страниц такой эмоциональной силы, направленной против фашизма: «Моя дочь вырастает при мне, и я ее смолоду возле себя приучаю к тяжелой работе. Идет год за годом, и она уже как механизм: встает с солнцем, чтобы днем работать, а вечером упасть, чтобы набраться во сне сил до утра. В первые свои молодые годы я знал другую жизнь, свободу и радость быть самим собой. И я скрываю от своей дочери, что есть или была когда-то другая жизнь. Потому что если она будет знать это, то жизнь ее станет горькой отравой, адской мукой. Когда она показывает вдаль и говорит мне, что под теми далекими деревьями, должно быть, очень хорошо, что там много простора и солнца и что дороги там идут в заманчивую широту мира, я отговариваю ее, ребенка, от таких мыслей. Я жалею ее и говорю ей, что все то, что она видит на свете, ненастоящее и фальшивое. Настоящее только в той механической жизни, которой мы с ней живем. Реальность — наша казарма, и нужно суметь привязаться к ней. А весь мир за казармой это мираж. Так я ее воспитываю для жизни. Потому что если она будет знать настоящий мир, то разве не будет ее жизнь

в казарме мукой навеки? Я же люблю ее. Ее образ стоит передо мной и не дает мне покоя. И я скрываю от нее, что люблю ее. Я стараюсь сухостью вытравить из ее души естественные начала ласковости и привязанности к близким. Потому что она всю жизнь не будет их иметь. Ее же оторвут от меня, как только она встанет на ноги... Зачем ей печалиться о том, что никогда не будет доступно ей?»

Нестерпимое страдание доброго, светлого, искреннего человека перелилось в месть человеку-зверю, фашистам, и гнев его — самое человечное из чувств, которые волнуют героев романа. «И я нашел оправдание всему вот какое: я однажды увидел, что немец, который стоял на посту при выходе из нашего лагеря, как бы задумался. Он стоял спиной ко мне. И уже вечерело. Какое счастье! — я даже содрогнулся весь. Второго такого случая пришлось бы долго ждать. Я подошел ближе к немцу. Я оглянулся. Счастье! Никого нет. Я схватил его за горло. И после долгих месяцев печали весь мир наполнился моей радостью, когда я ощущал и видел, как немец отходит, сжатый за горло моими руками».

Да, святая ненависть, непримиримая, безжалостная. Но это ненависть человека — вот главное для К. Чорного. Герой больше всего ненавидит немца-фашиста за то, что он разбудил в нем такие чувства. Ибо он — человек и хотел бы всегда оставаться милосердным, добрым к другому. «Я скитался, ослабевший и голодный, и после четырех или пяти месяцев этого жуткого бродяжничества встретил вот его (он показал на печь, где самый старший из всех, сидя, качался, свесивши ноги). Он был еще хуже меня. Если я еще шел кое-как, то он, кажется, падал. Может, он еще и мог быть крепче, но он знал, что гибнет, и это приближало его к гибели. Я столько видел смертей, но такого страшного человеческого образа не видел. Кажется, на его согнутых плечах сидела смерть и покачивалась в такт его вялой ходьбе. Когда я увидел его, я забыл было и свои страдания... Душа моя гнала вон всякое сочувствие. Это было новое мое страдание: видеть человека перед гибелью и в несчастье и не иметь сил преодолеть черствость и холодность! *Я возненавидел его за то, что он притащился на мою родную землю, отобрал у меня радость, загнал меня в оглобли и не позволил мне быть и дальше мягким и добрым, милостивым и ласковым*

по отношению к чужому страданию» (курсив наш.– *А. А.).*

Вот она, высокая диалектика человеческого чувства, диалектика человеческой (именно человеческой) ненависти ко всякому злу и его защитникам. Не той ненависти, которая противостоит гуманности, доброте человеческой, а которая является их частью в наш суровый, все еще кровавый век. Вот такую трепетную, как все живое, и мужественную человечность борца за счастье и светлое будущее людей утверждает К. Чорный своим романом.

Перед ребенком да еще перед вечностью Млечного Пути даже у таких разных по судьбе и стремлениям людей, как те, что собирались вместе в романе К. Чорного, пробуждается время от времени что-то общее.

« — Как погустели звезды в небе! Все небо в звездах! — вдруг сказал студент и приподнялся на локте. Глаза его устремились в окно, за которым была звездная ночь и силуэт большого дерева.

— Млечный Путь! — громко сказала Гануся, повернувшись к окну.— За день до войны, когда мы еще и не думали, что она будет, мы с Мариной целую ночь простояли на балконе и смотрели на Млечный Путь. Эта звездная дорога так влекла куда-то нас! Мы тогда с Мариной молчали-молчали...

— Зачем мне звезды, если их не видит Марина! — резко сказал Николай Семага и сжал зубами нижнюю губу.

— Боже, какое звездное небо бывает в Чехии,— не менее бурно сказал Эдуард Новак и застыл перед окном.

Студент, как потрясенный долгожданной радостью, не отрываясь, смотрел на звезды. Он прервал молчание возбужденным шепотом:

— Ночью после дождя, когда мокрая кора вязов пахла на весь мир, всегда ясные были звезды.

— Когда я был маленький, над Брянчицким имением всегда ясный был Млечный Путь,— сказал тот, что так промерз в летнем пиджаке...

— У меня дома есть пятнадцатилетняя Гертруда. Она любит смотреть на звезды...»

Но вот явились вооруженные оккупанты, и сразу стало видно, что немец-офицер остался фашистом, а солдат-автомат — все тем же автоматом, что снова по

приказу он пойдет стрелять и убивать таких, как Гануся, перед которой он недавно исповедовался.

«...Превозмогая боль, он выпрямился по-солдатски. В один миг с ним произошла огромная перемена. Лицо его стало спокойней. Когда он недавно исповедовался перед Ганусей, он весь был наполнен жаждой спасения. Страшная печать этой жажды была тогда на его лице. Теперь можно было подумать, что свое спасение он уже нашел».

Так что же, «эксперимент» свидетельствовал против человека? Нет, только против фашиста и против «человека-автомата». Да, время, общественные условия делают и такое с человеком, и это обидно, страшно, больно. Но будущее все равно за человеком.

Что такое человек как явление социально-биологическое,— этот вопрос мучает литературу давно.

Нет, мы не имеем в виду «литературу», которая на самом деле давно успокоилась на упрощенном ответе: «зверь». Которая превратила саму проблему в общее место, штамп, средство оправдания звериной природы капитализма. Мол, капитализм таков, каков сам человек,— достигнуто пусть и непривлекательное, но вечное равновесие.

Не о такой «литературе» идет речь. И то, что подобная «литература» существует, отнюдь не снимает проблемы, которая волновала и Шекспира, и Пушкина, и Толстого, и Достоевского, и Горького, и Чорного. Проблема эта существует в самой жизни: тираны и демагоги всех времен, приходится признать это, слишком часто умели решать ее в свою пользу.

Есть в повести выдающегося китайского писателя Лао Шэ «Записки о кошачьем городе» (1932) такое размышление: «Ты видел, как режут преподавателей? Удивляться нечему — это результат воспитания. Когда жестоки учителя, жестоки и ученики: они деградируют, впадают в первобытное состояние. Прогресс человечества идет очень медленно, а регресс — мгновенно: стоит утратить гуманность — и ты снова дикарь»[1].

Когда разгорелась «футбольная война» между Гондурасом и Сальвадором — с тысячами убитых и раненых,— немало появилось в печати разных стран иронично-горьких размышлений насчет того, что, даже

---

[1] Новый мир, 1969, № 6, с. 126.

ступив на Луну, человек не оторвался еще от своего прапредка зверя, животного. Меньше писали о другом, что совсем не футбольные страсти, а генералы — «гориллы в погонах» — разожгли эту войну, давно запланированную в штабах.

Оказывается, всегда кому-то это нужно, чтобы человек был или становился зверем. Потому что все еще существует общество, которое основывается на том, что «человек человеку волк», миазмы этого мироощущения все еще отравляют мир.

Потому что еще господствует «железный зверь», говорит чорновский Невада. «Найти его и выяснить точно, кто же он такой?! И снять с него голову и показать всему миру: смотрите,— и почетное место — мне!» («Поиски будущего»).

* * *

«Железный зверь», который проносится над судьбами людей в романах К. Чорного сороковых годов, ломая, круша их счастье и будущее,— это зверь собственничества и войны. Он нашел свое наиболее жестокое проявление в немецком фашизме.

Фашизм утверждает звериные начала в общественной жизни как норму и даже как «идеал». Для этого сознательно и последовательно отрицаются все гуманистические традиции человечества. Чтобы сделать из человека зверя, фашистская система стремится повернуть историю в обратном направлении, «раздеть» человеческое существо морально и, так сказать, умственно: снять с него пласт за пластом то, что за тысячи лет приобрело человечество, когда животное стало homo sapiens. От кислорода гуманизма, человечности стремится фашизм «очистить» планету людей.

Развязывая животные инстинкты, он, однако, хочет направить их в нужном направлении, подчинить «системе» — жестокой, бесчеловечной логике своего догмата.

Фашистский «сверхчеловек», с одной стороны, существо с развязанными животными инстинктами, с другой — послушный «винтик» в машине, системе. Это выдрессированная овчарка.

Таким видит, таким показывает советская литература военного времени оккупантов. Таково лицо фа-

шизма и в большинстве военных рассказов К. Чорного.

Но К. Чорный видит в своих романах и «тылы», «штабы» фашизма. И можно удивляться, как глубоко и точно он бил по самой догме, идеологии фашизма, потому что многое нам стало известно только после войны — из документов, захваченных в логове гитлеризма.

К. Чорный, его романы «достают» не только непосредственных убийц — оккупантов, но и «главного убийцу» — саму фашистскую теорию и тех теоретиков невиданного геноцида, которые потом, когда придет час расплаты, на Нюрнбергском процессе будут фальшиво удивляться, что существовали Майданеки и Освенцимы. Они, мол, только речи говорили и брошюры писали, сами они не убивали.

Такого «убийцу-теоретика» и рисует К. Чорный в романе «Большой день» в образе Товхарта. В Товхарте и его программе очень много типичного для фашистских теоретиков воинственного антигуманизма.

Перед изгнанным русской революцией сынком помещика Гальвасом выкладывает Товхарт свой «символ веры», «программу действия», от которой даже равнодушному ко всему Гальвасу не по себе.

И снова мы видим в романе К. Чорного высокую культуру мысли, за его образами и типами — опыт мировой классики, а потому К. Чорный, рассказывая о Белоруссии, имеет что сказать и о человечестве в целом.

Товхарт — это идейно-художественное открытие К. Чорного, явление жизни XX века. Но в этом образе есть «пласты», которые видны, «прочитываются», только если смотреть на него сквозь призму русской и мировой классики. Товхарт — логическое развитие и в определенном смысле завершение в XX веке буржуазного индивидуализма, о котором столько рассказала мировая литература, начиная от Стендаля и Достоевского и кончая Горьким. Только там индивидуализм был еще в определенном смысле бунтом против «системы». Фашизм же включил его в «систему», сделал «винтиком», служанкой самой «системы». «Убийца по теории» — образ, хорошо знакомый нам по русской литературе. Но там он в конечном счете страшно страдает, этот индивидуалист-«теоретик».

«Убийца по теории», но избавленный от мук сове-

сти — это продукт буржуазного общества XX века. И это увидел, показал К. Чорный.

Каков же он, «символ веры» Товхарта?

Во-первых: не размышляя, подчиняться, чтобы самому командовать! «Быть счастливым не от необходимости подчинения, а от сознания, что я через это достигну того, чего я могу достичь...» «Сущность всего человеческого общества в том, что каждый стремится как-нибудь и в чем-нибудь стать выше других».

Во-вторых: нет морали, совести, есть действие! «Нет ничего ни низкого, ни высокого. Есть действие, и больше ничего».

Далее: ради достижения цели любые средства хороши! «И я считаю, что во имя большой цели позволено сделать то, что низшими и худшими считается мошенничеством и мерзостью».

И наконец: человеческое сочувствие, доброта, милосердие — это для прошлого, «для разных там» Байронов и Гете («они отзывались на печаль и слезу»): «Пришла пора признать Германию только с железным сердцем и ненавистью».

Товхарт у Чорного — это не примитивный солдафон, который читал только «Майн кампф». Товхарт читал и Дарвина, и Гете, и Достоевского. Он изучал гуманистическое наследие человечества, но так, как изучают оборону, оружие врага. Потому что товхарты понимают, что и кто их враг.

Гитлер в свое время говорил своему «эмиссару по вопросам культуры» Розенбергу: «Чрезмерная образованность должна исчезнуть. История снова доказывает, что люди, которые имеют образование выше, чем этого требует их служба, являются зачинщиками революционного движения»[1].

Товхарт знает, что главный тезис гуманизма — признание другого человека равным тебе, осознание, что каждый человек так же страдает и так же радуется, как и ты, «по-человечески». Атака на рабство всегда начиналась с утверждения: «И мужик—человек», «И негр—человек».

Чтобы принудить немцев сделаться палачами других народов, нужно убедить их, что все другие — «низшие», «недочеловеки». Это и проповедуют товхарты.

---

[1] Вацлав Кралъ. Преступления против Европы, с. 268.

«И мы хотим не спасения, а господства. А господствовать можно только над тем, кого ненавидишь. Потому мы своим национальным чувством должны сделать ненависть ко всему, что не наше, и нам должно быть все равно, что о нас думают. Беспощадность должна стать нашим знаменем... Не умиленность, а ненависть будем исповедовать мы. Мы сделаем это нашим евангелием...»

И дальше Товхарт исповедь-спор с Гальвасом переключает на спор... с Иваном Карамазовым. Точнее, с той гуманистической традицией, которая выявилась в известном бунте Ивана Карамазова против мира, построенного на страданиях, муках невинных жертв («...от высшей гармонии полностью отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка...»)[1].

«Я знаю,— говорит Товхарт,— возникает один вопрос, который я предвижу. Это человеческое страдание. Доведем его до абсолюта. А для этого возьмем чистую невинность. Ясноглазое невинное дитя. И всю меру его мук от чужой ненависти. Может, это и явится той мерой, возле которой заколеблются слабые души».

«Слабые души», человечность для товхартов — слабость, но только история еще раз подтвердила противоположное, когда товхарты дорвались до власти в Германии, а потом ринулись на другие страны и народы! Доброта — качество сильных, а не слабых. И гнев добрых — испепеляющ. Это испытали на себе оккупанты в Белоруссии.

Но пока что Товхарт только бредит о будущих делах и масштабах, готовит себя к роли «сверхчеловека». Он очень низко ставит человека, его способность противостоять цинизму и лжи тех, кто рвется к власти над людьми...

Сколько их было в истории, «великих» и мелких циников-«инквизиторов», которые строили свои расчеты на слабости, на трусости людей. Товхарт — не из числа очень крупных. Но в том и трагедия XX века, что как раз мелкие кумиры националистического мещанства, отвратительные комедианты, наподобие Гитлера или Муссолини, способны залить морем крови реальную сцену современной истории.

И потому совсем не пародией, а страшным и реаль-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 9, с. 307.

ным осуществлением программы Великого инквизитора выглядит практика фашизма, так жутко-точно предугаданная гением Достоевского.

Разве не «тайной», не «чудом» и не «авторитетом» одурманивали целый народ нацисты, как это и предсказал Достоевский в легенде о Великом инквизиторе?

Эту пророческую близость великой литературы прошлого к нашей современности хорошо почувствовал и великолепно использовал К. Чорный, когда бросил на своего Товхарта зловещую тень Великого инквизитора. «Тень» эта ощущается в самой интонации — зловеще-торжественной,— с которой Товхарт пророчествует перед Гальвасом. «И он будет,— убежденно вещает «новый инквизитор», фашист Товхарт,— тот низший, побежденный мной, верить мне. Он будет знать, что я лгу. Но я буду смотреть ему в глаза, наставив на него оружие, и он будет в знак согласия кивать головой. Чтобы угодить мне, он будет идти против своей души. А когда я навсегда повешу над его головой оружие, он глубоко уверует, что я не лгу и что я самая святая правда. Так придет новый мир, и так утвердится новый принцип и новая мера добра и зла, справедливости и жульничества...»

Но «тень» Великого инквизитора только помогает К. Чорному подчеркнуть, насколько измельчал «наследник» Великого инквизитора, его фашистская копия. Товхарт, в отличие от Великого инквизитора, никак не способен к трагедии, потому что в нем и намека на человеческую совесть не осталось. Он зловещий, отвратительный автомат, а нисколько не индивидуальность, не личность. Он всего лишь «винтик» в безжалостной машине, которая штампует бездушных «сверхчеловеков».

И снова — образ, тип, открытый К. Чорным в самой жизни, включенный сознательно, подчеркнуто в систему типов, ранее открытых великими мастерами слова. Но делает это К. Чорный так, что нисколько не «зализатуривает» свой персонаж. Только ему нужно, ему просто необходимо, чтобы великие художники были рядом, когда настало время защищать основные человеческие ценности.

Гальвас, который все выслушал, спрашивает Товхарта:

« — Твоя вера общечеловеческая или немецкая?

— Немецкая и общечеловеческая. Нас излупили и ощипали, и у нас теперь порванные локти, но мы ясно видим, что мы самая передовая нация в мире».

И Товхарт готов приобщить «к своей вере» белорусского помещика Гальваса, хоть тот не ариец.

К. Чорный ощутил и показал в своем произведении даже то, что широко известно стало только после войны, из захваченных фашистских документов. Для Гитлера и его стаи та немецкая нация, которой они все время клялись, была также не целью, а только средством, орудием, с помощью которого они хотели превратить себя в «новое дворянство».

«Тот, кто примыкает ко мне,— говорил Гитлер,— призван стать членом этой новой касты. Под этим правящим пластом будет согласно иерархии поделено общество германской нации, под ним — пласт новых рабов. Над этим всем будет высоко стоять дворянство, которое будет складываться из особо заслуженных и особо ответственных руководящих лиц... Широким массам рабов будет оказано благодеяние быть неграмотными. Мы сами избавимся от всех гуманных и научных предрассудков» [1].

Ну а если «эксперимент» не удастся, каста «сверхчеловеков» погибнет, так пусть гибнет заодно и немецкий народ, не жалко его «фюреру германской нации».

В марте 1945 года Гитлер не то утешал по-идиотски, не то издевался над немцами: «Если война будет проиграна, погибнет и немецкий народ. Такая судьба неизбежна! Не стоит беречь то, что нужно нации для примитивного прозябания. Наоборот, лучше самим уничтожить это, поскольку германская нация показала свою слабость и то, что будущее принадлежит исключительно более крепкому восточному народу. После этой борьбы все равно останутся менее ценные люди, потому что лучшие люди погибли» [2].

Ошалевшим, пьяным от человеческой крови «фюрерам» очень хотелось и противникам навязать свою волчью «мораль»: побежденного и слабого уничтожай! Геббельс кричал перед самым концом «тысячелетнего рейха»: «Немецкий народ заслужил судьбу, которая его теперь ждет... Но не предавайтесь иллюзиям: я

---

[1] Вацлав Краль. Преступления против Европы, с. 13.

[2] Там же, с. 29.

никого не принуждал быть моим сотрудником, так же как мы не принуждали немецкий народ. Он сам уполномочил нас. Зачем тогда вы шли вместе со мной? Теперь вам перережут глотки... Но если нам суждено погибнуть, то пусть весь мир содрогнется»[1].

И вот по приказу Гитлера водами Шпрее затапливается берлинское метро вместе с жителями Берлина. И все делается, чтобы зверства фашизма, как зараза, перекинулись и на армии победителей. Тем самым выродки человечества надеялись как-то «уравновесить» перед историей методы и дела самого гитлеризма.

К. Чорный — один из писателей, которые хорошо понимали это стремление фашизма заразить весь мир, все человечество бациллами антигуманизма, желание, проиграв в бою, отравить победителей «трупным ядом». Потому так горячо и настойчиво рядом с ненавистью к оккупанту он утверждает непреходящую любовь к человеку как главной ценности на земле.

К. Чорный знает и прекрасно умеет показать, какой он, человек, если его не испортили собственностью, если не отравлен он золотом. Если не загнали его в темный угол черствости и жестокости. Если не вытравили из него ту высокую честность, трудолюбие, доброту, человеческую искренность, которую народ умеет проносить сквозь все лихолетья. Кто ж — не испортил, не отравил, не загнал? Реальные условия жизни. И те, кому это нужно,— от рабовладельца, императора, богдыхана, жестокого собственника до очередного демагога — фюрера XX века.

И если, несмотря на то что «ни в молодости, ни в старости нет от них спасения» (как жалуется герой К. Чорного в «Поисках будущего»), человек, рабочий человек все же остается таким, каким К. Чорный его рисует,— значит, в нем заключена величайшая сила сопротивления злу.

Максим Остапович в романе «Большой день» — человек, руками которого во всей округе выкопаны колодцы и посажены все сады,— ощущает себя созидателем чего-то великого и вечного. Зависимость от пана, от польского или немецкого надсмотрщика принижает

---

[1] «Совершенно секретно! Только для командования». Стратегия фашистской Германии в войне против СССР. Документы и материалы. М., 1967, с. 558.

этого человека. Но Остапович умеет ощущать вечный смысл и красоту того, что он делает не для «хозяев», а для людей вообще, и это поднимает человека над его положением, питает лучшие качества его натуры.

* * *

Может быть, ни в одном своем произведении К. Чорный не смог так опоэтизировать само звание человека, как это сделал он в образах «маленькой Волечки» и Кастуся в «Поисках будущего». Потому что само время требовало этого от писателя, жестокое время, когда над будущим человечества висела черная тень фашизма. Да, все это есть, существует,— фашизм, собственничество, жестокость, невинная кровь и страдания, но все равно человек утверждает и утвердит свою победу над этим. Человек — вот что он такое! — как бы говорит своими романами военного времени К. Чорный, изображая прекрасную галерею людей из народа. Все мысли, чувства его рвутся к тому уголку земли, где «поблизости слышны в разговорах названия городов Несвиж и Слуцк». И это так понятно: чтобы любить всю землю, нужно любить всей своей памятью какую-то частичку ее, какой-то уголок на ней, чтобы любить людей, человека, нужно какого-то реального, живого поселить в своем сердце.

Он был «отвлеченен, а стало быть, жесток», говорит про своего Раскольникова Достоевский. И это глубокая правда, потому что «абстрактная любовь» к человечеству, к людям — слишком часто синоним честолюбия и властолюбия.

Глядя туда, где остались родина и его детство, К. Чорный видит человека особенно прекрасным и чистым.

Люди, которых помнит, любит К. Чорный и глазами которых он видит и оценивает человека,— простые и искренние люди труда: о них К. Чорный писал всю жизнь, их открыто поэтизирует он в романе «Поиски будущего».

Герои романа «Поиски будущего» — дети Волечка и Кастусь, а также крестьяне, среди которых они живут. Это трудолюбивые, добрые, наивные и искренние жители белорусской деревни Сумличи. Привязанность к этим людям, которая так щедро обнаруживается в ро-

мане, не делает его, однако, сентиментальным и не портит его. Потому что за авторской привязанностью, за его тонкой и мудрой улыбкой мы все время ощущаем глубокое и напряженное раздумье над судьбой человека и человечества на земле.

Улыбка, которой освещены лучшие страницы романа (вся первая половина), это — улыбка тихой человеческой радости за человека. Нестерпимая боль, страдание от всего, что делается на захваченной фашистами родной земле, и рядом, тут же,— такая вот тихая улыбка.

Потому что было и остается вопреки всему злому на земле вот что: чистота и правдивость детства — неисчерпаемый источник человеческой искренности и чистоты. И так все просто, так все понятно каждому и вечно то, что происходит в душах Волечки, Кастуся, сумличан.

А происходит вот что.

Беженская судьба привела мальчика Кастуся в чужую деревню (время действия — первая мировая война). Появился он тут странно, необычно: сидя на гробе. Он вез умершего в дороге отца. На другом краю гроба сидел — на удивление сумличанам — пленный немецкий солдат. Сзади шел русский солдат-конвоир.

«Паренек соскочил с воза и скомандовал:

— Принесите лопаты!

Вид у него был такой, словно он был большой специалист хоронить покойников таким образом».

Слишком быстро повзрослевшие дети!.. Сколько горьких и прекрасных страниц посвятил им за свою жизнь К. Чорный: «Быльниковы межи», «Иди, иди», «Третье поколение», «Иринка», произведения времен Отечественной войны... Это лейтмотив всего его творчества — дети, у которых отобрали детство (а в военных романах — еще и родители, у которых отобрали детство их детей).

И все же «поэма» (иначе и называть не хочется) о Волечке и Кастусе — не только об украденном детстве. И даже не об этом прежде всего. Не страдальческие, «старческие морщины» на душах своих героев-детей видит К. Чорный в сценах с Волечкой и Кастусем, а как раз поэзию детской непосредственности. Стойкость и живучесть непосредственности, искренности не только в самих детях, но и в крестьянах-сумличанах, в ве-

селом, разговорчивом фельдшере показывает и поэтизирует К. Чорный.

И в таком показе детей больше не только поэзии, но и правды. Потому что поэзия, если это касается детской психологии, и есть правда, полнота правды.

Есть у К. Чорного рассказ «Завтрашний день». Герой его — мальчик-партизан, который живет одним чувством и делом: ненавидеть, убивать... Фашисты отобрали у него все, а детство в первую очередь. Не осталось в душе этого парнишки даже маленького детского оконца, через которое могли бы проникнуть неожиданные лучи веселого солнца или голоса птиц. Даже искра детского своеволия в нем не блеснет.

Можно поклониться этому существу и его мукам, можно понять и цель, высокую гуманистическую тенденцию писателя.

И такие произведения воздействуют часто очень сильно, эмоционально как раз благодаря такой однокрасочности, заостренности психологического рисунка (вспомним кинофильм «Иваново детство» Тарковского). Никто не упрекнет, например, Достоевского за то, что дети у него почти все — по-старчески мудрые и невеселые. Дети, конечно, не все были такими, больше детского и меньше старческого было в них, несмотря ни на какие условия. Но правдой детской психологии в своих произведениях писатель жертвовал ради живых, ради реальных детей и их будущего: ему нужно было усилить эмоциональную, активную силу произведения, чтобы воздействовать на саму жизнь.

То же делал и К. Чорный, повествуя об украденном детстве своих Михалок и Иринок.

В «Поисках будущего» идейная задача, тенденция не требовали уже такого одностороннего заострения психологического рисунка.

Тут дети, несмотря ни на что и прежде всего,— настоящие дети. Тенденция, художественная цель как раз в том и заключалась, чтобы раскрыть со всей силой поэзию детской непосредственности, детской чистоты и искренности.

В сиротской деревенской хате жизнь пропела свою вечную песню человеческого сближения и любви. Волечка и Кастусь — дети... Но Ромео и Джульетта тоже почти что дети. От этого, от их детской чистоты еще сильней звучит та вечная песня...

Общее несчастье — война — сблизило маленькую Волечку и Кастуся. Потому что им одинаково тоскливо в большом мире, страшно снова остаться один на один с неизвестным будущим.

За всеми их хозяйственными заботами и разговорами — прежде всего это: у Кастуся — страх перед дорогой в пустой, далекий мир; у Волечки — детская, но уже и женская надежда на кого-то более сильного, опытного, чем она сама. «Он спал на возу долго и вдруг проснулся и сел. Звездное небо все так же простиралось в вышине. И печаль ложилась ему на душу. Вскоре день, нужно снова ехать. Куда? Зачем? Для чего? Огромное одиночество угнетало его и душило. Он уже совсем один. Отец с этого вечера лежал в могиле. Самым настоящим образом, почти что физически он ощущал, как тяжесть душит и гнетет его... Спасение пришло оттого, что стукнули двери сеней, и он заметил, что в одном из окон хаты горит свет. На крыльце стояла Волечка.

— Что? — сказал он так, будто имел здесь право на такой хозяйский тон.

Острая радость окутала Волечку: она не одна, тут есть человек, с которым вчера они вдвоем стали как бы великими на весь мир заговорщиками, вместе они как бы хотели отгородиться от всего света, который к каждому из них был таким безжалостным. Она подбежала к нему, положила руку на его колено и зашептала:

— В хате немец, должно быть, умирает. Что-то лопочет и чего-то просит, но ни я, ни солдат догадаться не можем.

Он соскочил с воза, и она застыла в неподвижной позе ожидания. Что он будет делать в таком непривычном деле? Как раз он тут должен дать совет, а не она. Очень может быть, что тут, и впервые, у нее появилась надежда женщины на помощь мужчины».

А вот маленькая хозяйка собирается кормить всех, кто собрался в ее хате: немца, солдата, разговорчивого фельдшера, ну и, конечно же, Кастуся. То, что делает она, не игра в жизнь, в крестьянское дело, а суровая необходимость сиротской жизни. Но все окрашено трогательной детской наивностью и беззащитностью.

«— Принеси мне сучьев,— сказала она Кастусю без какой-либо определенной интонации в голосе, и он охотно принес сучьев.

— Натолкай в печь и подожги, потому что я очень спешу».

Девочка-женщина уже почувствовала, как хочется Кастусю, чтобы у него тут было какое-нибудь дело, чтобы не выбираться сразу в чужой мир. И самой Волечке этого хочется. И она с наивной хитростью все время ищет для Кастуся хоть какое-нибудь радостное для него занятие. «Порыв тоскливой озабоченности взорвался в ее душе. Как стояла, она заломила руки:

— Ах, боже мой, рожь не посеяна. А осень идет себе!

— Так я тебе посею,— сказал Кастусь, встрепенувшись, полный желания, большого, как жажда, зацепиться за какое-нибудь дело.

— А разве ты умеешь?

— Я раз овес сеял, когда отец мой болел.

...Теперь он отчетливо подумал: пока будет молотиться и посеется, пройдет несколько дней. Какое счастье иметь еще несколько дней покоя!»

И вот маленькие крестьяне Волечка и Кастусь хозяйничают.

«— Давай в два цепа,— сказала Волечка.

— Куда ты, малая! Зачем тебе утомляться! Сколько тут той работы! Смотри лучше за хатой!

Братцы мои, что же это был за тон! Можно было подумать, что он, по меньшей мере, прожил на свете лет сорок... И как этот тон был похож на тон самого Невады, отца, когда, бывало, он ласково приказывал ей что-нибудь.

Охваченная думами, Волечка и в самом деле пошла в хату. До самых сумерек она слышала из хаты, как ровно стучал на току цеп».

А потом они ели из одной миски, и оба не замечали, что хлеб, неумело испеченный маленькой хозяйкой, сырой и кислый.

Это дети, но это и крестьяне, все самое лучшее, что есть в трудовом человеке, по-детски полно и наивно проявляется и в них.

«В самом высоком месте под стрехой висел позабытый кусочек сухой колбасы. Суковатым прутом она оторвала его от вешала и сразу примчалась в сарай.

— Слушай, хватит уже стучать цепом. Уже смеркается. Знаешь что? Видишь? Ведь я совсем забыла, что кусок колбасы остался. На, съешь.

- А ты сама?
— Ты намолотился.
— Не буду есть.
— Ну, так я тебе на ужин спрячу.

И пошла. А ему — хоть ты плачь. Ему так захотелось этой колбасы... Он даже выглянул из сарая во двор: а может, она просто пошутила и стоит где-то за углом с колбасою».

И вокруг кусочка колбасы — целая буря чувств и самоотверженности. Ведь дети все же! «Колбаса лежала на столе. Волечка отломила кусочек и положила в рот. Какая сладость жевать колбасу! Как давно она не ела вкусной еды! А что, если он заметит, что она ела колбасу, его не подождав? Это ведь ему обещано. К тому же он целый день молотил, а она — просто крутилась возле хаты. Как пойманный злодей, она быстро положила колбасу и пошла доить корову.

...Когда они вошли в хату и зажгли огонь — никто из них не хотел есть колбасы».

Дети эти — как все сумличане. Зато крестьяне в этой деревне — как дети. В чем-то хитроватые, в чем-то наивные, но такие же добрые и ласковые по характеру.

Вот собрались они в хате Волечки, чтобы «выправить бумагу» пленному немцу и конвоиру-солдату: почему задержались и т. д. Делают сумличане это с великой озабоченностью и серьезностью: как бы только помочь и ничем не навредить людям своими подписями! «А потом в тишине, с глубоким уважением к делу, будто бы спасая этим весь мир не менее как от космической катастрофы, как на торжественной церковной службе, начали подходить и расписываться сумличане. Хоть это было уже и лишним, хоть этих свидетелей, может, и совсем не нужно было, но они подходили и расписывались охотно, совершая, как они думали, доброе дело, нужное больному немцу или солдату. Рябой крестьянин с обкусанными усами расписался: Юзик Вальченя. За ним подошел высокий, плечистый, усатый и здоровый и, как будто в суде каком-то перед судьями, разъяснил фельдшеру, солдату и немцу:

— Это он мой родной брат, этот, что расписался. Так хорошо ли будет, что два брата один за одним сразу расписываются? Он моложе меня на четыре года...»

Золото графа Поливодского, которое через пленного

немца попало в деревню Сумличи, так и осталось среди всяких ненужных мелочей в хате Волечки рядом со старой вилкой, гвоздями и всевозможными тряпками. То, вокруг чего и для чего мелкие и злые души справляют дикий танец зависти и жестокости, не имеет никакой ценности для Волечки и Кастуся, для веселого фельдшера и сумличан тоже.

Самые простые чувства и радости составляют содержание и смысл жизни этих близких, дорогих К. Чорному людей. «Снег, ветер, голосистый петух, запах сена из гумна, крик зимней птицы, почерневший от заморозков листок из сада на ветру, ясный заход солнца, запах свежего хлеба в хате, вымолоченный колос, поднятый ветром на безлистный куст сирени, звездность морозной ночи, беспрерывное течение времени — день за днем, день за днем... Их не мучили ни зависть, ни алчность, ни жадность, ни злое неудовольствие, ни противное чувство, что всего мало и нужно больше, или горечь, что кто-то выше тебя ростом. Тут не жило пустое стремление неизвестно куда. Цвет и запах свежего, обтесанного бревна говорил душе больше, чем то золото в сундучном ящике, потерянное неизвестным, таинственным графом Поливодским и приобретенное, но потом также утраченное Густавом Шредером».

Двадцатый век в истории человечества — время небывалого наращивания вокруг планеты «техносферы», которая оттеснила, а кое-где и вытесняет в неожиданных масштабах биосферу. Было время, когда «техносфера» и морально потеснила саму природу, пробуждая к ней неуместное чувство пренебрежения и даже враждебности, непростительное для сына-человека в отношении к матери-природе.

Современность в литературе с того времени мы привыкли связывать с техникой, с технической вооруженностью человека, с «технической окрашенностью» его внутреннего мира.

«Техносфера» и дальше будет расти с ускорением, которое нам сегодня и не предугадать.

Одно только изменилось, и, видно, надолго. Человек, который ощутил возможность атомного самоубийства и который, ступив в космос, лучше понял, что такое его земля и что она для людей значит, этот человек с каждым техническим шагом вперед будет стараться укреплять, а не терять связь с праматерью всего — природой.

Вот почему по-новому, современно звучат для нас великие страницы Толстого или Тургенева, напоминая, что каждый шаг в лесу или в поле — это целый мир, не такой просторный, как кажется из иллюминатора самолета, но зато и не такой общий, не такой немой и лишенный запахов жизни.

Приметой современности является для нас уже не только этот самолет или ракета, но и все, что переливается красками, звучит звуками реальной жизни, самой жизни, которую мы как бы заново открываем. Потому что борьба за самое извечное и простое — за человеческую жизнь на планете — это ведь наиболее важное и злободневное для нас.

Поэтому герои К. Чорного, с их, казалось бы, очень «простенькой», но зато и вечной мечтой о человеческой жизни,— наши настоящие современники в этом грозном и новом мире. «Так все и допытывали меня — не имею ли я намерение пустить на ветер целое государство!..— говорит Невада — отец Волечки.— Побойтесь, говорю, бога! Пособирайте вы, говорю, золото со всего света, сделайте из него трон, посадите на него меня управлять половиной мира, а чтобы весь мир выхвалял меня, так я буду просить и молить вас: отпустите, пожалуйста, дайте мне счастье сползти с этого трона: я столько лет ржи не сеял, кола даже не затесал, в кузне коня не ковал, в мельнице муки не молол, пашни не нюхал, сапог не мазал, щи не хлебал, не наслушался вволю, как петухи поют, как люди по-людски говорят».

* * *

Говорят, в организме человека собраны бактерии почти всех возможных болезней, но человек может прожить, не заболев ими, если не возникнут благоприятные для бактерий условия.

Слишком часто в человеческой истории существовали такие ситуации, когда от человека требовали именно этого — заболеть. Заболеть жестокостью, зверством, стать тупым животным в интересах чьего-то богатства или властолюбия.

Здоровый же человек — это те чудесные, простые, искренние и работящие люди, которые для К. Чорного — народ, вечный в своей близости к труду, к природе, к добру, в своем стремлении к справедливости.

Военные романы К. Чорного насущно необходимы и сегодня.

Особенно дороги они своим воинствующим гуманистическим пафосом.

Прошлая война, фашизм и неофашизм, «благодетели человечества», которые готовы гнать людей в казарменный «рай» по миллиардам трупов,— все это, а также угроза «демографического взрыва», который обещают нам к концу нашего столетия, означало и означает тенденцию к обесцениванию человеческой жизни, человеческой личности.

Можно назвать ужасные цифры убитых и замученных фашизмом людей. Но об этом же говорит и такая вот «бытовая» сценка, однажды описанная: по-парижской улице 1945 года движется похоронная процессия, а какой-то человек увидел это, и его начал трясти истерический хохот. И люди не удивились, не обиделись на человека. Догадались. Он из концлагеря, ему странно, дико, что одного мертвого так торжественно провожают десятки живых. Старого человека. А там, там закапывали в рвах сотни и тысячи, сжигали, как дрова...

Война против фашизма была борьбой и против обесценивания человеческой жизни, человеческой личности. Потому что дороже человека нет ничего на планете. Века и века настойчиво утверждала это гуманистическая литература. А сегодня подтверждает и наука, даже и кибернетика.

Ничего нет дороже, даже в материальном, «арифметическом» смысле.

Говоря о возможности научного моделирования человека, всего только одного из миллиардов, Артур Кларк подсчитал: «Но человек сложнее такого творения своих рук, как Нью-Йорк, в миллион, а может быть, и в триллион раз. (Забудем на время о весьма немаловажном различии между живым чувствующим существом и неодушевленным предметом.) Мы вправе предположить, что процесс копирования человека (Кларк имеет в виду очень гипотетическую возможность далекого-далекого будущего.— *А. А.*) будет соответственно более длительным. Если, скажем, потребуется год на «скопирование» (будущими средствами информации.— *А. А.*) Нью-Йорка (предположение крайне оптимистичное), то на одного человека понадобится,

вероятно, весь тот срок, который отделяет нас от эры, когда погаснут звезды»[1].

Кстати, и Норберт Винер — создатель кибернетики и неутомимый популяризатор ее возможностей — вынужден сделать оговорку: «В современный момент, а возможно, и на протяжении всего существования человеческого рода эта идея (копирование человека.— *А. А.*) может оказаться практически неосуществимой». Времени, всей будущей человеческой истории не хватило бы на это дело, хотя в принципе, считает Винер, такое копирование и даже «передача человека на расстояние» возможны. А речь идет всего только об одной копии одного человека[2].

Вот что такое живая материя, которая осознает собственное существование, вот что такое человек! Тот самый, которого миллионами и миллионами убивали и убивают войны...

«Человек — целый мир»,— любил повторять К. Чорный, и он больше всего ненавидел того «железного зверя», который миллионами уничтожает эти «человеческие вселенные», неповторимые и бесценные.

Диалектическая сложность нашей современности обнаруживается и в том, что именно сегодня, когда столько враждебных человеку сил направлено на обесценивание его жизни и личности, именно сегодня, как никогда, возрастает осознание самоценности человека на земле. Потому что вдруг ощутили люди возможность опустения планеты на самом пороге величайшего взлета человеческого гения.

Человеку есть что охранять от сил тьмы и зла. Есть с кем и чем оборонять. На его стороне — вся гуманистическая культура тысячелетий.

В дневниковых записях К. Чорного от 10 сентября 1944 года есть иронические замечания о некоторых литераторах, которые жалуются, что «не о чем писать», и которым только и остается смаковать свои пресные «литературные находки».

И это в то время, когда перед каждым — реальная жизнь его народа, его время!

Нужно только уметь видеть. Потому что для некоторых, говорит Чорный, «колхозник — это тот самый

---

[1] Артур Кларк. Черты будущего. М., «Мир», 1966, с. 105.

[2] См.: Норберт Винер. Творец и робот. М., 1966, с. 47.

мужик, который только сбрил бороду, а не человек, в котором тот, у кого есть глаза, увидит и найдет Евгению Гранде, и Ивана Карамазова, и Андрея Болконского...».

Смотреть на свое через увеличительное стекло мировой культуры человековедения — вот что нужно литератору. Тогда только и возникает то, что мы называем литературными типами, а тем более — типами мирового звучания.

Такой взгляд К. Чорному был органически присущ. Это очень важный «урок», который дает нам наследие белорусского классика. Он особенно своевремен сегодня, когда белорусская литература обязана целому миру нести свое слово от имени народа, которому есть что сообщить человечеству не только о себе, но и о самом человечестве.

Вот он, в общих чертах, путь К. Чорного к современной прозе, который он выбрал и прокладывал вместе с Я. Коласом, М. Горецким и другими писателями для всей белорусской литературы. Путь этот проложен на национальной почве, языковой и исторической, но выводит он на скрещивание мировых литературных дорог, где встречаются Толстой и Стендаль, Достоевский и Шекспир, Горький и Бальзак. Для нашей прозы, которая созревала на этих путях, какие-то качества сегодня уже характерны как вполне современные и вместе с тем национальные. Правда, не так просто их все учесть и отчетливо определить.

Возможно, это и особая склонность видеть и подчеркнуто правдиво писать человека со всеми корнями и корешками народного быта, которая в наше время так мастерски обнаружилась в «Полесской хронике» И. Мележа, «Городке Устрони» М. Лобана, в рассказах В. Адамчика, В. Полторан и М. Лупсякова (к этому «привык» и литературный белорусский язык, который чрезвычайно насыщен соками бытовой, разговорной, народной речи). Возможно, стоит выделить и особую простоту, даже некую «стыдливость» поэтических средств в белорусской прозе (даже если она повышенно эмоциональна по стилю — как у Я. Брыля, И. Науменки, М. Стрельцова). Где подает свой голос поэзия в нашей прозе, там обязательно жди улыбки, иронии: прозаик будто бы сам обрывает себя.

И все же главным стилевым приобретением, первым качеством, которое укрепилось в современной белорус-

ской прозе в результате ее исторического развития, нужно, думается, считать то, что она не болеет стилевой однотонностью. И именно К. Чорный целенаправленно приучал нашу прозу, ее формы, ее язык к существованию «на виду» у мировой традиции. Но не к всеядности «приучали» К. Чорный, Я. Колас, М. Горецкий и другие наши классики белорусскую литературу, а к смелости и раскованности, которая открывает ей все пути, продиктованные временем и жизнью.

Можно отметить, что именно после К. Чорного все более «национальной» делается и такая традиция белорусской прозы, как интеллектуализм, суровый, порой жесткий аналитизм в показе жизни и человеческой психологии, что, например, замечается в лучших произведениях В. Быкова.

Путь К. Чорного к большой современной прозе — это и путь всей белорусской литературы к уверенной и надежной зрелости.

(Перевод с белорусского Зои Крахмальниковой)
1967—1968.

Публицистика и критика
50—70-х годов

КРИНИЦЫ БЬЮТ ИЗ ГЛУБИН...

Для нашего читателя стали уже совсем привычными несколько новых имен прозаиков, которые вошли в белорусскую литературу в послевоенное время. В числе таких писателей, как Я. Брыль, А. Кулаковский, И. Мележ, А. Чернышевич и другие, в литературу вступил и автор романов «Глубокое течение» и «В добрый час». И тут критика наша, которая обычно очень неохотно «молодого», «начинающего» переводит в «маститые», отступила от своего правила. Новый прозаик был включен в число «ведущих» сразу, со всем тем хорошим, новым и вместе с тем незрелым, что можно увидеть в первых произведениях каждого молодого таланта. При этом один критик явно перестарался и настолько, что увидел в первых романах нового прозаика вершину всей белорусской прозы. Исходил этот критик из таких суждений: литература 20—30-х годов отражала процесс становления социалистических отношений, роман «В добрый час» показывает более высокий этап социалистического строительства, а потому роман этот и является «зрелостью» нашей прозы. Нет нужды много говорить о несостоятельности подобных критериев, когда уровень литературы определяют тем, что она отражает, без оценки, как она это делает, на каком художественном уровне. Здесь важно отметить другое: захваливание произведений, возможно, и талантливых, но далеких от художественной зрелости, не шло на пользу нашей послевоенной литературе.

Думается, что и новый роман И. Шамякина «Криницы», который напечатан в журнале «Полымя»,

№№ 4, 5 за 1956 г., мог стать большим событием в нашей литературе, более значительным шагом в художественном развитии самого писателя, если бы критика наша, которая очень охотно отмечает то хорошее, что действительно есть в романах И. Шамякина (умение интересно вести рассказ, острое чувство современности), в полный голос, без всяких скидок вела разговор и о недостатках его произведений. Думается, что откровенный разговор никогда не повредит писателю, а иной раз может и помочь ему почувствовать «узкое место» в своем творчестве. Мы искренне верим, что действительно достойные таланта И. Шамякина произведения еще не написаны им, они появятся, когда писатель найдет в себе силы полностью отказаться от иллюстративности, когда писатель станет более народным во взгляде на жизнь, на человека, в языке.

И. Шамякин умеет увидеть людей с красивой душой, интересно показать их читателю, ярко изобразить и те отрицательные явления, которые засоряют чистые родники нашей жизни. Особенно удаются И. Шамякину образы женщин с большой и самоотверженной душой.

Одним из лучших в «Криницах» является образ сельского врача Натальи Петровны, или Наташи, как ее любовно называют колхозницы. Простая, строгая, преданная людям и делу, она вызывает искреннее уважение всех, кто знает ее, и чем-то она напоминает Машу Кацубу из романа «В добрый час».

Радует само намерение И. Шамякина в новом романе, который возник, пожалуй, не без влияния колосовской трилогии «На росстанях»,— показать жизнь сельского интеллигента, учителя на широком и неспокойном фоне общественной жизни, показать своего героя участником не только «школьных конфликтов», но и человеком, который по-настоящему живет теми большими и насущными делами, которые сегодня одинаково волнуют и секретаря обкома, и колхозника, и школьника. Интересы директора школы Лемешевича не ограничены стенами его школы. Общественная жизнь — вот сфера деятельности этого учителя. Следует отметить, что Шамякин один из первых уловил потребность самого времени в произведениях, в которых интеллектуальный мир, жизнь советского интеллигента раскрывались бы в связи с серьезными, действительно значительными общественными проблемами.

Как же осуществляет И. Шамякин интересное намерение?

Аспирант Лемешевич бросает писать свою оторванную от живой практики диссертацию и едет в сельскую школу. Темпераментный, принципиальный, немного самолюбивый, он неизбежно втягивается в дела людей, с которыми сталкивает его жизнь, конфликтует с «настоящим интеллигентом» завучем Орешкиным, с «хозяином района» секретарем райкома партии Бородкой, судьба его переплетается с судьбой многих хороших, честных людей. И. Шамякин умеет очень естественно скрестить пути людей, герои у него тесно связаны взаимными симпатиями или антипатиями. Умение показать жизненные связи между людьми — сильное качество таланта И. Шамякина. Возможно, поэтому как раз страницы, посвященные показу личных взаимоотношений людей — знакомство Лемешевича с Натальей Петровной в магазине, конфликт Бородки с Лемешевичем, Орешкина с учительским коллективом, разговоры Натальи Петровны с дочерью,— наиболее художественные и волнующие страницы произведения.

В новом романе И. Шамякина есть, таким образом, правда отдельных психологических положений, яркие, живые детали, есть сюжетное движение. Но дочитав последнюю страницу романа и узнав, что Бородка больше уже не является «хозяином района», что Орешкин сбежал, разоблачив свою липовую «интеллигентность» до конца, что Лемешевич и Наталья Петровна, встретив друг друга, нашли самое большое счастье в жизни, а механик Сергей потерял его, что школьная молодежь возмужала в первых жизненных испытаниях и что родники жизни стали чище, читатель не испытает настоящего чувства удовлетворения и «разрядки», которое всегда возникает, остается от произведения, завершенного в художественном отношении, от произведения, в котором нет ничего лишнего и есть все, что необходимо.

И не в том причина, что сюжетно роман «Криницы» не завершен. Нет нужды перечислять, какие «сюжетные линии» писатель не довел до развязки, потому что дело не в этих линиях, а в чем-то более глубинном и весомом. Все дело в том, что устройство личной судьбы Лемешевича, Натальи Петровны, Алеши и других не исчерпывает той общественной проблемы, которую пы-

тается поставить в романе писатель. Лемешевич поехал в деревню собирать материал для диссертации, но нас совсем не интересует уже, напишет он свою научную работу или нет. Значительно больше читателя волнует вопрос, как пойдет дальше жизнь тех женщин, у которых председатель колхоза Махнач в присутствии Лемешевича пытался отнять и сжечь вязки сена. Секретарь парторганизации колхоза Полоз говорит Махначу: «В чем, в чем, а в бескоровности наших колхозников мы, Потап, мы с тобой крепко виноваты. Хозяйничали, черт побери!»

Почти то же самое говорит бывший председатель райисполкома Волотович секретарю райкома Бородке: «Плохо мы с тобой руководили».

Глубокие изменения происходят в жизни, только восприняли их разные люди по-разному. Такие, как Бородка, видят в решениях партии только временную кампанию, которую нужно провести как можно с большим шумом и треском, чтобы показать себя. Судьба живых людей его по-прежнему мало интересует. К нему жмутся такие его «кадры», как Махнач, Орешкин. Иначе все воспринимает секретарь парторганизации — бухгалтер колхоза Полоз. Живя среди народа, он, бывший офицер Советской Армии, хорошо знал его нужды, и для него постановления партии не были неожиданностью. Он верил, что они будут, ждал их...

Глубокий смысл сегодняшней общественной жизни автор романа видит в честном и самоотверженном служении советскому народу и борьбе против казенщины, бюрократизма, культа личности. Именно на этом испытываются душевные качества героев романа. Но вся беда в том, что много в романе декларативности, иллюстративности, писатель по-настоящему не углубляется в процессы, которые происходят в обществе.

Иван Шамякин не делает серьезной попытки дать правдивую картину жизни тех «полсотни тысяч людей», которые на себе почувствовали «стиль руководства» Бородки и Махнача, а потому все споры Волотовича с Бородкой об этом «стиле», как и многое другое в произведении,— только поверхностная иллюстрация к тем важным проблемам, которые читателю известны по газетам и из соответствующих постановлений. Встречаются в произведении меткие, а иногда и глубокие наблюдения над общественной жизнью, но обычно они

не получают развития, сообщаются скороговоркой. Писатель отмечает: «Раньше повелось как-то так: МТС — сама по себе, а деревня, колхоз, сельсовет — сами по себе... Интеллигенция жила и работала также как-то обособленно. Учителя никогда не заглядывали на станцию, механики приходили разве только на кинокартину в неуютный и холодный клуб, по которому гуляли сквозняки». Дальше, как бы между прочим, отмечается, что все это начало изменяться теперь. А между тем это могло и должно было стать важным композиционным узлом всего произведения, потому что «Криницы» — произведение о том, как крепнет у сельской интеллигенции чувство ответственности за дела колхоза, МТС, чувство долга перед народом. Автор же стремится «коснуться» как можно больше жизненных проблем, ни одну из них глубоко не раскрывая. И сколько упущено возможностей показать один уголок жизни, но так, чтобы за этим проглядывала картина жизни всего общества. Взять хотя бы такую деталь. Лемешевич с неспокойным чувством наблюдает за своим учеником Алешей, который восхищен Бородкой. Секретарь райкома для Алеши — идеал настоящего человека. Лемешевича тревожит, что неизбежное разочарование в этом человеке болезненно отразится на юноше. И только. Писатель очень детально рассказывает обо всех тонкостях взаимоотношений Алеши с завучем, Раей. А к этой интересно намеченной (но лишь намеченной!) линии формирования характера и мировоззрения юноши писатель больше не возвращается.

Вот так и все: проиллюстрирует автор какую-то «проблему» и идет дальше, к новой проблеме, мало беспокоясь о том, чтобы общественные явления по-настоящему раскрывались через поступки, психологию живых людей. Или еще пример иллюстративности в показе явлений общественной жизни. Новый секретарь райкома Журавский беседует с бывшим «работником органов». Сцена сама по себе яркая, проникнутая острым чувством неприязни к тем, кто дискредитирует наш аппарат. Как живой перед читателем встает человек с «франтоватыми усиками», который все еще никак не может понять трагедии того, что невиновный человек «сидел» по его вине. «Да только год»,— заявляет он с идиотской наивностью. При разговоре присутствует главный герой романа. Какие же мысли, переживания

вызвала эта сцена у Лемешевича? Неизвестно. Сказано только, что они с Журавским «долго возмущались».

Вообще, когда читаешь «Криницы», трудно избавиться от впечатления, что, когда автор писал роман, он спешил каждую новую проблему, которую поднимали газеты, каждое новое постановление «на ходу» включить в произведение, «догрузив» сюжет новым образом, сценкой, а порой и просто случайным диалогом:

— Нет, Роман Карпович, это сверху кажется, что иначе быть не может... Я также думал, будучи в райисполкоме...

— Адам Макарович, дай, брат, грибки!

— Сходи, Степочка, принеси еще...

— Нет, вы послушайте, вы станьте на место председателя, за одну неделю поймете, что это такое — планирование сверху...»

Именно потому, что автор недостаточно глубоко, иллюстративно раскрывает важные процессы общественной жизни, не дает яркой картины жизни народа, обедненными, лишенными широкой типизации оказываются и образы центральных героев романа. Достаточно подробно рассказывается в романе о том, как реагирует Лемешевич на поступки других персонажей: Бородки, Орешкина и других. Но очень невыразительно сказано о том, что почувствовал Лемешевич, какие мысли взволновали его, когда, приехав в деревню, он убедился, что деревня не такая, какой он привык видеть ее в фильмах и романах. Кажется, важный психологический узел. Именно это впечатление должно было укрепить принципиальность коммуниста Лемешевича, определись его отношение к «хозяину района» Бородке, к председателю колхоза Махначу. В поле же зрения Лемешевича попадает только запущенный клуб. Большего он, по существу, не замечает. Во всяком случае, очень немногое отражается в «зеркале» его души. Это не может не снижать звучания, значительности образа центрального героя.

Недописанным оказывается и образ Бородки, и именно потому, что реальная жизнь народа не в «фокусе» произведения. В образе Бородки И. Шамякин стремится выявить свое отношение к тому общественному явлению, которое получило название «культа личности». Хорошо, что писатель хочет раскрыть психологическую

сложность образа Бородки, не рисует его одной краской. Но плохо то, что писатель морализирует вместо того, чтобы дать оценку Бородке через показ его дел и результатов его «руководства». Он очень уж беспокоится, как бы слишком не «обидеть» Бородку, не заслонить то положительное, что есть в этом человеке. Как же — Бородка энергичный, не дурак, острый на слово. Вот только чрезмерно носится со своей персоной — это плохо. Писателя очень занимает проблема: можем или не можем мы, как говорит один из героев, «бросаться» такими кадрами, как Бородка. (Почему-то о Махначе — этом колхозном Бородке — писатель так не беспокоится.) А кажется, писателя должен больше волновать вопрос: как поправить то, что напортил Бородка, и напортил очень серьезно, именно благодаря своим «положительным» качествам, которые так подчеркивает И. Шамякин,— энергичности, силе воли и т. д.

Если бы народ вошел в роман, как реальное окружение, в котором действуют герои, если бы писатель в оценке поступков, действий героев всегда руководствовался интересами прежде всего народа, отношение его к Лемешевичу, Бородке и другим героям романа было бы более активным, а сами образы романа намного выиграли бы в смысле художественной завершенности.

Правдивый показ реальной народной среды мог бы придать произведению какой-то национальный колорит, читателю без подсказок было бы понятно, что события происходят именно в белорусской деревне.

Рассматривая новый роман И. Шамякина, нельзя не затронуть проблему, которая встает сегодня перед писателем,— проблему языка. Как и у некоторых других молодых прозаиков, язык И. Шамякина хотя и обогатился в последнее время, но все еще порой звучит как передовица, как язык газеты: «У директора хорошее настроение. Никогда еще МТС не выходила так с ремонтом — ни по срокам, ни по качеству. Да и не только с ремонтом. А как сплотился, вырос коллектив! А сколько сделано в колхозах! Там заложена надежная основа будущего урожая. Сегодня приедет комиссия, и, если все обойдется хорошо, возможно, будет решен вопрос о первенстве в области, о переходящем знамени» и т. д. Так передает писатель ход мыслей, настроение директора МТС. На этом примере хорошо

можно почувствовать, как бедность языкового запаса мешает ему точно и тонко передать переживания человека.

Для художника важно не только знать язык народа, уметь выбрать из его богатства единственно нужное слово, выражение. Не меньшее значение имеет и другое: умение видеть мир, как видит его народ.

В «Криницах» писатель мимоходом отмечает: говорят, что стог всегда похож на человека, который клал его. Мы сразу видим пейзаж с этими «индивидуальными» стогами, и он запоминается лучше, чем все другие описания местности в романе.

Или вот еще пример. Лемешевич слышит от разных людей об учителе, который демонстративно заказывает себе «по двадцать пять граммов». Ничего больше не говорится читателю об этом человеке, а он его запомнит.

Но такими живыми характеристиками, подслушанными в народе, писатель радует не часто.

И. Шамякин все еще остается чрезмерно «литературным» в языке, в пейзажах, портретах, чрезмерно иллюстративным в сюжете. Путь к настоящей зрелости — это путь к простоте, к глубокой народности, к беспощадной правде, к той самой «несимметричности», которая, по словам Л. Толстого, является первой приметой жизни и которой нет в произведениях иллюстративных, где всегда проглядывает схема.

1956

ОБЩЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Неудержимым порывом к победе, к миру жили советские люди в годы войны. И хотя и минчан, и севастопольцев, и жителей тысяч и тысяч городов и сел встретила «тишина» руин, пепелищ,— счастье завоеванного мира было настолько острым, всепоглощающим, что оно много лет еще являлось почти главным «чувством» нашей литературы, ее внутренней темой. О чем бы ни писали Колас, Кулешов, Панченко, Крапива, Лыньков, Брыль, Танк и другие наши писатели — о вчерашних «векапомных» днях борьбы с фашизмом или о сегодняшних мирных буднях, об истории или современности, в произведениях их прямо или в подтексте жило это чувство большого всенародного облегчения: отошла в прошлое страшная угроза счастью, будущему, самому существованию народа, окончилось самое тяжелое — война.

Выражая чувства самого народа, литература наша поднималась к высокому общественному звучанию, которое придавало силу даже произведениям, еще не совершенным в художественном отношении, таким, как «Глубокое течение» И. Шамякина, первые рассказы И. Мележа, А. Кулаковского и др.

1

Но случилось так, что захваченные счастьем победы, мира, некоторые писатели чрезмерно легко отнеслись к тем реальным трудностям послевоенной жизни, с которыми столкнулся вчерашний боец, партизан, беженец, вернувшись в сожженную деревню, раз-

рушенный, разграбленный город. Сначала читатель был склонен простить это нашей литературе. В первые послевоенные годы даже такие идиллические произведения, как «Кавалер Золотой Звезды» С. Бабаевского, имели достаточно широкую аудиторию читателей. Мы не собираемся в психологии послевоенного читателя искать оправдание и объяснение тенденциям бесконфликтности в литературе. Истоки и причины их куда более глубокие и серьезные, и искать их нужно прежде всего в той атмосфере парадности, замалчивания трудностей и недостатков, которую порождал осужденный партией культ личности. Но факт остается фактом: та сказочная легкость, с какой Тутаринов и его колхозники добиваются побед в романе «Кавалер Золотой Звезды», казалась возможной не одному Бабаевскому. Все соотносилось со вчерашним днем, с военными трудностями — это и заставляло слишком легко расценивать трудности мирного времени.

Но жизнь не стояла на месте, и читатель наш становился более требовательным к литературе. Трудности и страдания военных лет уходили в прошлое, много сделал, восстановил, заново построил советский человек, а вместе с этим заметнее стали нерешенные проблемы сегодняшнего дня, которые мешали работать, жить.

Все более очевидным, например, становилось отставание сельского хозяйства, культ личности отрицательно отражался на работе управленческого аппарата, порождал бюрократизм, невнимание к человеку, его нуждам.

А между тем рядом с правдивыми произведениями читатель вновь и вновь встречался с новыми вариантами того же «Кавалера Золотой Звезды». И тут особенно стал заметен разрыв между литературой и жизнью. Снижался гражданский пафос литературы.

Если романы «Кавалер Золотой Звезды», «Под мирным небом» и такие произведения из послевоенной жизни города, как «Теплое дыхание» М. Последовича, «Гартаванне» («Закалка») А. Кулаковского, при всех недостатках их находили еще какой-то отзвук в душе читателя, который затосковал по мирному труду, то подобные же произведения, которые появились двумя-тремя годами позже («Свет над землей» Бабаевского, «Широкие горизонты» Стаховича, «Червонный горо-

док» П. Бровки и т. п.), не были уже приняты ни читателем, ни даже критикой, хотя особенной смелостью последняя в те годы не отличалась. Время таких произведений прошло окончательно. То, что вчера еще могло восприниматься как наивное упрощение жизни, схематизм, теперь звучало уже как неприкрытая фальшь. Жизнь поворачивалась к человеку все новыми гранями, новые сложные проблемы, трудности вставали перед ним; не замечать этого, обходить — означало терять доверие читателя. Правда, и в это время появились у нас произведения, в которых если и не было особенной глубины в показе общественной жизни, то все же замечалась попытка не упрощать психологию человека, мир его интимных переживаний.

Рядом с такими произведениями русских писателей, как «Жатва» Г. Николаевой, здесь можно назвать «В добрый час» И. Шамякина, многие лирические стихотворения наших поэтов.

Очень знаменательным для литературы последних лет было появление очерков В. Овечкина и произведений, которые по многим качествам примыкают к ним: рассказ «Митрич» и очерки Г. Троепольского, «Чужая родня», «Саша отправляется в путь» В. Тендрякова, «Извините, пожалуйста!» А. Макаенка и другие. На место произведений, где только комбинируются более или менее удачно элементы положительного и отрицательного, приходит литература, сильная глубиной художественного анализа самой социальной действительности. Можно сказать, что литература эта начинает обращать больше внимания на внутреннюю, социальную «планировку» нашей жизни. Именно такая литература может по-настоящему помочь до конца избавиться от недостатков, рожденных культом личности, может ускорить наше движение вперед. «Трудная весна» В. Овечкина сегодня настолько же *практически необходима* нашему читателю, как в 30-е годы была необходима ему «Поднятая целина» М. Шолохова, «Кто смеется последним» К. Крапивы. Именно такая литература помогает видеть то звено в общественной жизни, которое для нас сегодня — главное.

Очень значительным и также примечательным литературным явлением последних лет явились и произведения, в которых авторы открыто заговорили о сложности *психологической* жизни вчерашнего воина,

который налаживает свой «мирный» быт. До этого многие писатели не замечали или старались не замечать, что человек, который несколько лет был оторван от мирной жизни, не может продолжать ее с того же места, на котором застала его война; прошли годы, многое упущено, послевоенная жизнь предъявила к человеку новые требования. У нас же долгое время действовала схема: советский человек боролся за мирную жизнь, так какие же чувства, кроме сплошной радости и энтузиазма, может переживать он, встав к станку, сев за канцелярский или институтский стол. Но, как и все схемы, и эта также была отброшена, отвергнута самой жизнью. Вот танкист, оставшись без ног, работает комбайнером, по-своему повторяет подвиг Маресьева. Но сколько хочешь и других примеров: партизанский командир — вчерашняя легенда целой области — захотел жить только старыми заслугами, утратил авторитет, «обиделся» на кого-то, начал опускаться, сдавать позиции. А сколько таких, что не живут, а только приспособились к жизни и не осмеливаются выступить в защиту несправедливо обвиненного человека, пасуют перед наглостью чинуши.

2

Читая роман В. Карпова «За годом год», чувствуешь: то, что увидели русские авторы, по-своему подметил и белорусский писатель, и это очень показательно. Первая книга романа белорусского прозаика писалась почти одновременно с русскими повестями о трудном возвращении к мирной жизни. И даже критика в адрес этих повестей — прямо скажем, ханжеская критика — как-то влияла на реализацию замысла романа «За годом год». Забегая вперед, отметим, что, наверно, не без влияния этой критики. В. Карпов во второй книге романа скомкал и, в сущности, смял правдиво намеченный психологический конфликт между вчерашним комиссаром Зимчуком и партизаном, смелым и очень непосредственным, Костусем Алешкой.

Роман Карпова заключает в себе и положительные качества литературы последних лет. Сравнивая его с первыми послевоенными произведениями о трудовых буднях города, мы можем видеть, насколько глубже

и правдивее отражает наша литература действительность сегодня. Жизнь строителей Минска, вчерашних подпольщиков, партизан рисуется сложной, многогранной; победы над развалинами, лишениями, над человеческими слабостями героям В. Карпова даются не легко и не просто, они требуют больших душевных усилий.

Но в романе В. Карпова мы замечаем и какую-то рассудочность, стремление все в произведении уравновесить, даже если это ослабляет конфликт, мешает ему развиваться так, как развивается он в жизни. Именно это и снижает общественное звучание романа «За годом год».

Начинается роман интересно, и интерес этот поддерживается у читателя до того времени, пока писатель ведет нас в глубину общественной жизни.

Минск освобожден. Тысячи людей направились в город. «И как только все эти люди достигали городских окраин, они ...исчезали. И не было уже прежних партизан, беженцев, вчерашних узников — были минчане». Группа партизан во главе с комиссаром Зимчуком хотя и живет уже в «мирных условиях», но держится еще как боевая единица: вокруг города бродят недобитые немецкие части, каждую ночь появляются немецкие самолеты. И потому на какое-то время в этом коллективе остаются в силе вчерашние «партизанские» взаимоотношения, критерии и оценки.

И Зимчук «по-вчерашнему» знает своих бойцов: самоотверженную, по-юношески искреннюю и чистую Валю, отважного, но немного авантюриста Алешку, которого нельзя не уважать за необычную смелость, но за которым нужен глаз да глаз. Вот Алешка узнал, что в здании оперного театра «бомбят» трофеи, и спешит порадовать товарищей. Услышав замечание Зимчука: — Мы, брат, заготавливать не будем... Оленька Тимкова и та поняла, что другие времена наступили,— Алешка заговорил по-иному:

— А разве я говорю? Чего вы перекручиваете?

И потом объясняет:

— Остановить надо»?

Так и не понял Зимчук, «или ответил Алешка, как думал, или выкрутился на ходу». Когда пришли к зданию театра, Алешка попросил автомат у Вали, «весело ударяя кулаком по ладони другой руки»: «Вот,

ха-ха, рванут через окна!» Возможно, сначала Алешка и сам был не против пошарить в складе, теперь же с той же искренностью увлекся ролью защитника порядка. В стычке с часовым у Дома правительства проявился, раскрылся весь Алешка: смелый, чуть-чуть позер, но всегда такой непосредственный. Каким широким жестом вместо пропуска «предъявил» он часовому весь Дом правительства, спасенный подпольщиками от немцев, и как потом, когда часовой застрочил из автомата, «плаксиво возмущался»: «Что же это такое? А?»

«Порядок, вот что!» — сказал один из саперов, но вряд ли принял его слова Алешка. Он же так представлял себя в мирной жизни:

«Захотел, мол, выпить море широкое, и выпил... Помнишь, на партизанском параде впереди одной колонны козел шел. Чего они взяли его с собой? То-то же... Так и у меня. Хочу иду прямо, хочу шатаюсь — я тут хозяин...»

Мирная жизнь предъявляет свои критерии, свои требования, куда более высокие, чем представляется это Алешке. С первых же дней жизни в освобожденном Минске между вчерашними товарищами по оружию начинают устанавливаться, утверждаться какие-то новые взаимоотношения, постепенно, но неуклонно что-то меняется в их отношениях: сильное крепится, слабое распадается. Валя вдруг почувствовала, что опека Зимчука над ней обретает какой-то неприятный смысл, усложняет отношения Зимчука с семьей, а Алешка, тот прямо говорит: знаю я этих сорокалетних партизанских опекунов! И в отношениях Алешки с Зимчуком что-то меняется. Алешка уже старается не встречаться со своим комиссаром, Зимчук тоже его недолюбливает. Зимчук теперь как-то односторонне начинает расценивать своего веселого и смелого разведчика: «гуляй-рызыкант, ничего хорошего от него не дождешься!» В колхоз поехал, «реквизировал» овцу, в сожженной коробке приют себе оборудовал, чтобы потом, когда восстановят дом, получить квартиру. Где же должен жить Алешка с больной матерью, об этом комиссар Зимчук, теперь заместитель председателя горсовета, почему-то не задумывается. Откуда такая односторонность во взгляде на своего вчерашнего бойца? Что же мешает Зимчуку справедливо отнестись к Алешке: неприязнь «хозяина города» к очень неди-

сциплинированному жителю, от которого всего можно ожидать, черствость чиновника или, может, чувство ревности (и Зимчук и Алешка любят Валю)? Алешка действительно на многие вещи смотрит слишком просто, но ведь вчера способен был на поступки, которые не всякому были под силу. Алешка чувствует, как смотрит на него Зимчук и как начинает под его влиянием смотреть Валя, и он как бы назло кому-то старается казаться хуже, чем он есть на самом деле. О «реквизированной» овце говорит Вале: «Война все спишет». А того, что не для себя взял ее, почему-то не хочет сказать. И о том, что «квартиру» в сожженной коробке для больной матери оборудовал, также молчит. Зато Зимчуку он платит тем же: «Где ты живешь, Валя? На земле или где? Посмотри, что люди делают, ха-ха-ха! Пианино тянут, ковры. Иван Матвеевич (Зимчук.— *А. А.*) вон занял себе особнячок со всем готовым, и все. Заплатит по копейке за вещи в райфинотдел и будет жить припеваючи... А я что?.. Я только чтобы жить. Мне в запас не нужно».

Кто из них какой? Не торопитесь делать выводы — как бы говорит своей первой книгой автор. Слова самого человека о себе, первое впечатление о нем — еще не ответ на такие жизненно сложные противоречия. Жизнь их родила, она их и развяжет по-своему просто и по-своему мудро. И читатель настраивается вместе с автором искать ответ на проблемы, поднятые в произведении, думать, идти в глубину общественной жизни. Но вдруг замечает, что идти ему уже некуда, потому что автор словно испугался жизненной глубины. Во второй книге романа Зимчук уже оказывается не живым человеком, а иллюстрацией положительного героя, который только и живет заботами о людях. А раз так, то во всем теперь виноват сам Алешка. И вот ему кара: Алешка теряет друзей, Валю, мать. Вместо реальной жизни перед читателем вдруг возникает стандартная «будто бы жизнь» с отрицательными и положительными героями. Ощущается, что автор просто не знает, что ему делать с Алешкой дальше. Перевоспитывать? Так он не очень поддается. Развивать же в глубину конфликт его с Зимчуком значит — лишить Зимчука ореола идеального положительного героя. Так конфликт этот никуда и не приводит, кончается ничем.

На первый план во второй книге романа выступает

Алексей Урбанович, а с ним — тема строительства, тема труда. Не просто складывается послевоенная жизнь и этого героя. Вместе с Зимчуком, Зосей, Валей, Алешкой он неплохо воевал. Но только сейчас становится понятно, насколько все это разные люди. Наше, советское, в них сильнее всего остального. Но немало Зосе приходится бороться за то, чтобы ее муж Алексей Урбанович избавился от собственнических замашек, перестал отделять мечту о будущем, о счастье собственной семьи от будущего, счастья других людей. Образ Урбановича психологически разработан очень детально, в помощь писатель взял себе весь арсенал психологических приемов и открытий такого знатока человеческой души, как Чорный. Но вся беда в том, что хороший советчик Кузьма Чорный стал между автором и жизнью. Потому Урбанович и выглядит, как двойник Михала Творицкого, поставленного в условия послевоенной жизни. Алексей Урбанович при всей философской многозначительности, которую стремится придать ему автор, в сущности, уводит писателя от сегодняшних живых общественных конфликтов в мир уже разработанных литературой положений и ситуаций. Мы не хотим этим сказать, что борьба с остатками собственничества сегодня уже пройденный этап. Совсем нет. Все дело в том, что за Урбановичем мы видим не столько общественную жизнь, сколько литературу. Если Алешка «открыт» в послевоенной жизни, то Урбанович перенесен в послевоенную жизнь из литературы.

3

В романе «За годом год» мы не встретим бессодержательных описаний, «пустых» диалогов. Возможно, именно в этом больше всего проявилось положительное воздействие на писателя произведений К. Чорного. О многом в романе Карпова если не скажешь: это художественно, то все же хочется сказать: это умно подмечено, сказано.

В романе «За годом год» В. Карпов избрал такую точку зрения на жизнь, при которой настоящее и будущее, повседневная жизнь и философско-эстетические проблемы все время пересекаются. В романе встречается такой афоризм: «архитектор весь в будущем». Его

проекты — это будущий облик города. Но город создается тысячами тружеников, у которых есть и сегодняшние заботы, нужды.

Красота поднятого из развалин города зависит не только от проектов архитектора, но и от того, сколько умения, выдумки и души вкладывать будут в свой труд каменщики Прибытков, Урбанович, дядька Симон и тот же Алешка. А это уже зависит от многих, порой самых что ни есть бытовых условий: Урбанович, например, не стал бы так усердно трудиться на строительстве города, если бы главный архитектор Юркевич добился своего и построенный Урбановичем собственный домик был бы разрушен. Алешка, тот мог бы работать лучше, с огоньком, так, как он когда-то воевал, если бы ему помогли найти дело «по душе».

Люди застали на месте города одни развалины. Много нужно работать, чтобы поднять Минск, наладить жизнь. Многое приходится начинать сначала. Думать об этом легче и жить легче, если представить, вообразить себе восстановленный город, жизнь лучше, красивее, чем было до войны. Так родилось не столько в головах архитекторов, сколько в сердце народа представление о новом Минске. Этого не понял сначала главный архитектор Юркевич. Ему кажется, что красоту города, его будущее надо защищать не только от таких архитекторов-конъюнктурщиков, как Понтус, Борушко, но и вообще от современников, от их насущных нужд. О людях Юркевич думает мало, народ для него что-то абстрактное, сегодняшние нужды людей в расчет можно не принимать. Сначала Юркевичу думалось даже: «Хорошо было бы, если город остался бы таким, как есть, пока окончится война и будет составлена проектно-планировочная документация». То, что людям уже сегодня нужно иметь над головой крышу, Юркевичу кажется только неприятной помехой. А это же люди, которые вчера отстояли Родину от врага, а сегодня дают жизнь его, Юркевича, проектам.

Совсем справедливо Зося бросает Юркевичу упрек: «Нам отдушина, а потомкам все! Вы обижаете и потомков и нас».

Необходимо отметить, что взгляды самого автора на проблемы архитектуры эволюционируют. Во второй книге не только Юркевич, но и сам автор больше начинает думать о современниках, об их нуждах. Если

в первой книге писатель еще склонен выставлять Юркевича борцом, даже мучеником за идею «завтрашней красоты», то во второй книге романа Карпов больше подчеркивает именно ошибочность позиции главного архитектора.

Юркевич у народа взял мечту о величественном, «красивей, чем до войны» Минске. Но именно потому, что он забыл о живых людях, их нуждах, эта мечта начинает превращаться во что-то другое: Юркевич вдруг замечает, что на место строгой простоты в архитектуру приходит вычурность, вместо красоты появляется безвкусная роскошь. Он обнаруживает, что его, Юркевича, фразеологией о «требованиях эпохи» начинает прикрывать свои бездарные проекты, а то и просто нечестные дела Понтус. Юркевич яростно выступает против Понтуса и «понтусовщины».

Но что же такое «понтусовщина» в архитектуре: бездарность, безвкусица, конъюнктурщина? Все это вместе взятое. Напрасно только автор сузил проблему, старательно отделив Юркевича от этой же «понтусовщины». Да, Юркевич — человек честный, и в этом его отличие от негодяя Понтуса. Но ведь не случайно Понтус подхватил и возвел в правило именно его, Юркевича, ошибки. «Понтусовщина» — это прежде всего безразличие к человеку, к народу, казенщина, никому не нужная парадность. А этим болел и Юркевич. Правда, во второй книге он освобождается от «понтусовщины» и даже вступает в борьбу с ней. Точнее — с самим Понтусом. Потому что и здесь писатель не осмелился показать, какие явления общественной жизни стоят за этим персонажем. Понтус в изображении Карпова держится в жизни сам собой. Все против него, начиная от Юркевича и кончая партийным руководителем Кондратенкой. Так почему же так нелегко героям с ним бороться? И почему в самом Юркевиче свила гнездо эта «понтусовщина»?

Представим себе, что будущий исследователь архитектурных стилей занялся бы проектами Юркевича и Понтуса. Чем бы он объяснил казенную парадность, помпезность, которая подчас замечается в красивых проектах Юркевича и дорогую роскошь, которая «кричит» в безвкусных дворцах Понтуса? Думается, что он нашел бы какие-то общие истоки и того и другого, несмотря на то, что Юркевич — человек честный,

а Понтус — негодяй. Если сопоставить их проекты с фильмами, которые шли в то время («Падение Берлина», «Кубанские казаки»), с такими романами, как «Кавалер Золотой Звезды», со стихотворными одами некоторых поэтов, не трудно увидеть общее во всех этих произведениях: помпезность, приукрашивание действительности, невнимание к живому человеку.

Истоки всего этого, как мы знаем, в осужденном партией культе личности и в той атмосфере в искусстве, которая порождалась им.

В. Карпов не отваживается всерьез установить связь между эстетическими проблемами и проблемами общественной жизни, потому и в этой части произведение его лишено непримиримости ко всему, что необходимо преодолеть нашему народу для успешного продвижения в завтрашний день. Насколько сильнее разоблачена была бы «понтусовщина», если бы читатель, например, видел, что каждая никому не нужная миллионная лоджия Понтуса, «увенчанная рогами изобилия»,— это непостроенная квартира для рабочего, не достроенная МТС, колхоз без зерносушилки и т. д.

О языке Карпова не скажешь, что он «газетный», хотя многие фразы звучат как «калька» с русского. Но, читая роман «За годом год», нельзя избавиться от ощущения какой-то книжности его языка. Мы помним хорошие статьи В. Карпова о К. Чорном, в которых о замечательном мастере литературы, его героях говорится словно бы языком самого Чорного, что позволяет читателю лучше почувствовать и содержание произведений писателя и сам их стиль. Но если тем же языком «под Чорного» Карпов пишет и собственное художественное произведение — это уже недостаток. Это стилизация. Даже учеба у такого стилиста, как Чорный, не освобождает писателя от необходимости учиться языку прежде всего у самого народа.

Подлинным событием литературной жизни сегодня не может стать произведение без истинно гражданской страсти, без действительно глубокого, смелого, художественного проникновения в социальную действительность.

Ф. Энгельс по Бальзаку изучал многие стороны жизни Франции. Горьковские произведения дают нам возможность понимать жизнь самых различных соци-

альных групп России. «Тихий Дон» М. Шолохова и «На росстанях» Я. Коласа, «Трудная весна» В. Овечкина — это прежде всего художественные документы общественной жизни. Первое качество всех этих произведений — жизнь в них исследуется, изучается проникновенным глазом художника-гражданина, а не подгоняется под схему, как это все еще делается не только во многих наших научных работах, но и в романах, которые мы называем иллюстративными.

Роль литературы в жизни определяется значением и глубиной общественных проблем, которые поднимает она. Сегодня эта роль возросла, но возрастают и требования.

1956

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ГЛУХОТЕ В КРИТИКЕ

XX съезд партии поставил перед нашей литературой задачу — стать действительно ведущей по художественным достижениям. Сегодня мы должны и к литературной критике подходить с повышенными требованиями. Партийная принципиальность, живая заинтересованность в успехах литературы — без этого мы не представляем себе полноценную критику. Но необходимо прямо сказать — этого еще недостаточно для литературной критики.

Критик должен обладать хорошо развитым эстетическим вкусом, чувствовать красоту литературного произведения, видеть третье измерение литературы — художественную глубину. Мало пользы от критика, если он не способен отличить выдающееся произведение от посредственного, хотя и актуального по теме.

Немало «наследил» в истории советской литературы этот критик, эстетически глухой к подлинным идейно-художественным ценностям. Это он под знаменем борьбы за идейную чистоту литературы упрекал Я. Коласа «Новой землей» («кулацкое произведение»), это он долгое время «не понимал» В. Маяковского, а потом, наоборот, всю советскую поэзию готов был «подстричь» под Маяковского, это он советовал М. Шолохову сократить почти на одну треть «Тихий Дон», это он, слепо принципиальный, глухой к поэтическому слову критик, вычеркивал из истории советской литературы С. Есенина и Э. Багрицкого, расправлялся с эпопеей В. Гроссмана и «Милым человеком» К. Крапивы. И это делалось якобы с позиций высокой принципиальности. С этих же позиций образцом социалистического реа-

лизма провозглашались десятки схематических «производственных» романов и пьес, о которых нам стыдно вспоминать сегодня.

Вульгаризация в литературных вопросах была особенно распространенным и, так сказать, «узаконенным» явлением в те времена, когда допускалось грубое администрирование в литературной жизни. Но не следует думать, что сегодня вульгаризаторские взгляды не мешают развитию нашей литературы.

Действительно, конъюнктурщины, беспринципности стало меньше в критических работах. Конъюнктурщик потому так и называется, что умеет до времени припрятать дубину и кадило, если увидит, что на ярлыки и фимиам нет спроса. Однако конъюнктурщик — не единственная категория вульгаризатора. По нашему мнению, более распространенной сегодня является другая разновидность вульгаризаторской критики, отличительная черта которой — искренняя убежденность, будто бы все «срывы», неудачи литературы являются результатом того, что писатели плохо усвоили, заучили те или другие схемы, рецепты, изобретенные этой критикой.

Мало заботясь о том, что искусство по самой природе своей несовместимо с догматизмом и схематизмом, что поэзия — «езда в незнаемое», принципиальный вульгаризатор снова и снова будет выискивать для искусства схемы и пропорции с настойчивостью убежденного в своей правоте человека.

Партия осудила методы администрирования в литературе, выбила почву из-под этого критика. Теперь он для укрепления своих позиций все чаще обращается... К кому бы вы думали? К читателю. Не удивительно ли это? Разве не читатель наш, воспитанный на высоких образцах мировой и советской классики, первым раскритиковал игру нашей литературы в бесконфликтность, перестав ходить в театр на пьесы, созданные по рецептам критиков-вульгаризаторов, махнув рукой на иллюстративные романы и поэмы?

Это же факт. И тем не менее критик-вульгаризатор и в среде читателей ищет своих приверженцев. Догматизм в идеологической работе, поток серой иллюстративной литературы, «проработочные» статьи вульгаризаторской критики сделали свое дело. Рядом с высококультурным массовым советским читателем появился

читатель, совсем особенный, читатель, который сам просит: дайте мне произведения, от которых спать хочется, но в которых все «правильно», все по привычной мне схеме.

Автору этой статьи пришлось слышать, как человек с высшим образованием, кандидат сельскохозяйственных наук, посмотрев фильм «Красное и черное», возмущался: «И чего смотрит правительство? На чем наших людей воспитываем? Распущенность популяризируем». Смотрел фильм этот человек с удовольствием, но «теоретически» (и совсем искренне) считал, что такие фильмы смотреть вредно. И сколько ни доказывали ему, что для зрителя высокой культуры, который знает и Стендаля и его эпоху, который способен понять художественное содержание фильма, никакой «угрозы» здесь нет,— убедить этого человека было невозможно. Мне вновь вспомнился этот человек, когда в десятом номере «Нового мира» (1956 г.) я прочитал о письме читателя А., который со всей искренностью «реабилитирует» толстовского Каренина, которому «изменила жена». Что такие читатели не только существуют, но и пытаются отстоять свои взгляды, подтверждает также статья кандидата исторических наук В. Ребрина «Разговор о любви», которая помещена в том же номере журнала. Прочтешь такой «разговор о любви», и начинает казаться, что никогда не существовало в мире Пушкина, Толстого, Шекспира, Горького, литературы, которая столетиями проповедовала уважение к человеческим чувствам.

Читатели этой категории очень любят выступать в печати, потому и кажется, что их даже больше, чем есть на самом деле. И обидно делается за действительно массового советского читателя, глубоко гуманного, с высоким эстетическим вкусом, от имени которого порой выступают такие вот добровольные оруженосцы вульгаризаторской критики.

Читатель-догматик исчезнет, когда утратит свою почву вульгаризаторская критика, на которой он воспитался.

А она пока что очень неохотно сдает свои позиции. И бороться с ней нелегко, потому что критика эта обычно прикрывается лозунгом борьбы за идейность литературы против формализма, снобизма, «искусства для искусства». Правда, вместе с грязной водой — форма-

лизмом, она давно уже выплеснула вон и «дитя» — понятие художественности. Выплеснула и до сегодняшнего дня даже не замечает этого. И хуже всего, что понятие художественности, благодаря стараниям этой критики, даже сегодня еще настораживает некоторых, заставляет тревожиться: «А не пахнет ли здесь безыдейностью?» Попробуйте у нас напечатать книгу о мастерстве и художественном стиле писателя. Возможно, вам повезет больше, чем автору этих строк, и вам сразу удастся встретить издателя, который не скажет вам: «Мы не настолько богаты, чтобы издавать книги о мастерстве». Но может случиться, что и вам «посчастливится» услышать афоризм наподобие этого и потом несколько лет подряд вы будете кого-то убеждать, что книги о мастерстве нужны не меньше, чем иные книги по литературоведению.

Много вреда способна причинить эстетически глухая критика, особенно если ей дается право размахивать административной дубиной, как дирижерской палочкой. Ничто себе дирижер, который музыки не слышит.

Ущерб, который нанесла эта критика нашей литературе, подсчитать трудно. Но ощутить этот ущерб, вред очень просто: стоит, например, побывать в школе на экзаменах по белорусской литературе или на вступительных экзаменах в вуз. Первое, что вас поразит,— это равнодушие, с которым ученики читают стихи. Ни искорки тепла, радости, которую пробуждает поэзия. Собственно говоря, стихотворения даже не читаются, а «цитируются». Еще больше удивит вас то, что стихи и строфы, которые учениками цитируются, как нарочно, декларационные, самые невыразительные в поэтическом отношении.

Учебники по белорусской литературе для школы теперь пишутся заново. Будем надеяться, что авторы, составители сумеют преодолеть силу инерции, которая возникла за многие годы, что они дадут ученикам материал, который имеет подлинное идейно-эстетическое значение, на котором можно будет воспитывать патриотические чувства, эстетический вкус школьника, его любовь к литературе. Здесь придется смело ломать дурные традиции, выбрасывать иллюстративные, поэтически беспомощные произведения и вводить в программу новые произведения и имена. Время уже

широко познакомить учеников с поэзией П. Панченко, прозой Я. Брыля, со всем тем, что есть лучшего в современной литературе.

Нельзя думать, что догмы и схемы вульгарно-социологической критики неизменные. Они также изменяются и обновляются «в соответствии с жизнью».

Сегодня «принципиальный» вульгаризатор очень искренне выступает даже против догматизма и начетничества, за высокохудожественную литературу. Но это, так сказать, «теоретически». Как только этот противник схематизма заговорит о конкретном произведении, сразу становится очевидным, что подход к искусству у него остался по-прежнему вульгаризаторским. Такой критик не прилагает никаких усилий к тому, чтобы понять конкретный художественный замысел писателя, чтобы почувствовать художественную атмосферу произведения. Для него художественное произведение — только иллюстрация к той или иной проблеме. А поскольку все иллюстрации по природе своей не учитывают специфики художественного творчества, то и произведения в понимании критика-иллюстратора отличаются только «проблемами». Малохудожественная, иллюстративная литература «на важную тему» всегда найдет поддержку у такой критики. Она, эта критика, по-своему достаточно последовательная. Все, что не совпадает с ее универсальными схемами, она отвергнет, порой даже не обращая внимания на литературные авторитеты. Но зато все, что соответствует ее догматическому мышлению, она примет и вознесет, не принимая во внимание ни талант, ни мастерство писателя.

Критика эта выработала и свои приемы анализа литературных произведений. В качестве примера мы возьмем одну статью Я. Герцовича «Герои нашего времени», помещенную в газете «Літаратура і мастацтва» от 10 ноября 1956 года.

Больше всего удивляет в этой статье искреннее убеждение автора, что художественное произведение можно оценить и «измерить» с помощью самой приблизительной социологической схемы общественной жизни.

Безусловно, эстетическая оценка художественного произведения включает в себя хорошее знание, ощущение тех общественных проблем, которые волновали и писателя, когда он брался за перо. Но ведь можно

по-разному соотносить художественное произведение с общественной жизнью. Можно оценивать художественное произведение, идя от реальной жизни, отыскивая вместе со своими современниками ответы на его настоящие противоречия и конфликты. А можно, удовлетворившись какой-то очень условной схемой общественной жизни «определенного десятилетия», предложить писателю заданную схему в качестве обязательного эталона «правильности», «типичности». Именно по такому «методу» написана рассматриваемая статья.

Вот критику понадобилось определить свое отношение к образу Урбановича из романа В. Карпова «За годом год». Не задумываясь ни о жизненном, ни о психологическом, ни о философском содержании романа, критик прежде всего смотрит в анкету литературного персонажа. Ага! Урбанович — представитель того поколения, «первые самостоятельные шаги» которого «относятся к последним предвоенным годам, когда под влиянием величественных побед социализма произошли коренные изменения и в сознании людей». Схема найдена. Критик развивает ее. «Алексей Урбанович — типичный представитель молодого поколения тридцатых годов, которое пришло на заводы и фабрики, овладело трактором, комбайном, включилось в активную борьбу за преобразование природы, когда социалистическое соревнование стало всеобщим средством выявления творческих сил народа».

Набросав схему, критик начинает примерять к ней образ Урбановича (это у Я. Герцовича называется «выверять свои мысли анологиями из реальной жизни»). В основном образ Урбановича соответствует представлению критика о «типичном представителе молодого поколения, которое...» и т. д. Значит, образ этот, на его взгляд, в основном «правильный», и его нужно поставить в заслугу писателю. Правда, отдельные черты характера Урбановича явно не укладываются в схему, предложенную критиком: оказывается, писатель «наделяет Алексея Урбановича чертами ударника первой пятилетки и заставляет его заботиться только об индивидуальных рекордах». А разве неизвестно писателю, очень искренне удивляется Я. Герцович, что «на нынешнем, более высоком этапе социалистического соревнования передовой человек меньше всего думает об одиночном рекорде»?

Отступление от такого, прямо скажем, не очень богатого представления о советских людях 40—50-х годов критик не допускает. Он строго заявляет, что «такую аномалию» надо объяснить, потому что он лично считает неоправданной «деградацию этого образа в романе». «Работа на стройках Минска в предвоенные годы,— пишет Я. Герцович,— а затем активное участие в партизанском движении, служба в Советской Армии,— это факторы, которые должны были научить Алексея Урбановича правильно сочетать личные и общественные интересы».

Мы не считаем образ Алексея Урбановича удачей писателя, но не потому, что он не укладывается в какую-то там схему, а именно потому, что в нем проглядывает схема. И хотя писательская схема значительно шире и богаче той, которую предлагает критик, и хотя построен образ с помощью достаточно тонких психологических приемов, частично перенятых у К. Чорного, образ Урбановича куда меньшая художественная удача писателя, чем открытые в самой жизни образы Алешки и Понтуса.

Но ведь не за литературщину упрекает Я. Герцович писателя, а именно за то, что образы его оказались более сложными и многогранными, чем его, критика, схема. И действительно, есть за что упрекать наших писателей. Что ни говорите, а странные, непонятные они люди. Казалось бы, столько лет им растолковывают, каким должен быть их положительный герой, их отрицательный герой и герой, которого можно и следует перевоспитать. Взять бы и заучить эти схемы, тем более что они не такие уж и сложные. Так нет, все что-то мудрят!

У нас созданы и создаются настоящие произведения, которые написаны как раз вопреки старательно разработанным схемам. Наша критика наплодила немало статей о том, в какой пропорции показывать положительных и отрицательных героев, но можно смело сказать, что никто не создал и не создаст более или менее яркого образа, пользуясь этими «правильными» схемами. А вот до этого мало известный литератор В. Дудинцев, со всей серьезностью задумавшись над судьбой *живого* (а не условно-литературного) советского человека, по-настоящему возненавидев бюрократизм, са новничье бездушие, создал подлинно живой и яркий

характер Лопаткина — человека идеи, несгибаемого изобретателя, перед которым не может устоять никакая бюрократическая стена.

Кажется, будучи свидетелями таких «аномалий» в нашей литературной жизни, некоторые критики могли бы уже потерять веру в животворную силу схемы. Но этого пока что не случилось. Вновь и вновь появляются статьи «во славу» схеме.

«Мастерство» анализа для этой критики сводится к умению «извлечь» анкету персонажа и сопоставить «анкетные данные» разных персонажей. Именно так анализирует художественное произведение Я. Герцович в статье «Герои нашего времени». Критик не согласен с тем, что в образе Урбановича отчетливо проглядывают черты героев К. Чорного. Что же, это его право оспаривать чужую мысль. Но важно, какими доводами пользуется при этом критик. Я. Герцовича совсем не интересует, чем похожи Урбанович и Творицкий по своим психологическим переживаниям, по своему внутреннему облику, по образу мыслей, чувств. Критик выписывает «анкетные данные» Урбановича и Творицкого и сопоставляет их (не персонажи, а их анкеты).

Оказывается:

1. Михал Творицкий сформировался в первые годы Советской власти, Урбанович же — в последние десятилетия.

2. Творицкий — крестьянин, тогда как Урбанович, несмотря на собственнические пережитки, «не перестал быть рабочим».

Изучал критик анкеты героев и искренне удивлялся: и как можно видеть что-то общее между этими героями?

До чего легко выглядеть первооткрывателем новых литературных типов в глазах такой критики. Спишите у Пушкина Татьяну Ларину, сменив анкету героини (пусть она будет студенткой вуза, которая приехала на каникулы в колхоз), и это вам будет поставлено в заслугу, лишь бы произведение звучало «по-современному».

Мы не имеем возможности заниматься здесь специальным сопоставлением образов Урбановича и Творицкого. Но несколько замечаний сделать необходимо.

Так, действительно Урбанович по замыслу автора — человек иной, чем Творицкий, биографии. И усло-

вия жизни его другие. Возможно, В. Карпов сознательно ставил перед собой творческую задачу: отталкиваясь от образов К. Чорного, показать, как по-новому решаются старые конфликты в сознании людей, в современной действительности.

Однако, создавая образ Урбановича, автор не смог выйти из-под власти художнических решений К. Чорного. Вместо творческой полемики получилось литературное «списывание» образов К. Чорного: как *психологический тип* Урбанович почти повторил Творицкого. И факты биографии и поведение у Алексея Урбановича иные, чем у Творицкого. Но *линии психологического развития* этих образов во многом совпадают.

Вернувшись из армии, начав строить собственный дом, Урбанович все больше замыкается в себе, становится угрюмым, нелюдимым. Это тревожит Зосю, и она начитает борьбу за мужа. И все это даже в деталях повторяет психологическую эволюцию Творицкого, его взаимоотношения с женой (тоже Зосей).

Чувствуя, что жена «не понимает» его, не разделяет его взглядов на пути к счастью, Урбанович, как и Творицкий, прячется за любовь к собственным детям, за заботу о них (хотя они еще и не родились, как пишет Я. Герцович).

Жена Урбановича, «выполняя свой гражданский долг» и долг перед мужем, идет к секретарю горкома искать помощи. (У Чорного Зося идет в сельсовет.) Узнавший об этом Урбанович потрясен, что жена пошла на такое. «Жена, которая пошла жаловаться на мужа,— уже не жена, а посторонний человек». («Собственная жена не погубит меня»,— думает Творицкий.)

Правда, убедившись в том, что жена «предала» интересы семьи, интересы будущих детей, Урбанович хотя и кричит на нее: «убью!», но (в отличие от Творицкого) за топор не хватается. Разница во внешних деталях, само же психологическое решение конфликта разворачивается почти «по Чорному».

В Карпове-писателе слишком чувствуется литературовед, память которого так пропитана произведениями и образами К. Чорного, что он уже не замечает, когда персонажи его начинают повторять слова героев «Третьего поколения».

Вот как Зося В. Карпова даже словесно повторяет Зосю К. Чорного:

«...Я себя считала слабее тебя, когда недоставало сил, сдавалась. Думала, что с тобой через всякий порог можно переступить и гордиться тобой. А ты вон куда себя повернул».

В «Третьем поколении»: «Я думала, что ты поумнеешь, что ты сумеешь переступить, если надо, и высокий порог. А ты таким и остался, как и сызмала был. Я за тебя пошла, я уважала в тебе трудолюбие, но в какую сторону ты повернул это свое трудолюбие?»

Образы Алешки, Понтуса, да и роман в целом — свидетельство того, что В. Карпову под силу поднимать пласты жизни, им самим открытые. Вряд ли будет полезно для писателя, если критика, глухая к эстетическим достоинствам произведения, убедит его в том, что образ Урбановича — это тот путь, которым он должен идти.

Написал я все это и уже слышу знакомый строгий голос: «Столько наговорено, и все об эстетическом вкусе, художественном содержании. А где же идейное содержание?» Можно было бы (который уже раз) доказать (со ссылками на Энгельса и на Белинского), что идея в художественном произведении не существует сама по себе. Чтобы почувствовать, понять, *пережить* идею произведения, необходимо проникнуть в его *художественное содержание*. Именно идею произведения (не тему, не отдельную проблему, а идею во всем ее богатстве) прежде всего и не способна почувствовать и раскрыть эстетически глухая критика. Правда, все это давно уже известные истины.

И все же сегодня они звучат «по-новому», потому что, несмотря на устойчивость вульгаризаторских пережитков в критике, эти давно известные истины перестают уже быть только «цитатами из классиков», только теорией и все больше становятся самой практикой нашей критики, ее методом анализа.

1956

У ИСТОКОВ БЕЛОРУССКОГО РОМАНА

1

Уже творили Бальзак, Лев Толстой, Горький, а белорусская проза все еще была представлена юмореской, бытовым анекдотом, рассказом. Так сложилась историческая судьба белорусского народа, его культуры и литературы.

Белорусское письменное слово долгое время было под запретом. Если в этих условиях поэтические жанры еще могли существовать и даже довольно интенсивно развиваться, опираясь на устную фольклорную традицию, на память народа, то о сколько-нибудь серьезном развитии прозы не могло быть и речи. Проза больше, чем все прочие жанры, зависит от печатного станка.

Не было условий и для настоящего развития театрального искусства, драматургии.

И хотя энтузиасты родного слова, писатели-демократы, вопреки всем условиям, сделали очень и очень много,— несмотря на это, белорусская литература в жанровом отношении отстала от уровня художественного развития многих соседних народов.

Только поэзия, только стихотворение и поэма достигли довольно высокого развития в дооктябрьской белорусской литературе.

И вполне естественно, что при своем зарождении белорусская проза не могла обойти опыт поэтических жанров. Белорусская проза делала свои первые шаги, опираясь на опыт поэзии, ее формы, широко используя поэтическую стилистику, поэтическую обработку фольклора. Не случайно, что З. Бядуля шел к прозе через поэтизированные «Абразкі», как не случайно

и то, что Колас и Бядуля всю жизнь оставались в прозе в какой-то степени поэтами.

Поэзия проложила путь белорусской прозе. Поэма не только прокладывала путь роману, но и принимала на себя его функции до тех пор, пока не сложился жанр прозаического романа.

Мы имеем в виду прежде всего «Новую землю» Якуба Коласа — белорусский стихотворный роман.

Стихотворный роман, поэма-роман — не такое уж редкое явление в истории литератур. Но интересно отметить переходный характер литературных эпох, породивших классические образцы этого жанра.

Байрон своим романом в стихах «Дон Жуан» прощался с романтизмом и становился на творческие позиции реализма.

Русский стихотворный роман «Евгений Онегин» Пушкина также явился на свет как отрицание романтизма, романтической поэмы, которая, говоря словами Белинского, «рисует идеальную действительность и схватывает жизнь в ее высших моментах»[1]. Для русской литературы время написания «Евгения Онегина» было переходным еще и в том отношении, что в ней только-только зарождался жанр прозаического романа.

И «Дон Жуан» и «Евгений Онегин» были созданы в эпоху, когда жизнь неожиданно предъявила к жанру поэмы повышенные требования, как бы возлагая на поэму совершенно новые художественные функции. В результате жанровые возможности западноевропейской и русской поэмы очень расширяются, появляется тип поэмы настолько синтетической и всеобъемлющей, что она уже напоминает роман.

Следует сказать, что именно роман в мировой литературе прокладывал пути современному реализму, а когда появилась реалистическая поэма, это также сближало ее в сознании современников с жанром романа.

Так возникла необходимость в новом жанровом определении поэмы, особенно широкой по замыслу, по охвату жизни и особенно реалистической по фактуре, так появился термин «роман в стихах», «стихотворный роман». Термин этот закрепился прежде всего за поэмами, которые появились в переходные эпохи и особенно сильно повлияли на становление жанра про-

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII. М., 1955, с. 401.

заического романа. Именно такое место в истории белорусской литературы, в истории развития ее жанров занимает «Новая земля» Коласа.

Из всего сказанного нельзя сделать вывод, будто поэма-роман возможна только в период формирования реализма и прозаического романа. Возможность или невозможность чего-либо в искусстве доказывается только практически.

Правда, жанр поэмы-романа настолько нелегок, что он, по словам Белинского, требует гениальности: дать всеобъемлющую и подлинно художественную картину национальной жизни во всей ее бытовой конкретности и к тому же в стихотворной форме — задача, действительно требующая особенно счастливого сочетания в художнике очень многих качеств.

В чем историческое своеобразие поэмы, получившей название «романа в стихах», и вообще современной поэмы?

Классический тип древнего поэтического эпоса утратил почву, как известно, уже во времена развитого античного общества. «Илиада» и «Одиссея» возможны были только в эпоху, когда народно-мифологическое миропонимание было миропониманием самого общества. Вот почему «Энеида» Вергилия могла быть только подделкой, хотя и мастерской: Вергилий писал в то время, когда народно-мифологическое миропонимание хотя и служило весьма активно интересам укрепления общества (римской государственности), но не было органичным для человека этого общества.

Как только человек начал отделять себя от родовой общности, а тем более противопоставлять себя ей, на место народно-мифологического мироощущения в искусство приходит мироощущение человеческой индивидуальности: лиризм, интимность, самоанализ. Иначе говоря, эпопеи типа «Илиады» становятся невозможными, как невозможны сегодня творения наподобие чудесных русских былин.

Лирические, лиро-эпические произведения, пришедшие на смену эпопеям, сыграли огромную роль в духовном и художественном развитии человека, особенно в те времена, когда они выражали стремление человеческой личности утвердить себя перед лицом враждебных ей сил религиозного мракобесия, перед жестокостью социальных условий. Лиризм становится на-

столько обязательным элементом даже сюжетных поэтических произведений, что отсутствие его в поэмах классицистов стало восприниматься как ходульность и фальшь. Романтики отвергли эту ходульность, холодность классицизма, сделав своим девизом страстность, эмоциональность. Сюжет в романтических поэмах движется человеческими страстями, переживаниями. Правда, и страсти и переживания эти тоже приподняты над реальной жизнью, связь их с конкретной исторической реальностью только угадывается.

Реализм придал лиризму поэтических произведений живую конкретность, ту глубину и силу, которые дает переживаниям человека сама жизнь. Одновременно реализм открыл широкий доступ в поэзию, особенно в поэму, объективно-реальному жизненному материалу, усилив эпическое начало поэмы. Таким образом, усиление эпического начала в реалистической поэме совершилось не за счет лиризма, а параллельно с усилением лирического начала; направлением развития поэмы была не древняя эпопея, а современный роман.

В. Белинский, имея в виду автора «Евгения Онегина», писал:

«Он понял, что время эпических поэм давным-давно прошло и что для изображения современного общества, в котором проза жизни так глубоко проникла в самую поэзию жизни, нужен роман, а не эпическая поэма. Он взял эту жизнь как она есть, не отвлекая от нее только одних поэтических ее мгновений; взял ее со всем холодом, со всею ее прозою и пошлостию»[1].

Белорусская поэма прошла собственный путь развития, однако своеобразие не исключает, а подразумевает общность основных закономерностей.

Романтической поэмы в ее классическом виде у нас не было. «Курган» и «Бондаровна» Янки Купалы, «Стратим-лебедь» Максима Богдановича — великолепные образцы фольклорно-романтической поэмы.

Я. Купала в «Кургане» и «Бондаровне» изображает социальную действительность в романтизированно-фольклорном плане. В «Новой земле» Я. Коласа все преломляется через реальный, повседневный быт народа — не через этнографический, не через фольклорно-романтический, а именно через повседневный быт.

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VII, с. 440.

В произведении Я. Коласа поэзией стала сама проза народной жизни. «Новая земля» создавалась в тот исторический период, когда поэтизация повседневной жизни белоруса-труженика должна была заключать в себе особый, дополнительный смысл и содержание: в революционной борьбе белорус утвердил свое право называться человеком, белорусский поэт впервые брал на себя художественную задачу широко изобразить народ во всей конкретности его материального, социального, духовного бытия, тот народ, в самом существовании которого некогда сомневались.

Интересно отметить такое явление.

В послеоктябрьское время жанр поэмы развивается чрезвычайно интенсивно. В самом стиле таких поэм, как «Босые на пепелище» М. Чарота, «Через горы и степи» П. Бровки, «В те дни» П. Глебки, ярко выразился революционный напор, романтика и героика эпохи. Если же искать национальные литературные истоки этих произведений, то прежде всего надо назвать поэмы Купалы. «Новая земля» не оказала на послереволюционную поэму 20—30-х годов особенно заметного влияния, зато ее воздействие на прозу, на роман было огромным. И это — еще одно основание рассматривать «Новую землю» как роман в стихах, с нее начинать историю белорусского романа.

2

«Новая земля» наиболее смело и последовательно поэтизировала самый быт человека труда. Оставаясь произведением до конца поэтическим, она вместе с тем стала этапом в развитии белорусского романа, надолго обозначила основное направление его развития.

Следует, однако, оговориться, что «Новая земля» не была чем-то неожиданным или случайным в белорусской литературе. Это произведение явилось художественным итогом (наиболее выдающимся и монументальным) всего опыта белорусского поэтического эпоса, начиная с «Тараса на Парнасе».

Белорусские поэты XIX и начала XX века (в их числе и сам Колас) подняли белорусскую литературу на такую высоту, что стало возможным появление произведения, которое по праву считается шедевром бело-

русской литературы, достоянием мировой культуры.

Колас опирался и на поэтическую культуру других народов. На автора «Новой земли» ощутимо повлиял Мицкевич («Пан Тадеуш») и особенно Пушкин («Евгений Онегин»).

Но прежде всего произведение Я. Коласа выросло на почве народной жизни, народных представлений о действительности. «Новая земля» явилась завершением дооктябрьского этапа в становлении белорусской литературы и замечательным началом нового, советского периода ее развития.

Огромный путь возмужания должна была пройти наша литература, многие качества должна была приобрести она, прежде чем могло появиться такое произведение, как «Новая земля».

Какие же новые качества закрепились в белорусской литературе вместе с «Новой землей»?

Как известно, на пути развития белорусской литературы в дооктябрьский период было много преград. Поскольку на белорусском языке говорила преимущественно крестьянская масса, всякие попытки писать на этом «мужицком» языке, создавать на нем литературу расценивались социальными верхами как стремление «мужика», «хама», «хлопа» покончить с бесправным, угнетенным положением. И только позднее, когда национальная буржуазия окрепла, когда усилилась ее конкуренция с русской буржуазией, она начала «интересоваться» делом «белорусского возрождения», белорусской литературой и ее будущим.

Буржуазия стремилась придать развитию белорусской литературы националистическое направление. Однако на этой почве, на почве буржуазного национализма, не выросло ни одного сколько-нибудь выдающегося таланта. Наиболее сильным, плодотворным было и оставалось в XIX веке и в начале XX то направление белорусской литературы, которое выражало интересы трудовых масс белорусского народа. Все самые значительные произведения белорусской литературы XIX и начала XX века — это произведения о «мужике», о его темной доле и светлых мечтах.

Демократическая и революционно-демократическая литература начала XX века становится все более зрелой в художественном отношении. Именно в этот период белорусская литература все более решительно освобож-

дается от черт этнографизма и провинциализма. Процесс этот становится особенно интенсивным в послеоктябрьское время. Но начался он еще в те годы, когда были написаны купаловская драма «Разоренное гнездо», комедия «Павлинка», великолепные поэмы Купалы, превосходные стихотворения Богдановича, первые рассказы Коласа и Бядули, в то время, когда были созданы первые части «Новой земли».

Черты, качества художественной зрелости белорусская литература в начале XX века приобретает по многим направлениям: развитие литературного языка, поэтизация быта в литературе, показ человека (психологизация и индивидуализация).

В одной из своих статей Белинский писал, имея в виду украинский язык: «И какая разница в этом случае между малороссийским наречием и русским языком! Русский романист может вывести в своем романе людей всех сословий и каждого заставить говорить своим языком: образованного человека языком образованных людей, купца — по-купечески, солдата — по-солдатски, мужика — по-мужицки. А малороссийское наречие одно и то же для всех сословий — крестьянское...» И далее: «Простоватость крестьянского языка ограничивает украинскую поэзию сферой «мужицкой жизни» [1].

Безусловно, в приведенном высказывании критика есть некоторая односторонность, объясняющаяся временем, в которое жил Белинский. Однако трудно спорить с утверждением Белинского, что до тех пор, пока литературный язык не станет подлинно многогранным в стилистическом отношении, пока в нем господствует стихия бытовой речи и не разработаны разнохарактерные книжные стили, трудно, а порой и невозможно дать точный языковой и психологический портрет представителей «некрестьянских» сословий.

Как известно, белорусский язык в литературе XIX века звучал прежде всего как язык «мужика» — темного, забитого, осмеянного, который тем не менее не желал отрекаться от этого своего осмеянного, «хамского», «хлопского» языка. На языке этом не печатались книги, не издавались газеты, не велось делопроизводст-

---

[1] В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. Изд. Венгерова, 1903, с. 201.

во. Сфера его употребления была исключительно бытовой.

Огромную для своего времени смелость проявили анонимные авторы поэм «Тарас на Парнасе» и «Энеида навыворот», возведя на литературный Парнас белорусского мужика, сделав язык этого мужика языком богов, языком поэзии. Необходимо иметь в виду, что многим современникам эти поэмы представлялись всего лишь занятным литературным казусом: мужицкий диалект — и вдруг в качестве литературного языка! И, даже заучивая наизусть эти талантливые произведения, многие все же считали, что «мужицкий» язык, на котором так занятно рассуждают боги и античные герои, только и годится для таких вот «пародий» на литературу и литературный язык. О том, что возможна не пародийная, серьезная литература на этом языке, догадывались очень немногие. Что касается обывательской среды, то она просто отказывалась принимать всерьез и язык белорусского крестьянина, и произведения на этом языке, которые ходили по рукам.

Белорусский язык в литературе звучал как «мужицкий»: стилистически был закреплен за образом мужика. Известно, что в «школьных драмах» XVII—XVIII веков крестьянина и прочих «низких» персонажей узнавали на сцене по белорусскому языку. «Благородные» и «образованные» герои говорили на «господском» языке. В XIX веке стилевые функции и возможности белорусского языка и литературы уже значительно расширились: у Дунина-Марцинкевича чиновник, «панич» и даже «пани» иногда говорят на белорусском языке, хотя чаще на польском.

Необходимы были большие и глубокие изменения в укладе общественной жизни, во всем строе мыслей и чувств людей, чтобы белорусская, «мужичья» речь стала восприниматься в литературе не как речь определенной социальной группы людей, а как язык целого народа, язык действительно литературный. Прежде чем могли появиться произведения с настоящим многообразием социальных типов и характеров (а без этого роман невозможен), нужно было проделать огромную работу по стилистическому обогащению, литературной шлифовке языка.

Много должны были потрудиться энтузиасты родного слова, чтобы белорусский язык стал достаточно

богатым для стилевой характеристики не только мужика, но и интеллигента, чиновника и т. д. Но прежде всего трудящаяся масса белорусских городов и деревень сама должна была ощутить себя народом: лишь в этом случае и белорусский язык мог зазвучать как язык целого народа, а не только «мужицкий». А это пришло вместе с революционным подъемом.

Мы знаем, что Купала и Колас также ощутили себя белорусскими поэтами только под воздействием общего подъема народного и национального самосознания. Купала вспоминал:

«Еще до революции 1905 года мне попались книжки стихов Марцинкевича, Богушевича, насколько я помню, я ими необычайно увлекся, не бессознательно, потому что уже в это время я ощущал социальную и национальную несправедливость по отношению к белорусскому трудовому люду... Я сознавал, что книжки на белорусском языке не хуже других, потому что в них говорилось про горе близких мне людей, с которыми я вместе бок о бок трудился.

Это окончательно привело меня к осознанию себя белорусом, к убеждению, что единственное мое призвание — служить своему народу всеми силами своей души и сердца»[1].

Я. Купала и Я. Колас начали с того, чем сильна была белорусская литература XIX столетия,— с утверждения права мужика «человеком зваться», с борьбы за создание культуры на родном языке. Интересно наблюдать, как постепенно расширяются и обогащаются аспекты изображения крестьянина и человека вообще в произведениях Купалы, Коласа, Богдановича, Бядули, Тетки. Духовный мир крестьянина в «Новой земле» намного богаче, чем духовный мир крестьянина у писателей XIX века — Дунина-Марцинкевича и Богушевича.

Для того чтобы рассказать о крестьянине, ограбленном панами и «полупанками», Богушевичу было достаточно средств того чисто бытового языка, которым он пользовался, рисуя «изнутри» темного, забитого, но по-своему очень находчивого и остроумного мужика, точнее — «неприятие» этим мужиком мира, в котором

---

[1] Я. Купала. З аўтабіяграфічных матэрыялаў. Полымя, 1946, № 6, с. 126.

столько чуждого и непонятного ему. Но чтобы показать богатство духовной жизни крестьянина (а именно этим определяется содержание и пафос «Новой земли»), необходим был уже язык действительно многостилевой, литературно более отточенный.

Тому, кто в «Энеиде навыворот» высмеивал «высокие формы» классицизма, старался отбирать слова, выражения, понятия как можно более «низкие», «грубые», далекие от какой-либо культурной и литературной традиции, не нужен был язык литературно-отшлифованный. Чувствуется, что автор поэмы специально подбирал провинциализмы и диалектизмы, чтобы усилить сатирический и пародийный эффект повествования о традиционных античных героях.

Ту художественную задачу, которую ставил Богданович в своих стихотворениях на античные мотивы, языком «Энеиды навыворот» решить было нельзя. Здесь нужен был язык, богатый не только чисто бытовыми, но и книжными ассоциациями и оттенками.

На основе живого белорусского народного и того литературного языка, который оставили им в наследство предшественники, Купала и Колас вместе с другими писателями начала XX столетия создают литературный язык, позволяющий изображать человека во всей сложности его духовной жизни, рисовать его быт во всем разнообразии жизненных красок и оттенков. Само время, эпоха (особенно послереволюционная) способствовали интенсивному обогащению белорусского литературного языка не только бытовыми, но и книжными стилями. В то время, когда создавались последние главы «Новой земли» (а после Октября написана большая часть поэмы), белорусский язык стал языком науки, газет, радио. Это чрезвычайно расширило его стилевые возможности. Именно таким, богатым стилевыми оттенками языком и написана «Новая земля».

В чем же ее автор пошел дальше писателей XIX столетия, если говорить о художественной характеристике быта, изображения человека и его психологии?

Мы знаем, что некоторые белорусские писатели XIX века, такие, как Чачот, Борщевский, были не столько художниками, сколько этнографами. Их интересовал прежде всего этнографический, а не социальный быт крестьянина-белоруса.

Этнографизм еще весьма ощутим и в стихотворных

повестях Дунина-Марцинкевича, хотя именно социальный интерес к белорусскому крестьянину лежал в основе творчества этого первого белорусского писателя-профессионала. За этнографизмом произведений Дунина-Марцинкевича, за авторской романтической увлеченностью древними легендами и обрядами, праздничным бытом белоруса всегда ощущается желание помочь крепостному крестьянину, стремление хоть немного улучшить и облегчить его жизнь.

Следует иметь в виду и другое. Многие поэтические произведения Дунина-Марцинкевича обращены не столько к крестьянину, сколько к господину, к аудитории «образованной». Поэт стремился пробудить интерес и сочувствие к крепостному крестьянину со стороны тех, кто, по его мысли, мог сделать участь крестьянина не такой тяжелой. Вот для этого и нужен ему этнографический колорит.

На первый взгляд это не совсем логично. Поэт хочет вызвать у эксплуататоров сочувствие к мужику, но вместо того чтобы изображать страдания и несчастья, он расписывает праздничный быт крестьян, которые только тем и заняты, что слушают сказочника Анания, танцуют, поют и т. д.

Но, быть может, поэт знал тех, к кому он обращался. Рассказать господам и приказчикам о том, какой мужик темный, забитый, несчастный, значило лишь подтвердить их убеждение в том, что лучшей доли он и не заслуживает. Такова уж логика эксплуататоров. Дунин-Марцинкевич пытался показать «панству», что мужик не такой грубый, дикий, каким его считают, что и жизнь и быт его по-своему ярки, по-своему поэтичны. Чтобы утвердить такой взгляд на крестьянина, не было необходимости в изображении реального повседневного его бытия. Достаточно было воспроизвести этнографические черты быта.

«Логика эксплуататоров», их взгляды на мужика были хорошо знакомы поэту-демократу Богушевичу.

С болью за мужика и ненавистью к панам и их «панской логике» Богушевич пишет свое стихотворение «Глупый мужик, как ворона»:

Весь свет кажа, б'ець у звона:
«Дурны мужык, як варона!»
Гэта такі справядліва:
Ен дурнейшы ад вароны,

І не дзіва — было б дзіва,
Каб мужык ды быў вучоны.
Дык крычыце ж, бійце ў звона:
«Дурны мужык, як варона!»
За навукі ён не браўся,
Закасіўся, зааралуся;
Дурнем умрэ, як радзіўся.
Сам сабой дурным зрабіўся.
Ведама, мужык-хамула —
Ад навукі адвярнула!
Дык крычыце ж, бійце ў звона:
«Дурны мужык, як варона!»[1]

В отличие от Дунина-Марцинкевича демократ Богушевич не приукрашивает мужика, чтобы «вывести его на люди», не пытается расцветить его быт, сделать его речь более ласковой, мягкой. Наоборот, он сознательно огрубляет и мужика и его язык. В стихах «В суде», «Был в чистилище» и др., обращаясь к «образованнной» аудитории, Богушевич как будто говорит: вот мужик, каким вы его представляете себе (темный, дикий, необразованный), вот его речь, какой она вам кажется (грубая, нескладная), но насколько этот простоватый мужик находчивее и человечнее панков, которые знать его не желают, и как здорово речь этого темного мужика оголяет уродство и никчемность господского образа жизни!

Продолжая традицию «Тараса на Парнасе», Богушевич создает колоритный тип простоватого, но по-своему умного крестьянина, который дает свою немудрящую на первый взгляд, а если вдуматься, уничтожающую оценку жизни и привычек «образованного панства». Мужик Богушевича — это не Антось, Янка или Михал; это собирательный образ белорусского мужика, каким его сделали условия жизни.

Из произведения в произведение переходит у Богушевича, по существу, один и тот же психологический тип темного, простоватого, но наблюдательного и сметливого крестьянина. От имени такого крестьянина чаще всего и ведется повествование в стихах Богушевича.

Мимо этого психологического типа крестьянина не прошли и писатели начала XX столетия, ибо и во времена Купалы и Коласа условия жизни мало изменились. Под пером Коласа этот тип получил по-настоя-

[1] Беларуская літаратура XIX стагоддзя. Выд. АН БССР, Мн., 1950, с. 250—251.

щему мастерскую, законченную характеристику. Мы имеем в виду главы «Новой земли»: «По дороге в Вильну», «Дядька в Вильне», «На Замковой горе».

Рисуя «хождение» Антося в Вильну, Якуб Колас обращается непосредственно к опыту и даже психологическим краскам писателей XIX века. За пределами своего хутора дядька Антось (обыкновенный, хотя и сообразительный, расторопный крестьянин — мастер на все руки) вдруг вырастает в фигуру фольклорно-собирательную.

Уже на вокзале дядька начинает «войну»:

Плячук тут дзядзька прынапрудзіў,
Крутнуўся моцна навакола,
Чуць з ног не збіўшы балагола,
Ды наступіў на бот падпанку,
Зато між цел прабіў палянку
Ен гэтым моцным паваротам,
У цвёрды грунт упёршысь ботам.

Тут наш Антоний, весь натужась,
Крутнулся, плечи распрямил,
Чуть с ног извозчика не сбил
Да пана придавил немножко,
Зато в толпе пробил дорожку[1].

(Перевод С. Городецкого и Е. Мозолькова)

Решительно, хоть и не без страха в душе, он вламывается туда, где про него, «сермягу», ни знать, ни ведать не желают.

Если же дядька порою и теряется, то ненадолго. Он по-мужицки настойчив. Не обращает на него внимания нужный чиновник? Ну и пусть. Дядька может и подождать.

Стаіць наш дзядзька, не адходзіць:
«Ну што ж? Няхай пяром паводзіць.
Не на дажджы я, часу маю,
Не пан я, трохі пачакаю».

Стоит Антось наш, не отходит:
«Ну что ж, пускай пером поводит.
Тут крыша есть, не на дождю,
Не пан я, малость подожду»[2].

(Перевод П. Семынина)

---

[1] Якуб Колас. Собр. соч. в 4-х т., т. 2, М., Госполитиздат, 1951, с. 237.

[2] Там же, с. 252.

И дядька победил.

Чыноўнік лыпнуў зноў вачыма,
Як бы на цешчу ці айчыма,
Зноў у паперы ён уткнуўся,
А дзядзька наш не зварухнуўся.
Злаваць чыноўнік пачынае,
Што дзядзька вытрыманасць мае.
Чыноўнік злосны не стрымаўся:
— Табе чаго тут? — запытаўся...

Вновь глянул писарь, негодуя,
На дядю, как на тещу злую,
И вновь в свои бумаги ткнулся,
А дядька и не шелохнулся.
Чиновник наконец вспылил:
— Тебе что надо тут? — спросил
Сердитый, полный нетерпенья[1].

(Перевод П. Семынина)

Смешная фигура дядьки Антося постепенно вырастает в фигуру подлинного хозяина жизни. Ибо все эти надутые панки — всего лишь грибы-поpхавки, что лезут из земли после дождя. Человек труда — вот кто создает все полезное в жизни. Правда, с ним не хочет считаться даже писаришка. Но дядька и тут готов «малость подождать»: не может быть, чтобы не пришли другие времена...

Вряд ли Ф. Богушевич, да и вся почти белорусская литература XIX столетия больше сказали о белорусском крестьянине, его облике, психологии, чем Колас в тех главах «Новой земли», где он повествует о путешествии Антося в Вильну. В этих главах поэт, в сущности, дал художественное завершение того психологического типа белорусского крестьянина, который был основательно разработан предшественниками.

Но здесь и встает вопрос: что новое внесла белорусская литература начала XX века, и в частности автор «Новой земли», в изображение человеческого характера?

Прежде всего бросается в глаза многообразие характеров, созданных Купалой и Коласом. Если почти во всех произведениях Богушевича, в сущности, один собирательный психологический тип крестьянина, то в одной поэме «Новая земля» мы находим несколько ярко индивидуализированных типов. Горячий, норовистый работяга Михал совсем не похож на Антося — человека мягкого, очень непосредственного, не без

[1] Якуб Колас. Собр. соч. в 4-х т., т. II, с. 252.

чудачеств. А какое в поэме разнообразие персонажей второстепенных: хороший человек и не очень хороший хозяин Ходыка с его присловьем «едят их мухи с комарами», заносчивый подлец и доносчик Абрыцкий и другие.

Так в литературу приходит подлинная индивидуализация и психологизация.

Благодаря тому, что в процессе обогащения и нормализации белорусский язык перестал быть стилистической метой мужика, и только мужика, появляется возможность создавать полнокровные психологические типы представителей не одного только крестьянства. Да и психологию крестьянства такой язык позволяет раскрывать с большей глубиной, более разносторонне.

В «Новой земле» быт — повседневный. Колас, когда ему это нужно, широко использует народные обряды, песни и т. д. для характеристики жизни и духовного мира белорусского крестьянина. Глава «Выборка меда» в этом смысле чем-то напоминает «Вечерницы» Дунина-Марцинкевича. Однако у Коласа и этнографический материал целиком подчинен реальному потоку жизни, чего не было у его предшественника.

Так в «Новой земле» особенно полно выявилась художественная зрелость, достигнутая белорусской литературой на пороге XX столетия, когда и в литературу входил повседневный быт человека, приходила подлинная психологизация и индивидуализация.

До Октября путь белорусской литературы к творческой зрелости был очень нелегок. Литературе все время приходилось утверждать историческое право белорусского народа создавать культуру на родном языке. Нельзя понять идейное содержание ни одного произведения дооктябрьского периода, если не помнить, в какой атмосфере травли, насмешек, недоверия к их работе приходилось творить Дунину-Марцинкевичу, Богушевичу, Купале, Коласу, Богдановичу, Бядуле.

И потому, о чем бы конкретно ни писали эти художники, почти в каждом их произведении заключена скрытая или открытая полемика с теми, кто не хотел признавать ни народа белорусского, ни языка его, ни литературы. Казалось бы, очень далек от этой полемики Богданович в своих произведениях на античные мотивы или в сонетах («Звезда Венера»). А между тем в этих стихах все полемично, включая и саму форму. Вводя

в белорусскую литературу традиционную форму сонета, триолета, рондо, Богданович как бы говорил тем самым: вот как естественно и просто можно писать на языке белорусского мужика о самых высоких чувствах и в самых классических формах.

В свое время, когда один из реакционных литераторов заявил в русском журнале, что белорусский народ мало способен к культурному развитию, в защиту белорусского народа выступил Добролюбов — представитель прогрессивной, революционной России. Он советовал разным «теоретикам» подождать, пока о своем народе скажут слово сами белорусы.

О своей способности к историческому прогрессу трудовой белорусский народ заявлял не раз, поднимая восстания против польских магнатов и царских сатрапов. Свою «пригодность» к историческому прогрессу белорусский рабочий класс и крестьянство показали и в революции 1905 года, которую возглавил русский пролетариат. Именно эта революционная буря и пробудила к творчеству целую плеяду белорусских писателей, в их числе Купалу и Коласа. Будто при свете молнии увидели они народное житье, черную долю труженика, глубину народного горя и силу ненависти народной. И они, Купала и Колас, стали певцами этого горя и силы.

Я. Купала и Я. Колас с наибольшей полнотой показали миру, кто такой белорус-труженик, куда он идет, что несет «на своих плечах», чего он хочет. Поэма-роман «Новая земля» явилась поистине энциклопедическим художественным произведением, в котором поэт стремится показать трудящегося белоруса во всех сферах его социального, материального и духовного бытия. Социальные устремления дореволюционного белорусского крестьянства и здесь же — поэзия труда земледельца; лютая ненависть белорусского труженика к пану и рядом — семейный быт, поэзия детства, белорусская природа и т. д.— таков диапазон охвата жизни в «Новой земле». Произведение это выделяется из всей нашей литературы именно широтой охвата и изображения народной жизни.

Мы подчеркиваем именно широту охвата жизни в «Новой земле», так как с самого начала, как только родилось это произведение, наша критика отказывалась видеть все богатство его содержания и долгое время

пыталась втискивать его в куцую вульгаризаторскую схему. А коль скоро ни в какую схему эта вещь не укладывалась (как не укладывается в схему и сама жизнь), появились глубокомысленные рассуждения о том, что Колас в «Новой земле» идеализирует хутор, мелкособственнические инстинкты и т. д. и т. п. Безусловная заслуга нашего литературоведения последних лет состоит в том, что оно решительно отбросило эти бездоказательные и не очень умные теоретизирования идейно и эстетически глухих людей, не способных увидеть, что к этому произведению следует подходить с меркой несравненно более масштабной, чем была у них под руками.

Но видим ли и мы сегодня все богатство идейного и художественного содержания «Новой земли»? Не сузился ли и наш взгляд в очень полезной борьбе с вульгаризаторским толкованием произведения Коласа: борьба с одной крайностью и односторонностью очень часто вызывает к жизни противоположную крайность и тоже односторонность.

Идейное содержание и пафос «Новой земли» обычно определяются так: «Смертью главного героя поэмы Колас развенчивает мелкобуржуазные иллюзии крестьянства, показывает их полный крах». Но почему-то считается, что развенчать мелкобуржуазные иллюзии крестьянства поэт может, только показав, что жизнь перевоспитала самого Михала. И хотя в поэме нет изображения психологического процесса, который привел героя к отказу от цели всей жизни — получить землю, а есть только трагическая неожиданность — болезнь и смерть Михала, тем не менее в большинстве статей о «Новой земле» можно прочитать то же, что написано в комментариях к семитомному собранию сочинений, а именно: «Только перед смертью Михал убеждается в том, что путь его был ошибочным, что добиться земли и воли можно, только перестроив жизнь наново». Вывод этот никак не следует из всего текста поэмы, он основывается всего лишь на одной фразе (к тому же достаточно аллегорической):

Бог не судзіў мне бачыць волі
І кідаць зерні у свае ролі...
Зямля... зямля... туды, туды, брат,
Будуй яе... ты дай ёй выгляд...
На новы лад, каб жыць нанова...

Бог не судил мне видеть воли,
Свой хлеб посеять не позволил.
Земля... земля... люби родную.
Трудись на ней. И дай красу ей!
На новый лад... Жизнь сделай новой[1].
(Перевод С. Городецкого)

Нельзя, игнорируя все идейно-эмоциональное и психологическое содержание вещи, цепляться за одну фразу героя и строить на ней теоретический вывод о том, что герой «осознал» и т. д. Ибо если говорить даже об этой фразе, то и по ней чувствуется, что Михал остался верным цели всей своей жизни: «увидеть волю и бросать зерна в свою пашню».

«Земля... земля... туда, туда, брат» — с таким стоном-завещанием умирает Михал, словно мореплаватель, которому и перед смертью мерещится желанное — «земля!», но который с болью осознает, что не увидеть ему уже берега, не ступать по земле.

Показывает ли поэт, что герой избирает неправильный, ложный путь к своему освобождению? Безусловно, показывает. В этом, писал Колас в предисловии к «Новой земле» издания 1934 года, «подлинная большая трагедия» героя, ибо «собственный клочок земли, свое хозяйство, к которому со всем пылом души стремится Михал и в котором он видит свое освобождение, не могут дать ему этой воли, этого освобождения». Особый трагизм ситуации именно в том, что необычайную пылкость своего сердца, страстную мечту герой вкладывает в цель-мираж, и в том, что он так и «сгорает», оставаясь верным себе, верным этой иллюзорной цели. Нет никакой необходимости прибегать к натяжкам, доказывая, что перед самой смертью героя «озарило», что он в этот момент «убеждается» и т. д.

Ошибочность пути героя в «Новой земле» поэт раскрывает не через осознание им ошибочности этого пути, а через трагизм судьбы человека, избравшего этот ошибочный путь.

Показывая трагизм жизненного пути героя, поэт вместе с тем со всей щедростью и силой своего таланта поэтизирует и мечту Михала о земле, которая избавит Михала от «панских пут», и саму землю, и трудового

---

[1] Якуб Колас. Собр. соч. в 4-х т., т. 2, с. 274. Курсив мой.— *А. А.*

человека, который только и может «довести ее до дела», «дать ей красу». Сказать об этом в полный голос критика наша не отваживается. Она находит тут ловкий ход: оказывается, земля для Михала — «только средство» и ни в какой степени не цель.

А между тем Колас не был бы великим реалистом, если бы, рисуя крестьянина конца XIX столетия, он заставил его смотреть на землю только как на средство освободиться от пана и не показал бы, что вся система взглядов этого крестьянина на счастье, будущее, на жизнь человека, весь его моральный кодекс основываются на представлении о земле и о труде на ней как о чем-то самом прочном и главном. Земля для таких, как Антось или Михал, не только средство избавиться от «панских пут», но и «матушка», «кормилица», «святая святых» всего, что есть в жизни.

Хоть и тяжело работать на чужой земле, которую, быть может, завтра придется бросить «черту лысому», Антось всегда всю душу вкладывает в свой труд. Он не работает, а священнодействует.

И сколько поэзии видит Колас в этой близости человека к земле, в мироощущении человека труда:

Калі ўжо сонейка прыгрэла,
Антось на полі кончыў дзела
І выпраг коніка сівога.
Свайго памочніка старога,
Сівак з вялікім здаваленнем
Прайшоўся вольна загуменнем
І, баючыся ашукацца,
Раллю панюхаў, стаў качацца
З такім засосам і ахвотай,
Антось глядзеў і пацяшаўся
І ціха сам сабе смяяўся.

Когда уж солнышко пригрело,
Антось на поле, кончив дело,
Распряг конягу своего,
Подмогу жизни трудовой.
Довольный Сивко за гумном
Прошелся медленно, шажком,
Понюхал землю деловито —
А может, где колючка скрыта —
И с превеликою охотой
Валяться начал у заплота.
Антось глядел и потешался
И тихо, ласково смеялся[1].

(Перевод С. Городецкого)

[1] Якуб Колас. Собр. соч. в 4-х т., т. 2, с. 73.

Правда, Михал, Антосев брат, работает лесником, а не на земле. И он добросовестный труженик, но не по нутру ему такая доля: во всем зависеть от «пана лесничего», который, если захочет, может обругать, заставить бросить обжитое место и перебираться на новое и вообще может лишить семью Михала куска хлеба. Этого не было бы, если б Михал имел свою землю, свое хозяйство. Так думает Михал, и думает тем чаще, чем больше ощущает над собой панскую власть:

Міхал ідзе, і думкі ходзяць,
І ў пункт адзін яны прыводзяць:
Каб як зямлі сабе прыдбаць
І службы гэтае не знаць.

Тогда-то в первый раз Михала
Мечта заветная объяла:
Купить землицы где-нибудь,
Чтоб панской лямки не тянуть[1].

Если с образом Антося связана поэзия труда землероба, поэзия трудовой жизни, то с образом Михала — извечная крестьянская дума о том, как бы не ведать над собой пана, «панских пут». Однако разрывать эти два идейно-эмоциональных потока «Новой земли» никак нельзя. Утверждать, что для Михала земля — только «средство», и не чувствовать, что и его мечты о земле освещены поэзией труда землероба, значит крайне обеднять и образ Михала, и содержание всего произведения.

Так почему же и во имя какой логики содержание произведения у нас заведомо обедняется?

Получилось так, что наша критика вслед за теми, с кем она сегодня не соглашается, вслед за критикой 20-х — начала 30-х годов, обращает недостаточное внимание на то, в каких конкретно-исторических условиях создавалась «Новая земля» и что в этих условиях означала поэтизация крестьянской мечты о земле. Подходя к этому вопросу безо всякого историзма, некоторые критики 20-х — начала 30-х годов (с «легкой руки» критика-вульгаризатора Бенде) в мечтах Михала о собственной земле видели перекличку с «кулацкими настроениями», которые мешали колхозному строительству. Полемизируя с этим примитивным взглядом

[1] Якуб Колас. Собр. соч. в 4-х т., т. 2, с. 66.

на произведение о дореволюционной жизни крестьянства, мы часто хватаемся за отдельные строки поэмы («На новый лад... Жизнь сделай новой» и т. д.), вместо того чтобы определить тот конкретно-исторический смысл, который вкладывал поэт в произведение об извечном стремлении крестьянина к вольному труду на земле.

Попробуем вдуматься, что на самом деле означала поэтизация крестьянской мечты о земле в те времена, когда создавалась поэма.

Я. Колас начал писать «Новую землю» в 1910 году, окончил в 1923 году. Это эпоха социальной революции, на знамени которой было начертано: «Фабрики — рабочим, землю — крестьянам, мир — народам». И никак нельзя оценивать идейный замысел «Новой земли» с точки зрения более поздних задач революции — коллективизации и т. д.; а именно так подходила в свое время критика к этому произведению.

Первые строки «Новой земли», первые картины ее созданы Коласом в минской тюрьме, куда поэт попал за участие в организации нелегального учительского съезда. Между прочим припомнили ему и петицию, которую писал учитель Мицкевич (настоящая фамилия Я. Коласа. — *А. А.*) от имени крестьян, требуя, чтобы пан вернул захваченные им крестьянские земли. Это было время, когда аграрный, земельный вопрос являлся осью революционного движения в Белоруссии. Писать в это время эпическое произведение о земле, поэтизировать ее, поэтизировать крестьянские мечты о земле — значило писать о тех социально-психологических предпосылках, которые поднимали на революционную борьбу миллионы крестьян.

Завершалась поэма в 1922—1923 годах. Социалистическая революция осуществила вековую мечту крестьянства о земле. Человек труда стал хозяином жизни, здоровый моральный кодекс трудового человека — основой государственной морали. Изображая полный страданий, трагический путь дореволюционного крестьянства, его стремление к вольному труду на земле, Колас тем самым поэтизировал революцию, давшую народу возможность стать хозяином своей судьбы, своего труда, хозяином земли.

Революция пойдет дальше, понятие «своя земля» окажется стягом тех, кто встанет поперек пути со-

циалистического переустройства деревни. В повести «Отщепенец» (1931) Колас скажет свое слово и об этом этапе революции.

Поэма же «Новая земля» навсегда останется эпохальным произведением, рожденным тем этапом революционной борьбы в Белоруссии, когда вопрос о земле был в центре внимания.

3

Поэма-роман «Новая земля» принадлежит к числу тех шедевров искусства, о которых никогда не будет сказано «последнее слово».

Такова судьба художественных произведений воистину эпохальных, в которых правда века передана с великой силой, в которых жизнь показана во всем богатстве ее форм и граней. Проходит определенное время, и грани такого произведения вспыхивают по-новому, становятся видимыми черты, которые раньше никем не замечались.

О языке народа К. Чорный сказал: «Он живет, а не существует». То же самое можно сказать и о подлинно художественном произведении: оно живет, и в каждую новую эпоху по-новому. Каждая эпоха по-своему прочитывает «Илиаду», «Фауста», «Евгения Онегина». Не так, как в 20-е или 30-е годы, читаем мы сегодня и «Новую землю».

Когда произведение долго, но предвзято изучается, порой возникает угроза, что его «зачитают». Поэтическая атмосфера произведения, его конкретное содержание начинают теряться за нагромождением теоретических рассуждений. Мы не против теоретических рассуждений, мы против того, чтобы произведение «зачитывалось». И потому мы за то, чтобы время от времени произведение прочитывалось заново, «свежим глазом», с тем чтобы проверить, все ли образное и эмоциональное его содержание «идет в работу».

Говорят, стукни большим молотком по маленькому колокольчику — он отзовется чуть слышно, стукни маленьким молоточком по большому колоколу, и он прозвучит, как гром. Благодарная это задача для исследователя — иметь дело с большим колоколом, иметь дело с таким произведением, как «Новая земля».

Возвращаясь к тому, что выше говорилось о «Новой

земле» как о белорусском романе в стихах, еще раз вчитаемся в ее содержание, вслушаемся в мощный и такой чистый, «серебряный» поэтический звук этого «царь-колокола» белорусской поэзии.

Мой родны кут, як ты мне мілы!..
Забыць цябе не маю сілы!
Не раз, утомлены дарогай,
Жыццём вясны мае убогай
К табе я ў думках залятаю
І там душою спачываю.
О, як бы я хацеў спачатку
Дарогу жыцця па парадку
Прайсці яшчэ раз, азірнуцца,
Сабраць з дарог каменні тыя,
Што губяць сілы маладыя,—
К вясне б маёй хацеў вярнуцца.

О детства уголок мой милый!
С тобой расстаться я не в силах.
Как часто, утомлен дорогой,
Годами юности убогой,
К тебе я в думах улетаю
И там душою отдыхаю.
Не раз душа моя мечтала
Дорогу жизни всю сначала
Пройти еще раз, оглянуться,
Убрать с пути каменья злые,
Что губят силы молодые,
И вновь к весне моей вернуться[1].

(Перевод С. Городецкого)

С малого и чистого родничка лирического чувства, лирических воспоминаний о весне своей жизни начинается роман-поэма о жизни белорусского трудового люда. Русло лирических воспоминаний все расширяется, все углубляется. Вот уже речушка философского раздумья о «законах, жизнью данных», вливается в это лирическое русло, вот уже возникает живая зарисовка леса, луга, «посады лесника». И все это пока остается лирическим чувством, хотя и превращается уже в картину:

Вось як цяпер перада мною
Ўстае куточак той прыгожа,
Крынічкі вузенькае ложа
І елка у пары з хваіною,
Абняўшысь цесна над вадою,
Як маладыя ў час кахання,
Ў апошні вечар раставання...

[1] Якуб Колас. Собр. соч. в 4-х т., т. 2, с. 9.

Вот и теперь передо мною
Встает мой уголок пригожий,
Криницы узенькое ложе
И елка с тихою сосною,
Обнявшись над водою,
Как молодые в час разлуки,
В час клятвы и любовной муки[1].

(Перевод С. Городецкого)

Еще шире разливается поток лирического чувства поэта: на волнах этого чувства переливаются — будто солнце выкатилось — лучи широкой и такой мудрой авторской усмешки:

У глыбі двара стаяла хата
І выглядала зухавата,
Паміж запушчанай будовы,
Як бы шляхцянка засцянкова,
Што ў дзень святы каля касцёла,
Чуць-чуць падняўшы край падола,
Так важна ходзіць з парасонам,
Спадніцай верціць, як агонам,
З дарожак пыл, пясок зганяе
І ў вочы хлопцам заглядае.

В глуби двора стояла хата;
Она была щеголевата,
Как та шляхтянка из селенья,
Что в праздник около костела,
Чуть-чуть поднявши край подола,
Преважно ходит под зонтом
И юбкой вертит, как хвостом,
С дорожек пыль, песок сметая
И в хлопцев глазками стреляя[2].

(Перевод С. Городецкого)

Русло лирического раздумья, лирического чувства настолько расширяется и углубляется, поэтический поток становится таким мощным, что теперь все, что попадет в этот поток, понесется вперед, подхваченное мощным разливом поэтической мысли.

И вот уже вывернутые с корнем «неманские дубы» несет, тянет за собой могучая река, что началась с родничка. Кажется, нет в жизни ничего, что не стало бы поэзией, оказавшись подхваченным этим потоком авторского чувства: самая прозаическая вещь превращается в «золото поэзии».

---

[1] Якуб Колас. Собр. соч. в 4-х т., т. 2, с. 10.

[2] Якуб Колас. Собр. соч., в 4-х т., т. 2, с. 14.

Дзень быў святы. Яшчэ ад рання
Блінцы пякліся на сняданне,
І ўжо пры печы з чыпялою
Стаяла маці... Пад рукою
Таўкліся дзеці, заміналі
Або смяяліся, спявалі.

В воскресный день, лишь рассветало,
Мать у печи уж хлопотала
Со сковородкой, с чепелою —
Пекла блины. А под рукою
Мальцы толкались и галдели,
На пламя яркое глядели[1].

Здесь все, что попадает в поле зрения автора, становится поэзией: «услон» (скамья), «квашня» и «половник», что

...то і дзела
Па дзежцы боўтаў жвава, смела
І кідаў цеста ў скавародкі.

...то и дело
Нырял в нее легко, умело
И тесто лил на сковородки[2].

(Перевод С. Городецкого)

Прочитайте главу «За столом»,— вам надолго запомнится завтрак в семье Михала: как наливала мать «верещаку» и как на нее «уже готовили атаку — на это хлопцы были хваты», как те же хлопцы (а их будто «снопочков на току») «блины кроили на квадраты, хоть геометрии не знали».

Подхваченная могучим лирическим чувством, в котором берет начало поэма, бытовая эпическая струя становится все мощнее и шире. И вот уже этот бытовой поток повествования вбирает в себя и лирику, и философскую мысль, и луч авторской усмешки. Поэма постепенно разливается в роман, «Новая земля» становится поэмой-романом.

В бытовом, повседневном потоке жизни нарастает тот лейтмотив поисков, мечтаний Михала, который с каждой главой звучит все более безнадежно и трагично, и тем более безнадежно и трагично, чем с большей пылкостью сердца стремится герой к своей цели.

Вот позавтракала крестьянская семья, и наступили короткие минуты «перекура» перед трудовым днем:

---

[1] Колас Я. Собр. соч.: В 4-х т., т. 2, с. 16.
[2] Там же, с. 16.

А дзядзька сеў курыць на ўслоне.
Злажыўшы шчыльненька далоні,
Міхал сядзеў, не варушыўся
І ў мыслі нейкія ўглубіўся,
Ды маці з дзядзькам добра зналі,
Дзе тыя мыслі вандравалі,
Што іх гарнула, што туліла
І дзе было ім гэтак міла.
Даўно ўжо бацька жыў думою
Разжыцца ўласнаю зямлёю
І не належаць ні да кога,
Не знаць начальства ніякога.

Свернув цигарку молчаливо,
Антось курил неторопливо,
Не двигаясь, сидел Михась,
В большие думы углубясь,
И Ганна и Антоний знали,
Где мысли Михася витали,
Что их ласкало, что томило,
В какие дали их манило.
Давно уж батька жил мечтою
Разжиться собственной землею,
Чтоб никому не подчиняться,
С начальством никаким не знаться[1].

(Перевод С. Городецкого)

А уж если Михал заводил речь про землю, то с таким жаром, что «все затихали, даже дети, как музыке, словам внимая».

Михал знает, чем можно заинтересовать жену и Антося. Жене он говорит, что на новом месте огороды хороши, головки капусты «с ведро там вырастают»; Антося легче всего завлечь тем, что «речка есть, а рыбы, рыбы!».

І ад прыемных ціхіх смехаў
Чуць не за вуха вус заехаў.

А от улыбки ус мохнатый
Полез аж за ухо куда-то[2].

Но если для жены и Антося это всего лишь далекая и нереальная мечта, то Михал только и живет мыслью о том, как дойти до цели. Михал — натура деятельная, кажется, в нем, не затухая, горит какой-то внутренний огонь.

---

[1] Колас Я. Собр. соч.: В 4-х т., т. 2, с. 26.
[2] Там же, с. 28.

Этот душевный огонь вспыхивает во всю силу, когда новый лесничий ни за что обрушился с руганью на него, Михала:

Міхал маўчаў, ды нечакана
Ен сам як рушыцца да пана!..
Ляснічы зразу ўзад падаўся.
— Чаго пан гэтак раскрычаўся?
Завошта пан мяне так лае?
Згарыць яна няхай такая
І служба гэта, і пасада,
І гэта крыўда, і гэта здрада,
І гэта панская адплата!..—
Міхал тут плюнуў, завярнуўся —
Хоць раз, ды добра агрызнуўся.

Михал молчал, да вдруг нежданно
И сам накинулся на пана!..
(Лесничий сразу испугался.)
— Чего пан этак раскричался?
За что меня хулит, ругает?
Пусть эта служба пропадает!
Пускай сгорит и двор и дом,
С неправдой панской и ярмом,
Со всею долей распроклятой!
Замучили, загрызли каты! —
Михал тут плюнул, отвернулся,—
Хоть раз, да славно огрызнулся![1]

(Перевод С. Городецкого).

Такому человеку, как Михал, особенно тяжко быть бесправным прислужником у пана: натура активная, горячая, деятельная, он у «пана лесничего» чуть ли не на посылках; человеку честному — ему приходится вращаться в среде, где все держится на доносах и подсиживании, он трудолюбив — но всего себя вынужден отдавать чужому, немилому панскому делу.

Не верить, что можно со всем этим покончить, для Михала значит не жить.

Здоровая, честная, богатая трудовая натура крестьянина Михала не может мириться с теми уродливыми формами жизни, в какие поставлен безземельный крестьянин. Все содержание «Новой земли» подчинено задаче раскрыть душевное богатство человека труда и тем самым утвердить права этого человека на судьбу лучшую, чем у Михала и его семьи.

---

[1] Колас Я. Собр. соч.: В 4-х т., т. 2,— М.: Госполитиздат, 1951, с. 84.

Чем более богатым предстанет перед читателем внутренний мир человека труда, тем более выявится уродливость условий, в которые он поставлен, тем более карикатурной будет выглядеть претензия панов на первые роли в жизни.

Вот заявились господа на охоту, на «панскую потеху», и ты, Михал, почему-то должен о них заботиться:

— Бадай тут іх нуда паела!
Вязі з гумна для іх салому
І стол цягні апошні з дому,
Каб мелі дзе на чым пажэрці,
Бога не нашага вы, чэрці.

— А, чтоб вы все тут околели!
Вози с гумна для них солому,
Последний стол тащи из дому,
Чтоб жрать им слаще! Нет вам смерти,
Не нашего вы бога черти![1]

(Перевод П. Радимова)

В лесу, где Михал как дома, среди хлебов, выращенных Антосем, паны — совсем лишние, никому не нужные.

И не только в лесу или в поле. Пустым, никчемным выглядит и их «городское житье». Дядька Антось, как бы в ответ на приезд городских панов, наносит им «визит» — едет в Вильну. Он ходит по городским мостовым, «один за пятерых гремит» сапогами и удивляется:

Ото паноў! О божа мілы!
Якія гладкія іх рылы!
Якія вусы і бароды...

Ну и панов! Ох, боже милый,
Какие гладкие все рыла.
А что за бороды, усищи...

Антось рассуждает, на что они могли бы сгодиться:

Паставіць бы іх у агароды —
Ні вераб'і і ні вароны
Не смелі б сесці на загоны.

На огород поставь такого —
Вороны сдохнут, право слово[2].

(Перевод П. Семынина)

---

[1] Колас Я. Собр. соч.: В 4-х т., т. 2, с. 190.
[2] Там же, с. 244.

Человек труда у Коласа — мерило всего настоящего, что есть в жизни. Стоило обыкновенному крестьянину, дядьке Антосю, появиться на вильненской мостовой — и все тут как-то помельчало, будто среди панков неожиданно выросла фигура нового Гулливера...

И комичен не столько дядька Антось, сколько панки-лилипуты, что бегают, мельтешат вокруг Гулливера, свысока поглядывая на «хама», откуда-то объявившегося здесь.

Исконная крестьянская неприязнь к пану в «Новой земле» ощущается во всем, в самой стилистике.

Вот как описывает Колас крестьянский двор и его обитателей:

Хадзілі куры з певунамі
Ў кампанні важнай зіндыкамі
І распусціўшы хвост мятлою,
Павук пахаджываў з павою,
Як пан вяльможны, радавіты;
Ў кутку двара каля карыта
Шныралі качкі-плюскатухі:
Япрук заможны, лапавухі,
Спацыраваў паміж платамі...
А каля кухні пад аконцам
Сабакі грэліся на сонцы —
Таксама панскае пароды,
І ім было жыццё, выгоды.

Ходили куры с петухами,
Гордясь знакомством с индюками
И, распуская хвост на славу,
Гулял павлин с своею павой,
Как пан вельможный, родовитый,
А в уголочке у корыта
Шныряли утки-плескотухи,
Кабан дородный, лопоухий
Бродил свободно меж плетнями,
Смешно тряся окороками,
И сам с собой вел разговор,
Похрюкивая на весь двор.
У самой кухни, под оконцем,
Собаки грелися на солнце —
Как видно, тоже панской крови!
Им все тут было наготове![1]

(Перевод С. Городецкого)

С кем же еще сравнит крестьянин заносчивого павлина, ленивого, жирного кабана, бездельника пса, как не с паном?

---

[1] Колас Я. Собр. соч.: В 4-х т., т. 2, с. 66—67.

Ведь это он, пан, весь панский строй жизни застит свет героям «Новой земли».

И кажется, уже приблизились они к своей цели — добыть землю и вырваться из господских пут. Уже и землю присмотрели у Ходыки, и в Вильну дядька съездил, по канцеляриям походил. Однако Антося все больше и больше одолевают раздумья: деньги, заработанные пóтом, плывут — каждый писаришка норовит половчее да поглубже «залезть в карман сермяжный твой».

Але ці ёсць, ці ёсць парука,
Што будзе сэнс мець гэта мука?
Ці дасць зямля табе збавенне
Ад злога панскага насення?
З адным рассватаешся тут,
Там у другі залез хамут.
Паны ж і розныя чынушы
І там патрапяць выбіць душы.

Но есть ли, есть тому порука,
Что не напрасна эта мука?
Даст ли земля освобожденье
От панских пут и притесненья?
С одним рассватаешься тут,
И снова лезть в другой хомут!
Паны ж и разные чинуши
И там сумеют выбить души[1].

(Перевод С. Городецкого)

Что касается Михала, то он старался не очень-то углубляться в эти мысли, вероятно, страшась безнадежности. В его положении, с его характером человеку обязательно нужно верить в свое избавленье.

Адзін Міхал і грэў імкненне
Давесці справу да сканчэння.

Михал боролся, не сдавался,
Победы жадно добивался[2].

В том и трагедия этого человека, что он всего себя отдал делу безнадежному и неосуществимому. Кажется, даже не болезнь, а этот внутренний огонь тщетных надежд спалил Михала. И последние слова его были про то же: про волю, про землю...

Доказывая всем эмоциональным содержанием своего произведения, что надежды Михала, приобретя зем-

---

[1] Колас Я. Собр. соч.: В 4-х т., т. 2. с. 265.
[2] Там же, с. 266.

лю, освободиться от «панских пут» были тщетными, Колас вместе с тем поэтизирует эту силу народного стремления к вольному труду на земле. Последние главы «Новой земли» были окончены в то время, когда это стремление уже осуществила социалистическая революция. В этих условиях трагизм ошибочного пути Михала воспринимался особенно остро.

4

Как раз в том же году, когда Колас начал писать «Новую землю», в «Записках Северо-западного отдела Русского географического общества» (кн. I) появилась статья В. Стукалича. Оценивая труды Н. Никифоровского и других русских этнографов, которые стремились утвердить верный взгляд на белоруса и его культуру, Стукалич, между прочим, любопытно охарактеризовал представления о белорусском народе, бытовавшие в среде местной чиновнической интеллигенции и шляхты. Вот каким представлялся белорусский народ и его край этой «образованной публике»:

«Климат непостоянный, сырой и нездоровый. Природа однообразная, унылая и скудная. Всюду бесконечные угрюмые хвойные леса, непроходимые топи и болота. Народ груб, темен и беден, хил и слаб физически. Язык неправильный и некрасивый. Характер народа неустойчив. Крайняя грубость сменяется униженною угодливостью. Лень, беспечность, косность, склонность к пьянству, мелкому воровству...— вот отличительные черты белорусской народной массы. Словом, народ и страна без прошлого и будущего...»

Благодаря работам выдающихся этнографов-энтузиастов Никифоровского, Шпилевского, Шейна, Романова и других стали доступны богатейшие сокровищницы белорусского фольклора. В сборниках и трудах этих ученых уже довольно отчетливо обозначился этнографический облик белоруса. Белорусская же литература постепенно знакомила читателя с «живым» белорусским крестьянином, с его повседневным бытом, и особенно полно эта задача была решена в «Новой земле». Именно здесь социальный, исторический, бытовой, моральный, этнографический и языковый облик белорусского народа предстает с наибольшей полнотой.

В этом смысле «Новая земля» — подлинная энци-

клопедия дооктябрьской жизни белорусского народа.

Начиная свое произведение, поэт как бы хотел сказать: вот народ, в самом существовании которого сомневались, вот духовный мир человека труда, некоторым представляющегося дикарем, вот чем живет, о чем думает, как работает, празднует, вот как радуется и как страдает белорусский труженик!

Нелегкие условия жизни у таких, как Михал и Антось, но нет в среде тружеников ничего, что напоминало бы нищету духа. Именно богатство духовных сил человека из народа — вот что на первом плане в «Новой земле» и что так красит картины народной жизни, нарисованные Коласом. В этом отношении «Новая земля» представляла собой нечто принципиально новаторское в белорусской литературе дооктябрьского периода и весьма характерное для литературы начала 20-х годов. Дооктябрьская литература (особенно в XIX веке) дала много реалистических картин жизни трудового народа, материально и духовно ограбленного эксплуататорами. Вместе с тем литература раскрывала и моральное превосходство трудового человека над теми, кто почитал его за дикаря.

И все же не было еще произведения, в котором бы не в романтической, а в строго реалистической форме, на бытовом материале раскрывалось духовное богатство человека труда с такой силой, целеустремленностью и полнотой, как это сделано в «Новой земле». Именно поэтому произведение это, завершавшее развитие дооктябрьской белорусской литературы, так органично вошло в новую, советскую литературу.

«Новая земля» — это не только книга о трагической судьбе крестьянина, который не мог осуществить своей мечты о воле в тех условиях, в каких он жил. «Новая земля» — это одновременно замечательный гимн человеку труда. Поэтизируя белорусского труженика, Колас чрезвычайно подробно выписывает «календарь» его жизни, воссоздавая «труды и дни» крестьянина. Нам точно известно, как и чем живет семья Михала весной, летом, осенью, зимой, в праздники и в будни.

Не слишком щедра на радости жизнь белорусского крестьянина Михала и его семьи. Но не бедна душа у этих людей, и потому самые простые и нехитрые радости выглядят как нечто необычайно яркое. Сгорела у Михала «хата с кладовкой»,— семья живет в зем-

лянке. Но и эта жизнь не выглядит безнадежной. Поэт лаконично замечает: «хлебнула горюшка хозяйка», и в другом месте: «с недолей горькою спознались», а потом заводит речь о затеях дядьки Антося, которому ничего не стоит потешить и себя и детей,— например, наварить клецок с березовым соком.

Оптимизм народа, его способность выстоять в любой беде замечательно воплотил Колас в «Новой земле».

Все радости жизни для героев «Новой земли» связаны с работой и ее результатами, хотя ведомо им и другое: как худо и тяжко, когда твой труд идет на пользу «черту лысому».

«Труды и дни» белорусского крестьянина в «Новой земле» изображаются человеком, который знает и любит то, о чем пишет: знает крестьянскую работу, видел, как по-разному восходит солнце зимой и летом. Поэт не раз сам «обмылся росою», он хорошо понимает, почему с такой тщательностью выбирает Антось косу:

Купіць касу — о, гэта штука!
Яшчэ больш важная навука —
Умець дагнаць касу да ладу
І даць ёй выклепку, асаду.
Мастак быў дзядзька і на гэта,
Ен ладзіў многа кос у лета
І так наклепле іх, асадзіць,
Што хто на косу ні паглядзіць,
То ажно ахне ўжо ад дзіва
Ці галавой кіўне маўкліва.

Купить косу — о, это штука!
Но есть важнейшая наука:
Ее наладить и пригнать
Да ровно-ровно наклепать.
Мастак был дядя и на это,
Он много правил кос за лето
И так наклепывал, так ладил,
Что, на его работу глядя,
Косцы лишь ахали, вздыхали
Иль молча головой кивали[1].

(Перевод С. Городецкого)

Каждая пора года в «Новой земле» по-своему поэтична. И это всегда поэзия труда. Ибо трудится не только крестьянин, но и сама природа.

Ручейки и речушки «воду свою сливают», от сна

[1] Якуб Колас. Собр. соч. в 4-х т., т. 2, с. 207.

«леса будят», людскую душу «веселят»; почка на дереве «выращивает в себе листочек нежный». Это не просто жизнь, это жизнь-работа природы.

Зима «работает» на весну и на лето, лето — на осень, осень — на зиму.

Куцця. Марозна. Хмурнавата.
Сняжок падкідвае заўзята:
Снег на куццю — грыбы на лета,
Такая матчына прымета.

Кутья. Морозно. Хмурновато.
Снежок посыпал, как с лопаты.
Снег на кутью — грибы на лето,
Такая матери примета[1].

(Перевод М. Исаковского)

Так воспринимает природу крестьянин, глазами народа видит ее и поэт.

Землероб и природа у Коласа трудятся как бы вместе. Чем хуже обходится «образованное общество» с такими, как Антось и Михал, тем с большей признательностью принимают они дары родной природы. И чем тяжелее заработать эти дары, тем дороже они крестьянину. А природа дарит своему истинному хозяину за его тяжкий труд не только хлеб, но и красоту. Ибо только труженик и способен разглядеть красоту там, где «чиновная местная интеллигенция» видела однообразие, понурость и бедность.

Только тот, кто «умоется росой» и потом, способен увидеть красоту родной природы-труженицы, ощутить хмельной дух привядшего сена, заметить, что «огневой закат» трудового летнего дня «полон ласки», только тот скажет:

Я шчасця большага не знаю,
Ці знаць яго ўжо не прыйшлося,
Як толькі тут, на сенакосе.

Я счастья большего не знаю,
Иль знать его уж не пришлося,
Как только там, на сенокосе[2].

(Перевод С. Городецкого)

В этом взгляде на природу, красоту, счастье труда поэт не отделяет себя от народа. Эстетические взгляды народа, народная этика — его взгляды и его этика.

---

[1] Якуб Колас. Собр. соч. в 4-х т., т. 2, с. 169.

[2] Там же, с. 210.

Лишь исходя из народных представлений о жизни, можно понять и самую поэтику «Новой земли».

В свое время в статье «Забытый путь» Богданович призывал белорусских поэтов направить внимание на творческое освоение белорусского фольклора. Чтобы поэзия белорусских авторов, писал он, обрела какое-то значение и тем более ценность для мировой культуры, она должна быть именно белорусской. За этой поэзией должна стоять не одна только человеческая, пусть даже и талантливая индивидуальность автора, нужно, чтобы за ней стоял целый народ, с его своеобразным мировосприятием, неповторимым национальным обликом.

Эту задачу зачинателей новой литературы ясно видели Купала и Колас. У них было то преимущество перед выдающимся талантом — Богдановичем, что никто другой не знал так полно и близко не только фольклор, но и самый повседневный быт белорусского народа, его мироощущение, как знали они. Свидетельством тому и может служить «Новая земля».

За этим произведением действительно стоит целый народ. Если бы оказалось необходимым оставить для будущих времен только одну книгу, которая давала бы представление о том, что такое белорусский народ, разве не «Новую землю» назвал бы каждый из нас?

Поэтика и жанровые особенности современной белорусской поэмы во многих отношениях далеки от того, что характерно для «Новой земли», и это вполне закономерно. Изменилось само понятие народного, национального характера белоруса.

При всем том «Новая земля» учит наших поэтов самому главному: за произведением должен ощущаться облик самого народа.

5

Полностью «Новая земля» была напечатана в 1923 году. И сразу критика отметила:

«Теперь от этого монументального эпического произведения путь развития белорусской поэзии идет в направлении к законченному белорусскому роману» [1].

Интереснее всего то, что уже в поэтическом эпосе Коласа — «Новой земле» и в другом его крупном поэ-

---

[1] Полымя, 1923, № 5—6.

тическом произведении — «Симон-музыкант», как в зародыше, были заключены два важнейших стилевых направления белорусской прозы 20-х годов.

От «Новой земли» — прямой путь к полесским повестям Коласа, к романам Чорного. Эмоционально-романтическая по стилю поэма «Симон-музыкант» стоит как бы у истоков той стилевой линии белорусской прозы, которую можно обозначить повестью З. Бядули «Соловей», повестями и романами М. Зарецкого, произведениями М. Лынькова.

Разумеется, было бы грубой и ненужной натяжкой выводить белорусскую эпическую прозу из поэм Коласа. Мы только хотели подчеркнуть значение поэтического эпоса Коласа в истории белорусского романа.

Известно, что белорусский прозаик К. Чорный собирался писать работу о «Новой земле» и считал это крайне ответственным делом. Выдающийся романист, как никто, понимал значение этой поэмы для белорусской литературы.

Когда читаешь роман Чорного «Земля», где-то «за горизонтом» чувствуешь «Новую землю»; когда читаешь о том, как бился на своей «каменице» Леопольд Гушка (роман К. Чорного «Родина»), ослепленный несбыточной мечтой,— вспоминается Михал; когда видишь Астаповича из романа «Большой день», чьими руками на земле создано столько прекрасного,— думаешь и о героях «Новой земли». А между тем речь идет об оригинальнейшем и самобытнейшем романисте, который всегда шел от самой жизни.

Это лишнее доказательство того, какое огромное воздействие на белорусский роман оказала «Новая земля».

1957

ДРАМАТИЗАЦИЯ ЖАНРА

1

Первые белорусские романы и повести («Новая земля», «Соки целины», «В полесской глуши», «В глубине Полесья», «Соловей», «Стежки-дорожки» и др.) написаны были на материале, который стал или уже становился историей. Мы знаем, что в те же 1922—1927 годы появилось много произведений и о послереволюционной современности. Но если говорить о прозе, то не роман, а очерк и рассказ (и в какой-то степени повесть) чаще всего являлись разведчиками новой действительности. Роман же был как бы «мобилизован» на то, чтобы «подтянуть тылы» — осмыслить историю с точки зрения современности, увидеть и показать предпосылки и начало «новых дней», с тем, чтобы современники глубже ощутили и поняли смысл революционных преобразований.

Таким образом, белорусский роман рождался как летопись пережитого. Это в значительной степени содействовало выработке эпически-описательной и лирически-приподнятой манеры рассказа в крупных прозаических жанрах 20-х годов.

В конце 20-х — начале 30-х годов наблюдается все большая драматизация жанра романа. Само время было насыщено острым драматизмом. Страна вступала в полосу борьбы за новые формы жизни. Коллективизация затрагивала привычный быт миллионов людей, единоличная крестьянская масса должна была перейти на путь коллективизма, а это был процесс нелегкий, сложный, иногда болезненный. Жизнь во всю глубину была наэлектризована драматизмом классовых противоречий, острых семейных коллизий, потерь и поисков.

Можно сказать: а разве менее драматичным был период, о котором рассказали первые белорусские романы?

Разве не драматичной была эпоха, когда вместе с народом лучшие представители интеллигенции искали путей к правде и свету (полесские повести Я. Коласа), эпоха нарастания классовых битв в городе и в деревне («Соки целины» Т. Гартного), а тем более — период Октября и гражданской войны («Стежки-дорожки» М. Зарецкого)? А времена далекого прошлого, о которых так эмоционально рассказал Бядуля в повести «Соловей»? Если же иметь в виду всю советскую литературу 20 — 30-х годов, так разве не о гражданской войне написано одно из самых трагедийных произведений нашей литературы — «Тихий Дон»?

Да, это так. И все же, если говорить о белорусской литературе, где жанр романа только формировался, то именно 1928—1934 годы были периодом подчеркнутой драматизации романа. Драматизация жанра романа (если иметь в виду конец 20-х — начало 30-х годов!) — это не только острота социальных конфликтов произведения, но и нечто более «специфическое», жанровое: отказ от описательно-биографической композиции (когда герой как бы «тянет» за собой сюжет), это овладение композицией драматического столкновения характеров. В таком романе автор как бы только изучает характеры и окружающую жизнь, действуют же характеры «независимо» от воли рассказчика, по законам чисто драматической коллизии. «Элементы» такой композиции имеются уже в полесских повестях (Лобанович — Ядвися), в первой книге «Соков целины» (Рыгор Незвычный — Зося — Василь Берег), в «Стежках-дорожках».

Если первые белорусские романы — это эпос пережитого в близком или далеком прошлом, то большинство романов конца 20-х — начала 30-х годов рождалось в самой гуще событий, очень бурных. Романы «Язеп Крушинский» Бядули, «Иди, иди» Чорного, «Вязьмо» Зарецкого, повести «Отщепенец» Коласа, «Переполох на загонах» и «Через годы» Головача отражали процесс коллективизации в его живом, непосредственном движении, активно воздействовали на этот процесс. Используя образное выражение Стендаля (роман — зеркало), можно сказать, что советским романи-

стам часто приходилось нести это «зеркало» не по дорогам, а по крутым неизведанным стежкам, по свежей «пахоте» жизни. И совсем не удивительно (особенно если принимать во внимание молодость белорусского романа и творческую молодость большинства романистов), что во многих произведениях переломного периода — конца 20-х — начала 30-х годов,— таких, как «Иди, иди» К. Чорного. «Язеп Крушинский» З. Бядули, «Медведичи» К. Крапивы, «Переполох на загонах» П. Головача, «Межи» С. Барановых и др., жизненный материал, очень богатый, сочный, художественно организован недостаточно.

Но в прозе этого времени были и свои большие достоинства. Прежде всего, начинает складываться тип многопланового сюжетного романа. Белорусские романисты углубляются в психологию и быт современника, вовлеченного в водоворот событий. А этот современник — прежде всего человек из крестьянской массы — стал перед нелегким для него выбором: идти или не идти в колхоз, отказываться или не отказываться от нерадостного, но привычного строя жизни. «Иди, иди»,— подсказывает своему герою Чорный, заглядывая в самую душу крестьянина, искалеченную рабским прошлым, в душу человека, который хоть и несмело, недоверчиво, но испокон веку стремится к какой-то иной жизни, более светлой, радостной.

Драматизм выбора определяет сюжетную и психологическую атмосферу большинства романов и повестей конца 20-х — начала 30-х годов. С большой страстью, немалым душевным напряжением ищут и сами писатели ответов на вопросы современности. Мы чувствуем сомнения и надежды автора, когда в повести П. Головача «Переполох на загонах» рабочий Клим говорит:

« — И я всему не верю. Но есть же правда там, хоть немного... Добровольные колхозы у нас? Добровольные, да? — спросил он. И, не давая Сидору возможности ответить, говорил снова и горячился: — Добровольные, а работники приезжают в деревню да черт знает что делают там, чтобы только втянуть мужика. Мужик идет, конечно, пойдет, как же не пойти, если запугивают. Но мужик хитрый. Он слушает тебя, молчит, а думает свое... Ты ему свое, а он свое. Он свое думает, что раз гонишь, значит, и правда что-то не так... Как

же он поверит, что это для его же пользы, если его припугнули. Он-то пойдет, как говорят, запишется, а работать не будет, будет волком на лес поглядывать, на хутор. А раз работать не будет, так какая же польза от того колхоза... А ты постой, знаю я, как там разъясняют. Если бы разъяснили да переубедили, так не было бы, а то что-то разъяснения этого и не видать, а мужик ногами в колхоз как будто идет, а руками на рынок волочит корову, коня да за двенадцать рублей коня отдает на шкуру... А пахать весной чем будет? Если бы разъясняли, так не поволок бы... Курица двенадцать рублей и конь двенадцать. На шкуру бери только... Да если уж на то пошло, так почему бы государству не скупить коней, чтобы не дать их уничтожить, а их и не видно на рынке, спекулянт берет да на шкуру уничтожает.

Сидор поднялся из-за стола, подошел к Климу, чтобы унять его.

— А ты, батька, спокойней, не волнуйся,— проговорил он,— о таких искривлениях и в газете писали, за это не хвалят...

— Искривления... Ты меня не учи, я понимаю, что партия не так велит делать, но почему газета не учит, как нужно делать, а только о процентах пишет...

— Ей-богу, пошлем тебя, батька, на коллективизацию.

— А думаешь, не поехал бы? И еще как бы сделал. Лучше, чем делают там многие... На такое дело, раз революция полная в хозяйстве, как говорят, надо посылать людей с головой, тех, кто и политику и хозяйство понимает, а не тех, кто языком только хорошо чешет. А то вот они и делают так, что потом и черт не разберет, кто виноват» [1].

Чувство острой личной ответственности за то, чтобы перестройка жизни была по-настоящему плодотворной, чувство большого родства с человеком, который так нелегко и непросто «выходит на дороги иные» (Чорный),— все это помогало романистам глубже проникать в духовный мир современника, обостряло интерес к мыслям и переживаниям людей. Белорусский роман становился все более психологичным.

---

[1] Галавач П. Збор твораў, т. 2. Мн., Дзярж. выд. БССР, 1958, с. 77—78.

Особенно ярко процесс драматизации и психологизации белорусского романа проявился в творчестве Чорного. Сюжет в произведениях К. Чорного становится средством чуть ли не научного (во всяком случае, аналитического) исследования человеческого характера и среды, которая формирует этот характер. Конечно, подчеркнутый аналитизм — индивидуальная особенность стиля Чорного. Но то, что Чорный своими средствами старается показать жизнь в ее наиболее острых коллизиях, то, что сюжет у него основывается на столкновении и «самораскрытии» характеров, было завоеванием не одного Чорного. Белорусский роман (так же, как и повесть) становится все более сюжетным благодаря тому заряду драматизма, который он получил в конце 20-х — начале 30-х годов. Это был определенный качественный сдвиг в развитии нашей большой прозы. «Трясина» Коласа, «Вязьмо» Зарецкого, «Через годы» Головача, «Третье поколение», «Люба Лукьянская» Чорного, «Будущее» Самуйленка — разве не отличаются эти произведения от многих предыдущих именно повышенным вниманием к драматической организации жизненного материала?

2

Интересным примером остросюжетного романа начала 30-х годов является «Вязьмо» Зарецкого. Центральную для литературы конца 20-х — начала 30-х годов тему коллективизации Зарецкий стремится решать через раскрытие человеческих характеров, через драматическое столкновение их. Зарецкий уже обходится без той книжной романтизации сюжета, которая имела место в его «Стежках-дорожках». Писатель становится на путь все более реалистического обоснования острых душевных переживаний своих героев. Не «вечная» борьба разума и подсознательных порывов (как это было в ранних рассказах Зарецкого), а конкретные обстоятельства социальной жизни обусловливают ту драматическую и психологическую коллизию, которая разворачивается в романе «Вязьмо».

В центре романа — образ секретаря партячейки, деревенского учителя Симона Карызны. В стране начинается новое, небывалое — коллективизация, наступление на кулака, ломка извечного мелкособствен-

нического уклада жизни. Симон Карызна со всей искренностью готов взяться за нелегкое дело. Его увлекает прежде всего размах новых задач.

«— Мы должны поднять массу, организовать ее. Работать по-боевому, как революционеры, а не как чиновники, бюрократы.

В эти слова Симон Карызна вложил изрядную порцию своего неудовлетворения серой будничностью последних лет. Вера Засулич поймала это и использовала, чтобы присоединиться к беседе:

— Это значит, что до сих пор мы все работали как чиновники и бюрократы? Да?

Карызне нравится это замечание: он любит временами покрасоваться романтическими настроениями.

— Конечно, мы все готовы сделаться чиновниками. Где тот запал, энтузиазм, увлечение, с которым мы вошли в революцию, а? Где та отвага, геройство, которыми горел каждый, кто шел на фронт за революцию? Нет — истлела, угасла. Нужно вернуть их, разжечь, а для этого нужна великая и близкая цель. Она есть теперь. Революция не угасла, она поднимается с новой силой. Мы еще повоюем!»

Симон Карызна понимает только часть задач, поставленных эпохой, партией. В его увлечении новыми делами была какая-то односторонность. Карызна думает не столько о том, что должны дать и дадут людям его усилия, не столько о сущности коллективизации, сколько о внешнем размахе, масштабах и т. д.

Рядом с Симоном Карызной работают посланец партии рабочий Зеленюк, председатель сельсовета Патероб, комсомолец Виктор, деревенский активист Якуб Лакота (бывший красноармеец), учительница Вера Засулич и другие. И у каждого из этих людей свой характер, своя линия поведения. Вот Патероб:

«Патероб был насквозь человек административный и не любил миндальничать. Первой его акцией, которой он откликнулся на широкое движение реконструкции, было вот что — он повесил через левое плечо ремешок с наганом. Ходил он всюду с отчаянно сморщенным лицом, на котором застыла мина плаксивости. Весь его вид означал одновременно и презрение к людям, которые его окружали, и горькую муку за их бездейственную бестолковость. Смотрел он на каждого так, будто хотел сказать ему:

— Ну что ты, браток, за человек? Пепел ты, а не человек. Жаль мне тебя, браток, а то бы взял да растер тебя ногой, как черного жука...

Патеробу было не по себе: не давали развернуться. Он сразу усвоил законченный и необычайно простой взгляд на ситуацию: он считал, что вернулся девятнадцатый год, и одному только удивлялся, как это другие до этого не додумались. Правда, начальство об этом открыто не говорит, на то и политика, но по всему видно, что именно теперь пора развернуться, чтобы аж затрещало все вокруг. Ну, пусть поцацкаются! Он был уверен, что так или иначе, а придется все-таки ему взяться за это дело, оно от него не убежит, а пока что с брезгливой терпеливостью наблюдал за кропотливой работой Зеленюка, к которому с первых дней ощущал сильную неприязнь.

Одному человеку только высказал Патероб свои настроения. Это был Симон Карызна. На него целиком надеялся Патероб. Временами, когда они оставались один на один, Патероб подходил к нему, морщился еще больше, чем обычно, готовый, казалось, заплакать, понуро кивал головой, а потом вдруг усмехался, сплетая на своем лице эту безгранично презрительную усмешку с прежней плаксивой миной во что-то демоническое и очень смешное:

— Сопляки! Я вам за три дня весь сельсовет в колхоз вопру. Проситься будут, молиться, чтоб приняли... А не то что... Слизняки, а не люди... Тьфу!»

Симон Карызна — человек достаточно опытный, чтобы видеть, что Патероб безнадежно устарел со своими замашками, что он просто не слишком умен. И пока Карызна, по-настоящему увлеченный делом, работает искренне, не думая о себе, он не принимает всерьез ни Патероба, ни его предложения за три дня коллективизировать сельсовет. Он работает, стремится работать так, как Зеленюк.

Зеленюк — молодой рабочий, который приехал из города, чтобы помочь деревенскому активу, бедноте. Он добивается того, чтобы переубедить и организовать деревенскую бедноту и середняцкую массу, изолировать кулака.

Когда по вине Патероба, который выступил на собрании с грубыми и бессмысленными угрозами, крестьянская масса настороженно замкнулась в себе («Так

зачем же нас на собрание тягают? Вывесили бы приказ»), Зеленюк готов начинать все сначала. Симон Карызна не хочет ждать, ему нужна стопроцентная коллективизация и как можно скорей. Дело в том, что Симон Карызна не чувствует себя внутренне свободным, у него есть тайна, которую он прячет от партии, от людей. Он сам когда-то проводил расселение на хутора, поселки, пропагандировал «культурные хозяйства», он и собственным родителям помог стать «крепкими хозяевами». А тут еще нелады с женой, поздняя любовь к молодой учительнице Вере Засулич. Если бы он был просто нечестным человеком, он старался бы только «спрятать концы». Но Симон Карызна хочет быть искренним и честным работником. Не только другим, но и самому себе он пытается доказать, что если и связывало его что-то с крестьянскими собственническими настроениями, то он с этим решительно и беспощадно порвал.

«Нужно работать! Нужно работать с удвоенной энергией и удвоенным запалом. Нужно доказать своим самоотверженным трудом, что все это было случайным, что он был и остается правдивым и верным членом своей партии.

Нужно усилить темпы, решительно сдвинуть с места работу. Каждая минута промедления удесятерит ответственность за старые грехи. Он должен первый в районе завершить сплошную коллективизацию своего сельсовета»[1].

После первого столкновения с Зеленюком Симон Карызна еще страдает от мысли, что он заботится не столько об успехе дела, о людях, сколько о самом себе. Постепенно мотивы его поступков становятся все более нечистыми. После очередной ссоры с Зеленюком Карызна уже не обманывает самого себя.

«Прав ли он в этой своей ссоре с Зеленюком, которая, безусловно, сыграет большую, может быть, решающую роль в дальнейшем ходе событий?

И, задав себе этот вопрос, Карызна сразу понял, что ответ на него не будет иметь никакого значения, не окажет никакого влияния на дальнейшее его поведение. Отступления быть не может. Да он и не хочет,

---

[1] Міхась Зарэцкі. Вязьмо. Мн., 1932, с. 61—62. Перевод З. Крахмальниковой.

он и не допустит отступления, если даже поймет полную свою несправедливость...»[1]

Карызна начинает ненавидеть самих крестьян: как же, это по их «вине» ему не удается показать свою «преданность» делу, свою «революционность»!

«Он ненавидел эти красные блестящие лица за все: за неудачу с коллективизацией, за свои страхи, сомнения, за свои старые грехи, за родителей своих, за свои чувства, которые он должен был беспощадно ломать в себе, которые так жестоко мучили его, за жену, за Зеленюка, за все, что причиняло ему неприятность, что отравляло ему жизнь»[2].

Все старания такого работника, который не только не думает о людях, но даже ненавидит их, понятно, давали самые отрицательные результаты.

«Убегая от своих неизбывных тревог и страха, от своего несносного душевного метания, Симон Карызна ринулся в объятия патеробщины, потому что, кроме этого безотказно-напористого, умопомрачительного гона, не видел больше способа вырваться из узла противоречий, который с каждым днем все тесней и тесней стискивал его»[3].

Симон Карызна начинает сводить личные счеты с теми, кто не согласен с его методами. Выжив из деревни Зеленюка (его перевели в соседний район), Карызна мстит и секретарю комсомольской ячейки Виктору за то, что он держится линии Зеленюка. Карызна незаконно подводит под раскулачивание середняцкую семью девушки, которую любит Виктор, и даже заставляет самого Виктора провести это раскулачивание. Еле заметная вначале трещина в сознании Симона Карызны под тяжестью сложных жизненных обстоятельств вскрылась до конца: Карызна доходит до полного политического и морального падения. Его конфликт с Зеленюком завершается в райкоме. Симона Карызну исключают из партии.

Основная сюжетная линия романа «украшается» несколько неожиданной романтической ситуацией. В конце произведения становится известно, что студентка Стася, которую любит Зеленюк,— дочка Симона

---

[1] Міхась Зарэцкі. Вязьмо, с. 118.
[2] Там же, с. 78.
[3] Там же, с. 202.

Карызны. Зеленюк вдруг предлагает Карызне ехать с ним в город.

« — Ну что, согласен? Едешь?.. Будем вместе работать на заводе... Тут не сработались, так, может быть, там лучше поладим. Будем вместе добывать обратно то, что вместе утратили...

И, сказав эти последние слова, Зеленюк почему-то застыдился. Карызна поглядел на него с недоумением.

— Я не знаю, о чем ты говоришь... Что мы утратили вместе?

Зеленюк мягко, совсем по-детски усмехнулся и ответил:

— Ну, знаешь... Ты — партбилет, а я...

И, слегка отвернувшись в сторону, чтобы спрятать свое окончательное замешательство, докончил:

— А я — Стасю...»[1]

Есть в таком романтическом «украшении» сюжета что-то от той искусственности, книжности, которой Зарецкий злоупотреблял еще в ранних своих произведениях. Но в романе «Вязьмо» есть и другая романтика, романтика устремленности в завтрашний день: Зарецкий старается показать, какое большое влияние оказывают на психологию крестьян мечты о близком будущем деревни, мечты, которые живут в душе и планах бескорыстного энтузиаста Якуба Лакоты. Зарецкий неплохо нарисовал бедняцкую и середняцкую деревню, которая хотя и с опаской, но идет к новому, несмотря на тайную агитацию кулаков, таких, как Гвардиян, и несмотря на преступные перегибы сторонников «патеробщины». Обо всем этом писатель рассказал, изобразив столкновение разных тенденций в жизни, столкновение и развитие человеческих характеров. Произведение получилось сюжетное и динамичное.

Роман «Вязьмо» не свободен от недостатков. Прежде всего, во взгляде Зарецкого на человека есть то, что можно назвать социальным фатализмом. Поведение Симона Карызны писатель временами объясняет исключительно его крестьянским происхождением, несколько примитивно противопоставляя ему Зеленюка именно как представителя «пролетарской родословной». У этих людей есть «социальная биография», но почти что нет индивидуальной.

---

[1] Міхась Зарэцкі. Вязьмо, с. 243.

М. Зарецкий не избежал несколько прямолинейного взгляда на классовую, социальную подоснову человеческой психики, который в той или иной степени был характерен и для других писателей (есть это и в романе «Иди, иди» Чорного). Социальное происхождение человека в некоторых произведениях 20 — начала 30-х годов как бы занимало место рока, который определял жизненный путь человека в античной трагедии. Есть и в поведении Симона Карызны такой вот фатализм, а это обедняет его психологический мир. Еще более обедненным выглядит образ рабочего Зеленюка. Может быть, ощущая это, писатель сознательно пробует «оживить» его такой «слабостью», как любовь к Стасе (Зарецкий, как и в «Цветке пожелтелом», все еще склонен смотреть на любовь большевика как на человеческую слабость).

С точки зрения стиля и языка роман «Вязьмо» характеризуется большей реалистичностью и простотой изобразительных средств, чем «Стежки-дорожки». Зарецкий явно распростился со стилем книжно-цветистым, подчеркнуто метафорическим. Но нельзя сказать, что в романе «Вязьмо» прозаик уже пришел к полноценной, зрелой стилевой манере. Обновление стиля можно сравнить с постепенным обновлением клеток в организме. «Вязьмо» — явление несколько неожиданное в этом отношении: так и хочется сказать, что старая кожа была сброшена раньше, чем наросла новая. Отказавшись от цветисто-стилизаторской манеры повествования, Зарецкий начал писать довольно негибкой и неяркой фразой: прозаик перестал злоупотреблять книжными тропами, но еще не овладел в достаточной степени фразеологией, изобразительными средствами живой народной речи.

Фраза у Зарецкого осталась лирически взволнованной, однако ей все еще недоставало яркости живого языка народа, хотя именно в этом направлении писатель теперь старался обогащать свой стиль.

1958

ГРАЖДАНСКАЯ АКТИВНОСТЬ ХУДОЖНИКА[1]

Мы, критики, не устаем твердить о том, что мы — сторонники литературы многообразной, богатой творческими индивидуальностями, крупными и яркими характерами. И все же не лишне иногда задать вопрос: а насколько мы, критики, литературоведы, своими работами, статьями, оценками способствуем рождению и становлению в нашей литературе больших художественных индивидуальностей?

Читая иные статьи, в которых затрагивается проблема художественного многообразия, невольно задаешься вопросом: не сводит ли иногда критика художественное многообразие к внешним и скорее производным качествам стиля? Некоторые авторы очень торжественно «позволяют» писателям: «пишите в любом жанре, в любой языково стилевой манере» — и всерьез считают, что жанром и языковой манерой полностью исчерпывается художественное разнообразие литературы социалистического реализма.

К счастью, это вовсе не так. Вот мы читаем Шолохова, а потом Леонова, Маяковского, а потом Твардовского, Купалу, а потом Кулешова, Панченку или Максима Танка — и ощущаем, что разница между их произведениями не только в жанре или языково стилевой манере, а и в чем-то большем. То, что все это писатели одной идеологии — коммунистической, не мешает им быть очень разными в мыслях о жизни, в складе чувств. Каждый из них — первооткрыватель новой

[1] Выступление на всесоюзном совещании по вопросам социалистического реализма, 1959, Москва.

сферы в общественной жизни, первооткрыватель новых социально-психологических типов.

Б. Бурсов подчеркнул важное положение о праве советского художника на идейные поиски. Это проблема, которая действительно «носится в воздухе», без постановки ее беспредметны были бы наши рассуждения о многообразии советской литературы. Кстати сказать, проблема эта поднималась и у нас на республиканском съезде писателей Белоруссии,— это еще одно свидетельство, что она по-настоящему назрела.

Если совершенно определенно раскрыть выражение «идейные поиски» как гражданское стремление наших писателей — писателей, вооруженных марксизмом-ленинизмом,— проникать в нераскрытые глубины и противоречия своего времени, то это не только право, но и обязанность настоящего писателя, обязанность его и как художника, и как представителя мировоззрения, которое не только объясняет, но и активно преобразует мир. Эту свою обязанность хорошо сознают современные, по-настоящему партийные писатели.

Конечно, вопрос о праве наших писателей на идейные поиски не сегодня встал. К счастью, лучшие наши писатели не дожидались, пока мы, критики, решимся поднимать эту проблему, они всегда искали. В результате появились такие вещи, как «Тихий Дон», «Поднятая целина», «Василий Теркин» и т. п.

Наши враги утверждают, что марксистская философия сужает, связывает мысль и талант, тогда как на самом деле марксизм особенно обостряет взгляд художника, позволяет ему проникать в такие глубины общественной жизни, человеческой психологии, где никто другой еще «не побывал». Вот почему советская литература есть и должна быть (задача критики — бороться за это!) литературой первооткрытий. Выдающийся марксистский критик Луначарский писал: «Плох художник, который своими произведениями иллюстрирует уже выработанные положения нашей программы. Художник ценен именно тем, что он поднимает новину, что он со всей интуицией проникает в область, в которую обычно трудно проникнуть статистике и логике»[1].

---

[1] А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., 1957, с. 110.

Значит, художественное богатство, многообразие литературы мы не должны измерять разнообразием лишь жанров и стилей. Многообразие жанров и языковых манер — все это необычайно важно, если связано с богатствами самого содержания. Но разве не приходится нам читать романы, и русские, и белорусские, и казахские, будто бы и различные по языково-стилевой манере, по национальным краскам и все же одинаково ординарные по мыслям, не оригинальные по наблюдениям, не глубокие по чувствам.

Иллюстративная литература научилась рядиться в пышные одежды, формы, но ее в расчет брать не приходится, когда мы подсчитываем свои художественные богатства. Борьба за художественную многоцветность, яркость нашей литературы — это борьба за литературу первооткрытий против иллюстративности.

Среди произведений, в частности, посвященных революционной истории советского народа, выделяются своими художественными открытиями те, в которых не новая уже в нашей литературе революционная тема раскрыта по-новому, с учетом последующего народного опыта, с учетом того, что пережили наши люди в связи с разоблачением культа личности.

Такие произведения, как «Кровь людская — не водица» М. Стельмаха, «Жестокость» П. Нилина и др., написаны с глубоким раздумьем, они не иллюстрация и поэтому являются действительно художественным вкладом в современную литературу. Развивая лучшие гуманистические традиции советской литературы в условиях, когда капитализм и его естественный «спутник» — война угрожают самому существованию человека на земле и когда социализм стал синонимом жизни и будущего для миллионов людей,— в этих условиях наиболее чуткие к дыханию современности писатели раскрывают гуманистическое содержание и смысл Великого Октября, всей деятельности Коммунистической партии.

Именно такое обостренное ощущение и понимание гуманистичности идей, целей и дел революционного народа — пафос романа М. Стельмаха «Кровь людская — не водица». Это роман о человеческом и народном содержании социалистической революции. Трудовой народ поднялся против вековой несправедливости, вернул себе то, что должно принадлежать ему по пра-

ву: мир, свободу, землю. Но буржуазия всех стран попыталась отнять все это снова; и тогда рекою полилась «кровь людская». А она, кровь людская,— «не безродная водица,— та бывает и на облачке, и на травке, и в озере, и в колодце, а кровь есть только на земле, она — жизнь отцов и детей, нежный девичий румянец и смелый блеск юношеских глаз, она — подвиг воина и нежная улыбка ребенка».

Герои романа «Кровь людская — не водица» Мирошниченко, Тимофей Горицвит — люди трудовой морали, народного мироощущения, их пьянит запах земли и рабочего пота. Люди эти жестоко, не на жизнь, а на смерть, борются с кровавой петлюровщиной и кулаками, но при этом они остаются глубоко человечными, справедливыми, потому что такова «их» революция. Очень чужим в их среде выглядит председатель Новобуговского комбеда Кульницкий, карьерист и позер, который, прикрываясь «высшими интересами» революции, будто бы понятными одному ему, искажает волю революции, игнорирует ее народный, гуманистический смысл.

Также по-новому и также по-своему рассказал о днях минувших и П. Нилин в повести «Жестокость». Герой этой глубоко лирической и драматической повести Венька Малышев чувствует себя носителем высшей человеческой морали и высшей справедливости — революционной. Исключительная душевная чистота и честность героя повести, нетерпимость его к любым сделкам со своей совестью, к карьеризму, черствости, подлости — все это в нем от революции, такой же чистой и бескомпромиссной. И когда человек, которому Венька Малышев подчинялся по службе, грубо и жестоко разрушил то, что взрастил Венька теплом своего сердца, когда, поверивший Малышеву, а через него и в справедливость дела революции, Лазарь Баукин, помогавший ловить банду, был расстрелян, события приходят к трагической развязке. Несмотря на такой конец повесть по-настоящему оптимистична: в ней утверждается непреходящая чистота и сила идеалов социалистической революции. Всем произведением автор как бы говорит: таких светлых душой людей, как Венька Малышев, формирует высокое, святое, народное дело. В этом человеке, как солнце — в капле воды, отразилась человечность и

чистота самой революции. Правда, герой поторопился с развязкой, но революция, которой он служил, пойдет дальше, утверждая через новых и новых Малышевых свою силу, свою правду, свою чистоту.

На материале историческом П. Нилин в повести «Жестокость» поднимает моральные проблемы, которые волнуют и нашего современника. Правдиво, без всякой модернизации повествуя о 20-х годах, автор остается в своем произведении человеком 50-х годов. Сама современность подсказала чуткому художнику и гражданину новый угол зрения на уже не новый для нашей литературы материал. Именно такие произведения, в которых есть пафос первооткрытий, по-настоящему обогащают советскую художественную культуру.

Названные писатели, не боятся раскрыть драматизм, который заключен в прожитых годах и который лишь подчеркивает героизм наших людей, проложивших по целине путь для всего человечества.

Споры вокруг романа «Тихий Дон», снова вспыхнувшие в последнее время, лишний раз подтверждают, что произведения, в которых писатель выступает как первооткрыватель, а не иллюстратор, такие произведения никогда не перестают волновать читателя. Чем полнее выявляется, раскрывается для миллионов людей гуманистический смысл и общечеловеческое значение социалистической революции (а ведь сегодня социализм, коммунизм — это борьба за самое жизнь, единственная надежда на то, что человек, покорив землю, природу, не отравит все атомной пылью), тем более раскрывается глубокое содержание гениального произведения советской литературы — романа «Тихий Дон». Не доказательство ли оно, произведение это, что художники наши искали, не дожидаясь, пока критики решат заговорить об идейных поисках? Теперь мы восхищаемся «черным солнцем», которое увидел над могилой Аксиньи Шолохов. А ведь в свое время у некоторых критиков в глазах потемнело от такого солнца, небо с овчинку показалось. Им никак не понять было всей глубины гуманистического смысла этой книги.

Думается, что мы и сегодня еще не всегда умеем по-настоящему увидеть глубину шолоховского проникновения в гуманистический смысл революции.

Исследователи романа «Тихий Дон» очень часто смотрят на события революции глазами отдельных героев М. Шолохова: Штокмана, Михаила Кошевого. А между тем взгляд самого автора романа охватывает горизонты намного шире, чем те, которые открываются героям его произведения, захваченным бурным водоворотом событий.

Михаилу Кошевому было не до того, чтобы взвешивать все «за» и «против», когда вставал вопрос о таких «контриках», как Григорий Мелехов. У автора есть возможность делать это, в этом его задача как художника. И автор умеет понять и понимает честного и многострадального Григория там, где Мишка Кошевой готов оттолкнуть его, «отлучить» от всего, что завоевано в кровавой рубке с такими, как он, Григорий Мелехов.

Автор романа вовсе не абсолютизирует необходимую в конкретных условиях жестокость, с какой отнесся к Григорию Мишка Кошевой при последней их встрече, когда Григорий думал лишь об одном: «зажить, как все». Сами обстоятельства, условия необычайно жестокой классовой борьбы делали Кошевого непримиримо беспощадным по отношению к Григорию. И это понимает и показывает автор. Но он понимает и то, что не в силах осознать Кошевой. Автор оставляет за собой право понимать и Григория Мелехова, его трагедию (отсюда «черное солнце»), ибо писатель понимает, что самая человечная из революций делалась и во имя таких, как Григорий Мелехов, несмотря на все его личные заблуждения и вины перед этой самой революцией.

Разве это не та широта революционного гуманизма, которую утверждал гений и стратег нашей революции В. И. Ленин?! Именно благодаря такому широкому гуманистическому своему звучанию роман «Тихий Дон» сегодня кажется более злободневным, нежели во время его создания. И когда дальше пройдет человек по пути в свое коммунистическое будущее, этот роман по-прежнему будет волновать его.

Что же делает писателя действительно творческой индивидуальностью, первооткрывателем новых конфликтов и типов, новой творческой манеры? Талант? Без него, без природных задатков, конечно, не будет большой творческой индивидуальности. Но дело не только в таланте. Талант не раскрывается в полную

силу, пока писатель не ощутит потребности вмешаться своим словом в жизнь. Писатель становится творческой индивидуальностью не раньше, чем он станет гражданином. Только в том случае, когда в человеке пробудится острое чувство личной ответственности за все, что делается в окружающем мире, только тогда человек с задатками может превратиться в творческую индивидуальность. У такого художника появляется свой, по-настоящему содержательный взгляд на мир, свое отношение к нему.

Лев Толстой, когда писал свои романы, думал по меньшей мере о спасении всего человечества. Пусть он заблуждался в выборе путей и средств этого спасения, но только из такой огромной личной задачи и могло вырасти творчество, явившееся шагом вперед в художественном развитии всего человечества.

Марксизм укрепляет и углубляет это чувство личной ответственности за человека, за все, что делается в мире, именно потому, что марксизм рождает научную убежденность в том, что мир можно построить заново.

Разве не на этом страстном, личном, не знающем компромиссов отношении к революции («моя революция!»), к действительности зиждется поэзия Маяковского? И разве иных, даже крупных наших писателей иллюстративная «немочь» настигала не тогда, когда личное отношение к действительности подменялось пассивным принятием фактов и явлений жизни? Большое искусство вырастает на страстной убежденности художника.

Вот на каком отношении к действительности основывается партийность нашего искусства, и вот где связь между творческой яркостью художника и его партийной, гражданской активностью.

Борьба за художественное богатство, о котором говорилось на XX съезде партии, за художественно-стилевое многообразие литературы начинается с борьбы за глубоко личное, страстно партийное, гражданское отношение каждого писателя к жизни.

Конечно, задача не из простых — бороться за идейную чистоту, монолитность нашей литературы и одновременно за смелость идейно-творческих исканий каждого художника. Тут от критика требуются партийная прозорливость, зоркость и гражданская смелость.

Всегда ли мы, критики, помогаем художникам в этом направлении? Так ли уж неправ А. Твардовский, когда он адресует «своим» критикам упрек:

Все учить вы меня норовите,
Преподать немудреный совет,
Чтобы пел я, не слыша, не видя,
Только зная, что можно, что нет.
Но нельзя не иметь мне в расчете,
Что потом, по прошествии лет,
Вы же лекцию мне и прочтете:
Где ж ты был, что ж ты видел, поэт?..

Разве мало среди нас таких товарищей, которые просыпаются последними, но к завтраку поспевают первыми?

Будем же вместе с партией, вместе с народом искать кратчайшие пути к лучшему. Будем с глубоким чувством личной ответственности относиться и к жизни и к литературе. И тогда наши заботы о художественном богатстве советской литературы будут не словом, а делом.

1959

ГНЕВНАЯ ПАМЯТЬ

Отечественная война уже стала историей, очень живой, еще кровоточащей, но все же историей.

Да, память наша кровоточит: недавно в одном из районов Белоруссии — Глусском, в деревне Крюковщина, которую в войну жители с гордостью, а немцы со злобой называли «партизанской Москвой», тысячи людей собрались на открытие памятника павшим партизанам. Живой казалась гранитная фигура скорбящей матери с каменными цветами в руках: живой ее делала та волна человеческих чувств, что билась у ее ног.

Мы умеем не быть злопамятными, жить днем сегодняшним, завтрашним днем. Но память наша начинает болеть, как рана, когда погода показывает на бурю, когда капитализм и возрождающийся фашизм начинают открыто угрожать войной, реваншем странам социализма. Европа помнит Лидице, Орадур — их уничтожили устроители «нового порядка в Европе».

В Белоруссии нет района, где бы в годы войны трижды-четырежды не повторилась трагедия Лидице. Вот почему память наша особенно крепкая, она печальная, но и гневная, она может стать страшной для тех, для кого не хватило сорок пятого года.

Высшая любовь к своей Родине, к человеку, стремление защитить и сделать лучшим завтрашний день,— вот что заключено в понятии советский патриотизм.

Чтобы сделать человека защитником своего строя, буржуазия стремится развратить его, вытравить все человеческое, превратить в зверя. Сегодняшний пример тому — иностранные легионы колонизаторов в Африке.

Чтобы человек был настоящим защитником социалистического строя, он должен стоять на высоком нравственном уровне, на уровне самой человечной идеологии.

Наши писатели вновь и вновь возвращаются к событиям минувшей войны. Это говорит о том, что нашу память и нашу совесть по-прежнему тревожит все пережитое в те трагические и пламенные годы.

Читая повесть «Огонь и снег» И. Шамякина или «Человек и оружие» О. Гончара, мы ощущаем: писатели эти были и остались певцами героики и романтики подвига, но их взгляд со временем стал пристальнее, обострилось внимание к тому, мимо чего еще вчера проходила литература. Суровая правда жизни и романтизация ничуть не мешают друг другу.

Когда мы смотрим кинофильм «Баллада о солдате», читаем «Последние залпы» Ю. Бондарева, «Живые и мертвые» К. Симонова, «Мертвые сраму не имут» Г. Бакланова, «Очень хочется жить» А. Андреева, «Журавлиный крик» молодого белорусского прозаика В. Быкова, мы чувствуем: нам рассказали о том, что было вчера, но и о том, что волнует нас сегодня.

Некоторые критики старались увидеть в новых произведениях об Отечественной войне отказ от традиций литературы прежних лет. В чем-то отказ налицо. Но и преемственность налицо. Отказ (порой не очень еще и последовательный) от того наносного, что привнес в литературу культ личности, особенно в послевоенное время: от бездушной помпезности, удобной, но оскорбительной полуправды, от неуважительного безразличия к памяти, к реальным судьбам миллионов безвестных тружеников народной войны.

И одновременно в лучших произведениях, написанных после XX съезда, полемически заострен пафос утверждения глубокого, непоборимого советского патриотизма, воистину народного. Эта патриотическая направленность нашей литературе — непреходящее качество ее, так же как и ее активный гуманизм.

Время «отсеивает» внешнее, не самое важное, хотя порой именно оно и старалось стать над всем. Но тем заметнее со временем становится действительно главное — великая и трудная патриотическая народная страда в годы Отечественной войны, бессмертный подвиг народа.

Сегодня уже нет необходимости доказывать, что взгляд художника на Отечественную войну должен быть обогащен опытом нашего времени. Будь вы очень талантливы, но если вы напишете об Отечественной войне так, будто и не было XX и XXII съездов партии, читатель не почувствует в вас своего современника. А раз так — зачем вы ему? Он лучше снова перечитает то, что писалось о войне раньше: там, во всяком случае, была, говоря словами Твардовского, «неповторимая свежесть впервые сказанного».

Один знакомый мой как-то прочел присланную ему из архива официальную выписку из приказа военных лет. И хотя выпиской этой можно гордиться, человеку было малость неловко, и он читал посмеиваясь: «Сержант (имярек) первый вскочил во вражескую траншею и уничтожил 10 (десять) гитлеровцев». Командира роты, который писал эту неправду, понять можно. Он-то знал, что это героизм: сержант первый добрался до вражеских позиций, вскочил в окоп прямо на голову пулеметчику. Но командир роты знал и то, что штабные работники часто читают плохие газетные очерки, где отчет идет лишь на десятки и сотни уничтоженных врагов. Он знал, что есть такие люди, и удивить их подвигом нелегко. Нужно обязательно оглушить цифрами, только тогда заденешь за живое.

Однако такой «писарский» взгляд на трудную военную страду миллионов солдат, партизан, подпольщиков иногда довлеет и над некоторыми нашими критиками. Они ухитряются реальную правду пережитого противопоставлять масштабности и героике, как будто, скажем, в «Василии Теркине» меньше героики и масштабности оттого, что все в поэме по-солдатски просто, все по-человечески. Читая те книги, о которых говорилось выше, ощущаешь прямое продолжение «теркинской» линии в отражении Отечественной войны, хотя эти произведения очень разные по стилю и на них явственно заметна печать именно 50—60-х годов.

Если острое чувство современности живет в писателе, это придает его произведению гражданскую страстность и чистоту.

Тема Отечественной войны и сегодня главная в творчестве В. Быкова. Но не потому, что он «уходит» от современности: нет, он каждым движением души — радостным, гневным — в современности. Произведения

В. Быкова о войне основываются на острых драматических, почти трагедийных ситуациях. Все в них чрезвычайно напряжено, потому что напряженно пульсирует гражданская совесть писателя.

Особенная сложность военной темы обусловлена еще и тем, что писателю сегодня надо быть человеком 60-х годов, но он не имеет права модернизировать историю, «подтягивать» Отечественную войну к нашим дням, изменяя исторической конкретности.

«Вчера не говорили так, как сегодня, уже по одному тому, что вчера запрещалось говорить так, как разрешается нынче. Язык 1956 года не свойственен 1941-му. Именно поэтому я, художник, реставрирующий 1941 год, не имею права выражать тогдашнюю мысль нынешним словарем».

Эти слова Федина словно бы писаны к этому случаю.

1962

О СПОРЕ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ [1]

Когда литературоведы говоряд: в спорах рождается истина, они обычно имеют в виду спор теоретиков с теоретиками. А ведь идет еще и постоянный спор практики с теорией. В литературном мире тоже, как и во всяком ином.

Спор этот плодотворен, когда ведется на равных, а не как во времена господства «теории бесконфликтности», когда литература спорила, протестовала преимущественно своим отсутствием.

Что значит «на равных»?

А это когда за литературой признается право, когда понимают ее обязанность быть литературой прежде всего, когда теория не покушается на саму природу творчества, не вступает в конфликт с самой психологией творчества.

Когда теория предлагает себя, уважая в литературе художество, искусство.

Всегда ли уважает? Далеко не всегда. Покажем это на одном лишь примере (а их можно множить и множить).

Писатель и его герои — проблема для критики? Да. Но решать ее можно по-разному. С учетом всей сложности творческого акта. И без учета. Чаще всего в дискуссиях о современном герое, о выборе писателем героев теоретики слышат только самих себя. И не хотят слушать практику. Стоит ли удивляться, что и практи-

---

[1] Выступление на конференции в Институте мировой литературы им. М. Горького, посвященной проблемам социалистического реализма, 1967, Москва.

ка очень мало получает от этих горячих дискуссий, вспыхивающих с периодичностью гриппа.

Выбор героя — акт сознательный в той лишь степени, как и вообще творческий акт. Он тоже проявление жизнедеятельности таланта. В каком-то смысле он предопределен всей жизнью писателя, писательской судьбой.

«Хорошо Фурманову: ему вон с кем довелось быть рядом — с Чапаевым!» — позавидовал один молодой литератор.

Да, встречать на жизненном пути людей интересных, ярких — счастье для художника. Но верно и то, что талант, если он истинный, рано или поздно, но обычно встречает таких людей. Потому что талант художника — это и есть умение в привычном разглядеть непривычное, в обыкновенном — необыкновенное.

Как-то довелось мне побывать в «доме Кашириных» в Горьком. Как на чудо смотришь на потемневший стол (так это здесь обедали и ссорились дядья?!), на большую печь, с уютной высоты которой наблюдал Алеша за их дракой и за дедом, по-петушиному сердитым, с острым чувством удивления узнаешь дощатую дедову красильню во дворе и тяжеленный дубовый крест, под которым надорвался веселый Цыганок. Малоинтересной, наверное, была жизнь эта для соседей: они ведь жили почти также. Но в ней участвовал, ее наблюдал мальчик Алеша Пешков, он вырос, стал писателем Максимом Горьким, рассказал о пережитом, и совершилось чудо превращения обыкновенного в необыкновенное — в искусство. Помню — подумалось, когда мы стояли во дворике Кашириных: а если бы Алеша жил за тем вон забором, в том доме? Жизнь совершенно других людей, видимо, совершенно так же волновала и печалила бы нас, миллионы читателей. Те, канувшие в неизвестность люди, послужили бы прототипами не менее ярких, чем семейство Кашириных, образов. Потому что к жизни людей прикоснулся бы талант, и потому что время так или иначе преломляется в каждом человекае. В одном, конечно, преломляется больше, в другом меньше. Но если о людях пишет настоящий художник, он и в малом разглядит и покажет значительное.

Так-то оно так. Но сам-то Горький исходил пол-России в поисках не только хлеба и правды, но и людей,

особенно ему интересных. И в малом видно большое. Но в крупном характере большое заметнее. Оспаривать это вряд ли станет кто-либо, тем более писатель. Хотя именно писателей почему-то считают нужным убеждать в этой истине некоторые авторы критических статей о современном герое. Иное дело, что писатель (и тут он не отличается от любого исследователя) хочет искать то, что действительно никем не открыто, а авторы таких статей (например, И. Златогоров в «Литературной газете» от 16 августа 1970 г.) очень раздраженно приглашают писателя искать героя им, критикам,— хорошо знакомого (знакомого чаще всего по статьям и книгам других авторов). А ведь поиск героя — вовсе не что-то внешнее и второстепенное в творческом акте, а нерасторжимая сторона его, он тоже — езда в незнаемое.

Бывает, что настоящего героя, открытого не в статьях и книгах, а в самой жизни, узнают не сразу. Не беда, важно, что он всегда приходит в нашу литературу такой же закономерный и истинный, как та жизнь, которую он стремится сделать лучше, богаче, светлее. У каждого свои пристрастия, но каждый, знакомый хотя бы с переводами на русский язык произведений нашей многонациональной литературы, держит в душе и памяти богатое соцветие по-настоящему ярких героев. Разве не является художественным открытием образ чистейшего и честнейшего солдата революции Веньки Малышева, с которым Павел Нилин познакомил нас в повести «Жестокость»? А целая галерея крупных народных характеров в изумительно поэтичных «Степных балладах» Иоанна Друцэ! Или же тот лирический образ «западного» белоруса, которым обогатили нашу литературу Максим Танк и Янка Брыль, образ человека, по-особенному остро и поэтично воспринимающего советскую действительность, к которой он шел через тяжелое революционное подполье, через партизанщину. И герои романов И. Межела «Люди на болоте» и «Дыхание грозы», герои Чингиза Айтматова, такие, как Танабай и Джамиля, образы романа М. Стельмаха «Кровь людская — не водица» — разве они не яркое выражение сложности нашего времени, отраженного в судьбах людей разных национальностей, людей, героев, одинаково близких всем нам? На столь же больших, крупных характерах строятся и лучшие повести В. Быкова.

Этот перечень можно продолжать и продолжать, если по-хозяйски оглядеть современное наше литературное богатство.

Но проблема не только в том, что писатель хочет искать и находит настоящих героев не в статьях всезнающих критиков или рекомендуемых ими книгах, а в самой сегодняшней реальности. И в самой жизни писатель ищет не просто интересные или героические характеры, а такие, которые действительно были бы «его» характеры. Если же он остановится на любом, не исключено, что жизненно яркие прототипы на страницах произведения обернутся холодными, серыми схемами. Не безразличие, не глухота художника к окружающей действительности, а часто именно это условие творчества понуждает его от добра добро искать, не замечать одних героев и искать, искать каких-то других, искать «своих». Бытует такое выражение: готовность памяти, т. е. когда нужные специалисту сведения, факты постоянно теснятся на пороге его памяти. По отношению к художнику точнее звучит: готовность таланта. Она есть у каждого настоящего писателя, но направлена не равноценно во все стороны, а в какую-то больше, чем в другую. Эта направленность таланта зависит, помимо всего другого, от того самого главного жизненного опыта, на котором талант вырастал. Классик белорусской литературы Кузьма Чорный говорил как-то, что всю жизнь мог бы писать со своих земляков-«тимковичан». Да так оно и было: открытый К. Чорным тип мудрого и тяговитого молчуна крестьянина, прошедший через все его творчество,— оттуда, из раннего жизненного опыта писателя.

Новых героев писатель ищет не один, а вместе с героями прежних своих книг. Разве не Левинсон и Морозка помогли автору «Разгрома» найти много лет спустя молодогвардейцев? Казалось бы, эту тему должен и даже обязан был открыть кто-либо из белорусских писателей: где еще столько партизан было — полумиллионная армия! Но, оказывается, изобилие жизненного материала — это еще не все. Необходима та самая готовность таланта, которая была именно у А. Фадеева, прошедшего в годы гражданской войны такую же романтическую школу юношеского участия в суровой партизанской борьбе, как и молодогвардейцы.

Значит, направленность таланта, давая ему прони-

кающую силу, одновременно как бы суживает его, ограничивает писателя в выборе материала, темы героя. Да, ограничивает, если писатель не носит в себе, не развивает стремления к постоянному расширению «своего» плацдарма в жизни, обжитого его талантом мира. Как делали это Горький или Хемингуэй, которые всю жизнь не просто брали то, что плыло к ним, а шли, рвались навстречу «своему», искали его, бросаясь туда, где жизнь завязывалась трагическим узлом, поднималась героической волной, где сталкивались судьбы многих и многих.

Вот тут и встает вопрос о социальном заказе, о требовании времени, которые не позволяют истинному таланту замыкаться в уже знакомом мире, заставляют разрабатывать свой «штрек» и вглубь и вширь. Жадное любопытство ко всему, чего не знаешь или знаешь плохо, тревожное чувство-мысль, что главное происходит сейчас там, где тебя нет, куда не достанет твой взгляд — не это ли заставляет постоянно рваться за границы своего прежнего опыта, расширять его. Но талант на этом пути ждут опасности сродни той, что подстерегает и космонавта, который, попадая в чужую систему, должен обязательно сохранять постоянную связь со своей, иначе погибнет от удушья и холода. Постоянно расширять обжитую среду, все время сохраняя связь с тем, что знаешь «лучше всех на свете», с тем главным жизненным опытом, который сделал писателя писателем — не в этом ли один из секретов неиссякаемости таланта, его долгой и плодотворной жизни? Высшим примером остается Лев Толстой. Чтобы так писать, так долго писать и с каждым годом лучше, хотя, казалось, лучше уже немыслимо, необходим был тот воистину ежечасный напряженнейший духовный, нравственный поиск, о котором дают представление книги и дневники Толстого, активнейшее, от всего сердца, общение с народом, со всем, что было самого интересного в мире и что само уже тянулось к «яснополянскому мудрецу».

Но не только это, видимо, делало великий талант неиссякаемым, не только постоянное расширение жизненных впечатлений, но и всю жизнь сопутствующие расширение жизненных впечатлений, но и всю жизнь новым устремлениям писателя те устойчивые впечатления, картины, образы, которые с детства окружали

Толстого и закреплены были в прежних его произведениях. Толстой ведь вырос и жил в среде очень разветвленной, семейными воспоминаниями и легендами уходящей на несколько поколений в прошлое России. Чтобы написать «Войну и мир», нужно было многое узнать заново, но не менее важно было то, что с огромным миром истории так непосредственно смыкался микромир толстовских интимнейших семейных воспоминаний.

Опыт всей истории литературы свидетельствует, что проблема писателя и его героев — это не простой вопрос хотения или не хотения писать о том-то и о том-то. Это сложнейшая проблема психологии творчества. И ставить, решать ее следует с учетом этой сложности, тогда наши дискуссии о современном герое (как и о многом другом) не будут сводиться к упрекам в адрес писателей, которые де не придерживаются рекомендационных списков, предлагаемых тем или иным критиком.

Теория, литературоведение, критика имеют возможность проверять себя и практикой. Но для этого надо, чтобы психология творчества изучалась и учитывалась всеми, а не только «узкими специалистами», занимающимися этой проблемой.

Без учета всей сложности творческого акта любая теория в лучшем случае бесполезна. А когда получает возможность навязать себя — приносит прямой вред.

Вот почему нам надо учиться слушать и практику, а не только самих себя.

СОВРЕМЕННОСТЬ, НО НЕ МОДЕРНИЗАЦИЯ

Человеку свойственно внезапно остановиться внутренне, отметить себя сегодняшнего, удивиться, что ты уже не то, чем был вчера. Делаем мы это по-разному, и поводы бывают различные. Например, удивишься, что когда-то не знал такого-то писателя, и странно становится, потому что тебе уже трудно представить себя не читавшего, например, «На Иртыше» Залыгина. Столь же властно закрепляется в сознании, в душе роман Домбровского «Хранитель древностей», по-моему, великолепно начатый.

Таково глубокое воздействие, неотразимое, произведений, в которых гражданская честность и страстность художника перешла в высокое искусство.

Мы уже привыкли ежегодно ждать от литературы что-то особенно яркое, интересное, нужное нам сегодня. И эта «привычка», как нельзя лучше, свидетельствует, что литература наша — действительно на подъеме.

Меня по-особенному интересуют произведения об Отечественной войне, о них и скажу. Прежде всего хочется отметить то, что уже заметила и отметила всесоюзная критика: фонд зрелой «военной литературы» интенсивно пополняется за счет белорусских романов и повестей. На земле белорусской сражалась полмиллионная армия партизан, миллионы белорусов воевали на фронтах. Так что материал из первых рук. Роман Я. Брыля «Птицы и гнезда», повесть В. Быкова «Альпийская баллада», «Сосна у дороги» И. Науменки, роман И. Шамякина «Сердце на ладони», который о современности, но одновременно и о прошлом — вот

последний взнос белорусских прозаиков в общесоюзный «военный», а точнее, «антивоенный» фонд.

В этих очень разных произведениях, также, как и в новом романе К. Симонова «Солдатами не рождаются» (как, впрочем, и в произведениях недавнего прошлого Бондарева и Бакланова), есть общее качество — *современное углубление* в события прошлых лет.

Было, хорошо помнится, как некоторые товарищи пугались и пугали, что современная литература об Отечественной войне перестает быть литературой о героизме советских людей, народа, защитившего будущее человечества. Сегодня-то мы хорошо видим: не отходила, а приближалась литература к решению этой высокой задачи. Еще вопрос, а вернее, и вопроса-то нет: больше ли героизма в бездумном порыве или в самоотверженности человека, который и на войне мучится заботой о том, чтобы послевоенная жизнь была достойной народных жертв. Не только дела, но и мысли генерала Серпилина о Сталине требовали мужества. Да, детдомовцы-Матросовы грудью шли на дзоты. Но не следует забывать, что многие и многие из них (замеченные газетчиками и незамеченные) стали когда-то детдомовцами потому, что родителей их кому-то надо было сделать «врагами народа». Мы это забываем, но они-то, детдомовцы, помнили. И когда шли на дзоты, помнили. И трижды им надо поклониться. Героизм их был зрячий, сознательный, идейный, а если в нем заключена и трагедия человеческая, так ведь это так было: тут не убавить и не прибавить.

Не очень это по-марксистски — поэтизировать веру, а не знание, как это слишком охотно делала в свое время литература о войне. Да, правда, что было и бездумие. Но неправда, что бездумием мы были сильны. Сознательный, зрячий героизм и в человеческом отношении всегда выше. И это касалось не только таких фигур, как Серпилин или Синцов, но и тысяч, миллионов тех, кто стоял на солдатской «ступеньке» и тем не менее видел очень высоко. В том и сила, привлекательность образов солдат в повестях Быкова, что они — люди из самых народных глубин — задумываются о многом, понимают многое. В повести В. Быкова «Альпийская баллада» это народное понимание, прозрение, знание правды утверждается подчеркнуто страстно. Иван — вчерашний колхозник, советский солдат —

убегает из фашистской неволи вместе с итальянской девушкой Джулией. Эта девушка, ушедшая из состоятельной семьи, была сослана в концлагерь за связь с итальянскими коммунистами. Иван и его прошлая жизнь для Джулии — это мир высшей справедливости и человеческого счастья. А Иван не может не думать, не может не помнить, что многое было «не так, как надо». В плену, увидев, как обездоленные люди многих стран мечтают о его Родине, надеются только на нее, Иван полюбил свою Родину еще сильнее. Но он и задумываться стал больше над тем, что помнил. Вначале свои раздумья и сомнения он прямо высказывает Джулии, хотя и видит, как тяжела ей его правдивость и откровенность. И вдруг перед концом своим, перед гибелью Иван кричит Джулии, что все плохое — неправда, а только хорошее — правда. Нет, это не приглашение авторское говорить неправду, не смотреть в лицо правде. Быков не из тех писателей. Последние слова Ивана — это крик солдата из тех далеких лет, обращенный к нам, требующий, чтобы не было больше того, о чем солдату больно было говорить итальянской девушке, о чем больно было помнить, знать, умирая.

Совершенно особенный жизненный материал у Брыля — автора романа «Птицы и гнезда». Западнобелорусский парень Алесь Руневич — бывший солдат польской армии — в плену в Германии. Вначале продан бауэру, потом — на завод. Руневич вблизи видит Германию бауэров, одураченных и не до конца одураченных немецких рабочих. Сквозь толстый пласт острых жизненных впечатлений, заблуждений, раздумий героя проводит нас писатель, показывая фашистскую Германию в совершенно незнакомом нашей литературе разрезе. Мы видим фашизм в его будничных проявлениях. В Майданеках и Бухенвальдах фашизм нашел свое «высшее проявление». Начинается же он с вещей очень незаметных на первый взгляд (это великолепно показал Брыль), и прежде всего с попрания человека в человеке.

В романе Брыля, как и в других лучших произведениях о минувшей войне, герой не бездушный «винтик», а человек, стремящийся постичь всю глубину человеческой драмы, в которой он участвует.

Теперь, когда безоглядное углубление в исторический материал стало по существу нормой для про-

изведений об Отечественной войне, а также о революционном прошлом нашего народа, теперь прямо-таки практический интерес приобретает вопрос о художническом чутье меры. Думается, что это важная тема, которую никак нельзя обходить теоретическому журналу «Вопросы литературы». Что такое современный взгляд на события прошлого, современное углубление в прошлое, а что модернизация? Где, когда писатель имеет право на модернизацию и где она становится искусством, а где остается подделкой? В драме Алексиса Парниса «Подвиг Икара» осовременивание истории, а точнее, легенды — художнический прием, и вполне законный. Малейшая модернизация в рассматривавшихся выше романах и повестях об Отечественной войне снизила бы художественный, а потому и идейный уровень произведений. Так вот, насколько удается нам избегать ее в произведениях об Отечественной войне? Ведь пишущим об Отечественной войне действительно приходится идти по грани: склонился в одну сторону — свалишься в обессмысленную описательность, в которой ничего хорошего (в отличие от обезжиренного кефира), склонился в другую — герои твои начнут думать и разговаривать, как люди 60-х годов.

«Язык 50-х или 60-х годов не свойственен языку 1941-го. Именно поэтому я,— говорил К. Федин,— художник, реставрирующий 1941 год, не имею права выражать тогдашнюю мысль сегодняшним словарем». (К. Федин. Писатель, искусство, время. М., «Сов. писатель», 1957, стр. 391).

Прямолинейность не самый краткий путь к цели в искусстве. Чаще она уводит от цели. Избегает ее (а значит и модернизации) талант, помноженный на точное, во всех связях, знание жизненного материала. Те произведения о войне, о которых говорилось здесь, рождены таким счастливым союзом таланта и знания.

1965

ТРУДНЫЙ ЖАНР

Давно не приходилось читать статьи, настолько близкой к авторецензии. И потому «Взгляд назад» В. Карпова прочитываешь с чувством особенным. Жанр этот полузабыт в истории литературы, а у нас особенно; возможно, поэтому в статье столько противоречий. Но ведь человек идет дорогой, которой давно не ходили.

Мысли Карпова-критика о прозе в статье «Взгляд назад» дополняются раздумьем Карпова-прозаика о критике. О критике прошлых лет пишет он достаточно самокритично, хотя и может показаться сначала, что с позиции: *понять — значит простить.*

«В выступлении на XXI съезде А. Твардовский высказал, по-моему, чрезвычайно важную мысль: литература не только отражает действительность, а и фиксирует, закрепляет ее в сознании народа. Приблизительно так тогда и нам, критикам, представлялась роль художественной литературы в жизни людей... И все-таки, конечно, акцентируя внимание преимущественно на идейно-тематическом анализе, исследователь не исчерпывает значения и сущности произведения... А вот это иной раз и выпадало из поля зрения критика».

«Вернувшись к мирной жизни, каждый хотел поторопить ход событий. С другой стороны, война научила людей быть настороженными. Поэтому ортодоксальность идеи произведения, как она тогда представлялась, была главным критерием при его оценке... А если жизнь все-таки врывалась в произведение, у критика возникало стремление убедить писателя,

что нужно дозировать соотношение между положительным и тем, что противопоставляется ему».

«Не выделялся оригинальностью, глубиной и анализ формы художественных произведений...» Кое-что делалось и в этом направлении, вспоминает автор статьи, но «мимоходом, по инерции, а главное — редко связывалось с идейно-тематическим анализом и потому выглядело довеском. *Словно идея в художественном произведении могла быть и была в каком-то чистом виде*».

Не только последнюю фразу, но и все, которые здесь приведены, хочется подчеркнуть, выделить — так радуют они, такие непримиримые они к проявлениям вульгарного социологизма. Готов еще и еще цитировать, даже остановиться трудно:

«Подлинный талант — всегда первооткрыватель...»

«Догматизм и иллюстративность, как правило, идут рядом...»

«Выбор писателем темы — это уже качество».

Постойте! Что-то не то! Старая песня! Нет, почему старая? Карпов же не утверждает здесь, что тема — главное в искусстве. «Уже качество» — что ж, можно и согласиться. Зато как решительно сказано в статье о произведениях, где есть все (и хорошая тема, наверно), но нет искусства: *«Находятся люди, которые думают, что эта невкусная, наспех приготовленная жвачка все-таки лучше чего-то такого, где не все в порядке с идеей»*. (Не могу удержаться, чтобы не подчеркнуть.— *А. А.)*

Что ж, с таких теоретических, критических позиций неплохо можно разобраться и в художественных достижениях нашей прозы. Вот и пойдем вслед за автором.

«Потери в сороковые и пятидесятые годы, безусловно, были значительные. Опасная для искусства теория бесконфликтности, которая упорно пропагандировалась тогда, наложила свой пагубный отпечаток на многие произведения. Более того, то, что родила эта «теория» — сусальность, иллюстративность, схематизм,— мы замечаем и на отдельных произведениях последующих лет, когда эта «теория» была развенчана».

Но из статьи «Взгляд назад» мы почему-то так и не узнаем, на каких и в каких произведениях критик видит следы бесконфликтности. Зато сказано, что «сороковые и пятидесятые годы ознаменовались, *кроме*

того (курсив мой.— *А. А.*), такими романами, как «Свет над Липском» М. Последовича, «Минское направление» И. Мележа, «Когда сливаются реки» П. Бровки, «Даль полевая» Т. Ходкевича, «Рассвет» А. Чернышевича, «Над Неманом» В. Дадиомова, «Тревожное счастье» и «Криницы» И. Шамякина, трилогия «Иду в жизнь» Р. Соболенки...

Вот те раз! Как только автор перешел к более или менее конкретному рассмотрению произведений, он отодвинул как можно дальше в сторону все свои новые критические положения. Была тенденция к схематизму, иллюстративности — это общепризнано, но, «кроме того», были художественные произведения... Правда, и среди названных произведений, которые являются «золотой живой струей нашей литературы», не все равнозначно («разные по художественным достоинствам»). Так что все-таки среди них выделяется?

Вот, например, роман Т. Ходкевича «Даль полевая», произведение о людях, которые после войны взяли на свои плечи основную тяжесть «восстановления страны...». Это роман, «который пробуждает в людях энергию».

Так оцениваются произведения, которые появились до съездов, что «весенними ливнями пролились на страну».

Дальше автор переходит к новым произведениям белорусских прозаиков, называет их: «Сердце на ладони» Ивана Шамякина, «Люди на болоте» Ивана Мележа, «Средиборье» Филиппа Пестрака, «Сосна при дороге» Ивана Науменко, «Птицы и гнезда» Янки Брыля, «Застенок Малиновка» Аркадия Чернышевича, «На пороге будущего» Миколы Лобана, повести Василя Быкова. Это уже, говорит автор, «в определенном отношении новый этап в развитии произведений крупных форм».

Что же принес этот новый этап, что дал и дает он нашей литературе?

Во-первых, говорит автор, хороший роман Ивана Мележа, даже самый лучший среди произведений, в которых писатели *не идут* «за своими героями в гущу важнейших событий времени», а вместо того наблюдают (порой, как И. Мележ, «очень талантливо») «за бытом героев, удовлетворяясь отголосками этих событий», это значит выбирают дорогу полегче и менее пло-

дотворную. Вот если бы в центре романа Мележ поставил активиста Миканора, а не Василя и Ганну! Тогда бы роман мог получиться многоплановым, богатым общественными событиями.

В наше время, говорит критик, техника «не только изменила наши представления о пространстве и времени, но и углубила их, не только сократила расстояние, скажем, между Минском и Владивостоком, но и связала их, родила невидимые ранее связи». Самому В. Карпову неловко, а мы могли б и проиллюстрировать этот тезис на примере романа «Весенние ливни», где герои действительно ездят и в Горький и в Сталинград, потому что между заводами ширится кооперирование...

Что ж, можно было бы и поддаться аргументации автора, потому что и нам хочется, чтобы романы были и многоплановые и богатые общественными событиями, но ведь тогда вместе с Мележем придется упрекать и Шолохова, у которого на первом плане и в центре не коммунист Кошевой, а Григорий Мелехов. И потом, как относиться нам к романам Чорного, у которого в центре люди из самой гущи народа, точнее — сама эта гуща, ради которой, собственно говоря, «новые люди» и стараются?

Из статьи «Взгляд назад» мы узнаем, что есть еще хороший роман «Сосна при дороге» Ивана Науменко («Я также ценю этот роман. Он, если можно так сказать, обаятельный»). Но и здесь все портит то, что «локальная правда здесь иногда доминирует».

Ну, а уж о «Птицах и гнездах» Янки Брыля и говорить нечего! Правда, Янка Брыль «просто и хорошо рассказывает о своем герое и о том, что его окружает». Но все остальное в романе ниже всякой критики. Где общая картина? А историческая концепция романа? А логика и выбор событий? А место героя в них? А соотношение между главным и второстепенным?

Слов не хватает, чтобы рассказать, как плохо поставлено у Янки Брыля все это хозяйство!

Василь Быков, он также «в определенном отношении новый этап в развитии произведений крупных форм». «Но писатель, стремясь к предельной лаконичности, вместе с второстепенным порой опускает и главное».

Ну, хорошо, скажете вы, разве не заслуживают

названные произведения критических замечаний? Почему нет, только на пользу пойдет.

Но ведь не о критических замечаниях здесь идет разговор. Кого, каких героев, спрашивает автор, до сего времени дала наша проза? И отвечает: деда Талаша из «Трясины», Леопольда Гушку из «Родины», Демида Сыча из «Света над Липском», Заслонова из «Незабываемых дней» и еще несколько героических образов. Видите, не очень много. Правда, критик после долгих поисков нашел еще одного. В связи с проблемой героических образов В. Карпову добрым словом «вспомнить хочется» героя трилогии Романа Соболенко «Иду в жизнь».

Ну, а чем занимаются те прозаики, произведения которых сегодня знаменуют «в определенном отношении новый этап»? Характеров героических, крупных не дали и не дают, стремятся к локальности, вместо того чтобы рисовать широкие горизонты. Так почему же их произведения — новый этап, почему их называет В. Карпов? Потому что произведения эти сегодня не принять трудно, если их принял всесоюзный читатель.

Хороший совет дает режиссер М. Ромм: если тебе непонятно, о чем и что говорит творческая личность, узнай, над чем она теперь работает. Или вспомни, что она написала, сделала. И все станет понятным.

Так что такое эта статья В. Карпова? Взгляд назад или шаг назад?

А вообще трудное, очень трудное это дело — писать авторецензию. Стараешься, а людям кажется, что ты не совсем объективный. К себе.

1966

ОТВЕТЫ НА АНКЕТУ «ВОПРОСОВ ЛИТЕРАТУРЫ»[1]

1. У художественно-документальной литературы есть, наверное, свои жанровые границы. Но определять их не берусь. Сегодня они зыбки, как никогда прежде. Потому что документальность стала требованием самого времени, она пронизывает литературу, кино. Вот почему во многие художественные фильмы так просто, легко, без всяких «швов» вмонтированы кинодокументы. А когда белорусскому прозаику И. Мележу понадобилось ввести в роман «Дыхание грозы» стенографические записи, документы 20-х годов, он сделал это подчеркнуто прямо, потому что и вся эпическая ткань романа воспринимается как художественный документ эпохи, как летопись, хроника народной жизни.

Документальность — это и жанр, но это и стиль, неоднородный, но чрезвычайно созвучный нашему времени. Документальность, однако, не мода, не всего лишь мода. Ее ищут, ее требуют, потому что люди жадно хотят правды и насторожены против полуправды. Было бы удивительно и обидно для человека, если бы в эпоху, когда встал вопрос о жизни и смерти рода человеческого, он не стремился сам разобраться во всем. Было бы странно, если бы после замалчивания важнейших фактов читатель не набрасывался на документы, не испытывал жгучую потребность знать факты, все факты. Смелость перед фактом, всей правдой фактов — это самое малое, что требуется сегодня от литературы документальной.

---

[1] 1966, № 9.

Причин популярности документальной литературы и художественной литературы, обогащенной документальностью, много. Не последняя (в ряду других) та, что художник здесь в большей степени рассчитывает на то, что читатель — существо мыслящее, и не старается за него выполнять всю мыслительную работу. Сегодня просто глупо делать вид, что тебе, автору, все известно и все понятно. Не поучающее слово, а убежденное слово действительно знающего человека (и знающего границы своего знания) ценится думающим читателем. Одно из главных достоинств, например, великолепной, нестареющей повести П. Нилина «Жестокость» в удивительно точной, выверенной самим временем интонации: «Да, это было, я был при этом, было это так, но разберись в этом сам, человек 60-х годов, и мне помоги понять, что же было и куда пошла жизнь».

2. Документальная основа в любом художественном произведении, по-моему, лишь тогда основа, когда она сращена с личностью автора. Степень этого сращения прямо влияет на художественность также и чисто документальной литературы. Писатель всегда должен иметь право сказать: «Я это знаю (именно это) лучше всех на свете...» А иначе нельзя браться за перо, иначе это бесчестный поступок, а не творчество.

Если документальность (в широком смысле этого слова) — характерное качество стиля нашей современной прозы, то как согласовать это с тем бесспорным фактом, что возрос и лирический субъективный момент в прозе? Вспомним хотя бы «Владимирские проселки» и «Каплю росы» В. Солоухина, повесть Я. Брыля «На Быстрянке», очерки Е. Дороша и т. д. Но ведь и «документ» (самый объективный) выполняет в современной литературе не просто познавательную, а подчеркнуто гражданственную функцию. Разве не в этом главная причина популярности произведений С. С. Смирнова?

3. Степень художественного обобщения в документальном (как и в любом другом) произведении диктуется, видимо, лишь чувством меры и правды. Но очевидно и то, что сегодня мера эта очень активно «контролируется», выверяется требовательностью того мыслящего читателя, которому дорог именно «черный хлеб фактов», самой реальности.

4. Уловить момент, когда «правда факта», действи-

тельности становится «правдой искусства», так же не просто, как и проследить за любым качественным скачком в природе. Качественного перехода может и не произойти, хотя романисту будет казаться, что он сам видит, слышит то, что рисует. Особенно легко впасть в подобное заблуждение именно тем, кто опирается на прототипы, на память. Нам кажется, что мы видим, слышим, но, может быть, это память наша звучит, «оживает», а вовсе не слова наши. Как в «Неведомом шедевре» Бальзака: художник убежден, что он нарисовал прекрасно, а зритель видит лишь мертвые краски, не рождающие форм, не пробуждающие ощущений. Вот почему так трудно, а вовсе не легко пишущему на основе прототипов. Легкость работы тут кажущаяся, обманчивая. Нарисовать, «воплотить» встреченный в самой жизни характер — это означает взять его, но одновременно и освободиться от него, реального, ради того, уже нового, который рождается в слове. Но, наверное, ни у кого это не происходит резко — разрыв, расставание с прототипом. Даже имя реального человека какое-то время присутствует в сознании, и не сразу решаешься «перекрестить» человека, чтобы не улетучился тот воздух, которым он окружен, пока он надежно не подключился к новой системе и не зажил заново.

Что, мне кажется, особенно важно удержать, сохранить — так это реальную «несимметричность» факта и характера, которая, по словам Л. Толстого, есть первая примета жизни в художественном произведении. Вот тут-то самой реальности можно довериться полностью. Реальность способна предложить несравненно больше разнообразия и неповторимости, чем самая богатая фантазия. Ведь программу человеческому мозгу задает окружающий мир, природа, по отношению к которой мы уже — «запоминающая система».

Да, непреходяще важна полновесная фактическая, документальная основа в художественном творчестве, но это ничуть не облегчает, а должно усложнять художническую задачу, которая всегда стоит и перед документалистами: чтобы правда факта дорастала до правды искусства. И этого каждый пишущий должен пожелать прежде всего самому себе.

1966

ПЛАТОН ГОЛОВАЧ

Путь Платона Головача в литературу, его творческая судьба во многом типичны для белорусских писателей «послереволюционного призыва». В 20-е годы в литературу поднимались десятки и десятки талантов из самых глубин «растревоженного» революцией народа (так когда-то М. Горький назвал народ, родивший Купалу и Коласа), чтобы рассказать белорусу о нем самом на родном языке, чтобы поведать миру о многострадальном крае, где люди наконец добились права «людьми зваться».

Родился Платон Головач 18 апреля 1903 года на Бобруйщине, в деревне Побоковичи. Рос в семье бедняцкой, да еще и без матери, сиротой. Но как-то смог окончить двухклассное церковноприходское училище. И не остановился на этом. Были книги, был брат, коммунист-подпольщик, который познакомил подростка с нелегальной литературой. К семнадцати годам он уже и сам комсомольский вожак в своей деревне.

Потом, когда Головач станет писателем, этот радостно-бурный период его неспокойной молодости даст эмоциональный заряд многим его рассказам.

С 1922 года Платон Головач учится в Минске. Паренек из никому здесь не известной деревни Побоковичи очень скоро вырастает в заметного писателя, в крупного общественного деятеля республики. В 1928 году он избирается первым секретарем ЦК ЛКСМБ, какое-то время работает главным редактором газеты, потом — заместителем наркома просвещения.

Все, что Головач делал, он делал увлеченно и убежденно, с сознанием сыновнего долга перед народом

и революцией. В писательском деле он всегда был человеком общественно мыслящим, подчинял свое перо непосредственным задачам социалистического строительства, а значительные посты и обязанности открывали ему путь к познанию самого механизма общественной жизни. При этом главной страстью и целью его оставалась, конечно, литература.

Путь этого честного коммуниста и писателя оборвался в 1937 году, трагически, нелепо и обидно...

Первые рассказы Платона Головача, вошедшие потом в сборники «Мелочи жизни» (1927) и «Хочется жить» (1930), по стилю примыкали к так называемой «молодняковской» прозе. (Существовала в Белоруссии в 20-е годы такая организация «Молодняк», собиравшая и объединявшая молодые литературные силы.) В «молодняковской» прозе пафос господствовал над анализом, в ней больше было уверенности, чем знания. Поэтичность, лиризм, наивно-непосредственный, искренний, согревал эту прозу, пусть и незрелую по мысли.

Ничто «молодняковцам» не казалось сложным, трудным, потому что они были молоды, молода была революция, да и над чем особенно задуматься, если «наша сила, наша воля, наша власть!».

Но жизнь, революция развивались, углублялись, они ставили все более сложные проблемы и перед молодой литературой. «Молодняковцы» тоже взрослели творчески.

Отличительное и наиболее сильное качество таланта Платона Головача — умение исследовать человеческую психологию в тех обстоятельствах, которые ее порождают и питают. Оно особенно проявилось в наиболее зрелых его произведениях — в повестях «Виноватый», «Переполох на загонах», в романе «Сквозь годы». Как и современник его, крупнейший белорусский романист Кузьма Чорный, П. Головач от «молодняковской» лирики в прозе шел к прозе подчеркнуто исследовательской, аналитической. Наибольшая удача Платона Головача встречала тогда, когда он обращался к жизни трепетно реальной, неустоявшейся, к жанру повести, близкой к документальной. Повесть-очерк, повесть-хроника вообще была очень характерна для того стремительного времени. В белорусской прозе жанр этот был особенно близок П. Головачу. И именно на рубеже

20—30-х годов. Как раз в этот период вопрос: «Как жить, как и куда идти дальше?» — практически встал перед всей многомиллионной крестьянской Россией. И настоящий художник, если он хотел серьезно помочь делу и людям, обязан был искать правду в самой жизни, в делах и помыслах людей, преобразующих мир.

Лучшие повести Платона Головача этого периода не потеряли своего идейно-эстетического значения и сегодня. И именно потому, что писатель очень заинтересованно обращался к реальности, стараясь осмыслить всю ее неожиданную сложность.

Повесть «Виноватый» (1929) строится из сцен как бы мало связанных внешне, но зато внутренне эмоционально спаянных. Человек идет по городу, радуясь какой-то бумажке, которая у него в руке. Видимо, долго ждал, боялся, надеялся... «Перед глазами мельтешили большие ясные буквы, слова, напечатанные сверху... ЦКК». Это Алесь Шавец, бывший студент, отчисленный из техникума за то, что он будто бы скрыл темное прошлое отца.

А в тот же день советский служащий Денис Смачный «был здоров и потому, как всегда, когда бывал здоров, пришел в учреждение». Сегодня он нет-нет да и вспомнит про своего земляка Алеся Шавца, про письмо, полученное от него:

«Денис, я отдавал работе все свои силы, способности... Меня обозвали пролазой, от меня отвернулись некоторые из тех, кто были моими лучшими друзьями... их ужас охватывает при виде меня. Почему? Неужели это нужно? Неужели это правильно?»

Жене, которая не верит, что Алесь действительно виноват, Денис Смачный говорит:

«— Ты не понимаешь. Я не могу. Я не могу пойти против своей партийной совести... Для меня прежде всего чувства общественные, партийные, а потом всякие иные».

Так говорит этот человек, хотя для него «прежде всего» и ближе всего — собственная шкура.

В повести возникает и получает развитие еще один характер, еще один образ — отец Алеся. Он проходит вторым планом, но включен в конфликт.

Все началось с той минуты, как солдат Шавец Никита, отец Алеся, по темноте своей и неразборчивости, согласился на «повышение».

«— Приказали явиться, ваше благородие?

— Да... Хочу поговорить с тобой... Ты скоро отслужишь свое?

— Так точно, ваше благородие!

— ...Семья твоя, наверное, голодает дома, работников там без тебя, поди, хватает, и ртов тоже достаточно... Я хочу помочь тебе за усердную службу. Хочу пристроить тебя к хорошему месту...»

И «пристроили» Никиту. В охранку, шпиком.

Так и помер он, уже дома, после революции, с грязной и опасной тайной в темной душе.

А для его сына, как и для всех бедняцких детей, жизнь широко раскрывалась в завтрашний день. И Алесь считал ее своею, эту новую жизнь. Ревниво считал своею и был подчеркнуто суров со всеми, кто не мог доказать, что чист, искренен перед нею так же, как сам он, Алесь. Никто не выступал на собраниях более страстно, горячо, непримиримо, чем Алесь, если оказывалось, что в комсомол или на учебу рекомендовали человека с биографией сомнительной. Для него мир резко делился на тех, кто вполне «наш», и на всех остальных. Оттенков он не знал и не принимал.

«Правильно,— подтвердил Алесь,—...я всегда буду говорить, что мы слишком жалеем всех и оттого не умеем разглядеть чужого, врага. Это потому, что спокойно мы живем вот уже несколько лет и забыли про опасность».

Это идет и от самого времени, и от малого опыта, и от уверенности, что собственная биография — без пятнышка. Бедняцкий сын, комсомолец, успел даже с бандой повоевать, ни одной мысли у него тайной, «чужой»... И вдруг!.. Письмо в ячейку (кого-то не менее «принципиального», чем Алесь):

«Кто такой этот Шавец, который уже три года жрет советские деньги трудящихся? Этот Шавец Алесь Никитович является сыном б. служащего полиции».

Жизнь вдруг взорвалась прямо под ногами у Алеся: там, где была прямая, ровная дорога, теперь пропасть.

Теперь для самого Алеся встал вопрос, не абстрактно, а в упор: в ответе ли дети за грехи отцов?

Многие повели себя в отношении Алеся точно так, как он сам вел себя вчера. Не поверили, что он ничего не знал о тайной службе отца. Не поверить было легче, удобнее, надежнее.

И вот в сознании Алеся намечается сдвиг: настоящих людей, настоящую принципиальность он видит уже не в таких людях, как Денис Смачный, а в тех, кто способен встать на защиту человека, если уверен, что он не враг.

Так остро, драматически решал Платон Головач тему человеческого доверия в годы, когда это было особенно необходимо и когда такая тема требовала от писателя настоящего гражданского мужества, глубокого разумения истинных интересов партии, народа.

Столь же актуальной, проблемной, но значительно более зрелой в художественном отношении была вторая повесть Платона Головача, написанная в 1930 и переработанная в 1932 году,— «Переполох на загонах».

Писатель так вспоминал о работе над повестью, сразу поставившей его в число наиболее читаемых белорусских прозаиков 30-х годов:

«Зимой 1928—1929 года я был на перевыборах в Кляницком сельсовете Смолевичского района. В этом сельсовете в деревне Пацичово существовала уже тогда коммуна «Комсомольская воля», созданная в чрезвычайно трудных условиях... Познакомившись близко с жизней коммуны, решил написать про коммуну. Начал собирать материалы, делал записи, но до 1930 года ничего не написал.

В феврале 1930 года по командировке ЦК КП(б)Б я поехал в Дриссенский район (б. Полоцкая область) на проведение работы по коллективизации и весеннего сева. ...Еще совсем не зная, как я использую материал, я вовсю черпал его для себя как писатель»[1].

Да, писатель не мог не смотреть на жизнь как на материал. Но не холодный профессионализм направлял перо П. Головача, когда он начал работать над произведением, а горячее желание помочь людям.

«Как писатель, я должен был правдиво, без приукрашивания показать крестьянину в художественном произведении все то, что происходит вокруг него, но показать так, чтобы он увидел все это, уже знакомое, по-новому...»[2]

---

[1] П. Галавач. Як была напісана аповесць «Спалох на загонах».— Збор твораў у трох тамах, т. 3, Мінск, Дзяржвыд, 1958, с. 372—373.

[2] Там же, с. 374.

Группа партизан отряда имени Кирова после выполнения боевого задания. В верхнем ряду — мать писателя Анна Митрофановна Адамович. Май, 1943 года. Фото Алеся Адамовича.

На съемках кинофильма «Сыновья уходят в бой»: Марина Влади, Владимир Высоцкий, Алесь Адамович и другие. 1969 год.

И не только чтобы крестьянин заново увидел происходящее и понял его глубже, но и многие, от кого зависел успех плана коллективизации... Такая цель обязывала писателя не спешить с выводами, не довольствоваться схемой, а идти в глубь материала, изучать его и побуждать к раздумью других.

Повесть-очерк, повесть-хроника «Переполох на загонах» — это прежде всего исследование жизни, в которой все сдвинулось и только начинает укладываться в новые формы, где все пронизано драматизмом колебаний и непростых, нелегких решений... Писатель строит произведение словно бы из живых кусков действительности, как бы только что выхваченных из реального потока.

В родную деревню приезжает посланец города Панас, чтобы помочь крестьянам поверить в новую, колхозную жизнь. И хотя он знает крестьян и его знают деревенские, но не легко им понять друг друга. Кажется, что вся Россия просматривается из конца в конец недоверчивыми крестьянскими глазами. Не слова, а только факты могут убедить крестьянина, что на этот раз все делается для него, в его интересах. В повести рассказывается об одной лишь деревне, но так рассказывается, что хорошо ощущаешь море народной, крестьянской жизни. Достигается это отчасти тем, что произведение не замкнуто в традиционный сюжет: взят кусок жизни, и так бережно сохранены его связи и формы, что легко представляешь продолжение этой жизни и за рамками произведения. Чувствуешь: такое происходило на полях, на межах, среди лесов всей Белоруссии, и не только Белоруссии. Да, это реальные крестьяне тех лет. Они и надеются на «коммуну», и боятся ее. Враги коллективизации пугают их «новой панщиной». А торопливость «загибщиков» и формалистов, одержимых процентоманией, их настораживает.

«— Не боятся тебя наши, ничего ты с ними не сделаешь.

— А разве нужно, чтобы боялись?»

За такими вот, словно бы случайными и незначительными, разговорами встают разные стили работы на селе, само время, сложная обстановка тех лет.

«Наши на собрание не пойдут... Почему? Сговорились. Они теперь сено тайком сбывают, бульбу из бур-

тов достают, боятся, что сгонят в колхоз, вот и спешат продать все. Ночью кабанов колют да смалят...»

Писалось произведение в самой гуще событий. Но Платон Головач увидел и всерьез заговорил о том, что мешало социалистическому переустройству деревенской жизни. Вот сознательный, преданный революции рабочий Клим побывал на городском базаре, где крестьяне сбывают лошадей «на шкуру»: лошадь и курица идут в одну цену.

«— Не всему следует верить, что говорят, да еще на базаре...» — поправляют старого рабочего.

«— А я всему и не верю. Но если говорят, так какая-то доля правды в этом есть... Добровольные колхозы у нас? Добровольные, да? — спросил он. И, не давая Сидору ответить, горячился: — Добровольные, а работники приезжают в деревню и черт знает что делают там, лишь бы втянуть мужика в колхоз. Мужик идет, конечно, пойдет, как не пойти, если запугают. Но мужик хитер. Он слушает тебя, молчит, а свое думает... Ты ему свое, а он свое. Он свое думает, что раз гонишь, знать, как говорится, что-то не так... Как же он поверит, что для его это пользы, если его запугивают? Он-то пойдет, как говорят, запишется, а работать не будет, будет волком в лес посматривать, на хутор. А раз работать не будет, какая же польза от того колхоза... А ты постой, знаю я, как там разъясняют. Если бы объяснили да убедили, не то было бы, а то что-то объяснения того незаметно, а мужик ногами в колхоз будто бы идет, а руками на базар тащит корову, лошаденку да за двенадцать рублей отдает ее на шкуру... А пахать весной на чем будет?.. Да если уж на то пошло, то почему бы государству не скупить лошадей, чтобы не уничтожили их...»

Такой вот хозяйский, требовательный взгляд на жизнь, на все, что происходит, утверждает повестью своей Платон Головач. Это критика, питаемая высоким чувством гражданской ответственности советского человека, который собственными руками, умом своим перестраивает жизнь.

Писатель великолепно чувствует психологию и людей другого склада, традиционно крестьянского, патриархального, которую надо было хорошо знать, чтобы умно переделывать.

Крестьянин, догадываясь, за каким делом пришел

в деревню Панас, говорит в большом смятении дум и чувств:

«— Оно так и следует. Городские люди много слышали, много видели, так, может быть, поможете, чтобы то-се лучше сделать. Что ж, поговорите, покажите, а мы к старому привычны, нового, теперешнего, не знаем, так вот послушаем, подумаем и, может быть, на что и решимся потом...

Говорил, а внутри росла неспокойная мысль. За спокойным и хитроватым обликом этого простого человека прятался другой, напуганный слухами и догадками, и тот навязчиво шептал: «Подумаешь? Посоветуешься? А как не дадут подумать? А если и спрашивать не будут, хочешь ли? Что ж тогда?..»

И рядом с этим — коммунары, мечта о жизни другой, новой, готовность работать и бороться за нее. И кровавая плата за эту готовность и мечту: Панаса убивают на вспаханном им поле:

«Панас лежал на спине, поперек загона, на мягкой свежей пахоте. С закинутой головой вытянулся через всю полосу и, раскинув руки, заслонил собой землю».

«...Я понимаю,— писал Платон Головач, в статье «Как была написана повесть «Переполох на загонах»,— что полностью с задачей, которую я ставил перед собой, я не справился еще. И потому я говорю, что моя повесть... есть эскиз для написания нового большого произведения о крестьянстве...»

Так смотрел Платон Головач на свое произведение, начав писать в 1933 году роман «Сквозь годы», в котором действительно обобщеннее, с сюжетным отступлением в прошлое, через обстоятельно разработанные характеры повествуется тоже о деревне и тоже о ее вступлении на путь коллективизации.

И все же повесть «Переполох на загонах» не воспринимается нами лишь как эскиз к роману «Сквозь годы». В этой повести есть качества неповторимые, непревзойденные и даже утерянные в какой-то мере Головачом в следующих его вещах. Дыхание, движение, живой трепет своего времени в этой повести Платон Головач передал с наибольшей непосредственностью.

Последние повести Платона Головача — «Носители ненависти» (1936) и «Они не пройдут» (1937) — вырастают из материала полулегендарного, полудоку-

ментального. Это не то, что было наблюдаемо и пережито лично писателем. И Головач предстает здесь несколько иным. Написаны произведения в традиции «юношеской повести», лучшими образцами которой в белорусской литературе 20—30-х годов были «Соловей» Змитрока Бядули и «Трясина» Якуба Коласа. Романтизация сюжета, характеров определяет общую настроенность таких произведений. Однако для Головача последних лет такой поворот к обобщенно романтическому видению не был шагом вперед в творческом развитии. Это скорее рецидив «молодняковского» стиля, но без «молодняковской» непосредственности и естественной порывистости.

Творчество Головача, его лучшие рассказы, повести, роман,— одно из звеньев развития белорусской прозы, которая в наше время, сегодня, стала очень заметным явлением в советской литературе.

1967

СВЕТЛАЯ ПЕЧАЛЬ ЧЕЛОВЕЧНОСТИ

Если случится мне побывать на родине героев Иона Друцэ (а после его произведений в Молдавию влечет, как в мир собственных воспоминаний), обязательно буду высматривать, искать Сорокскую степь с ее проселками и тропинками, напоминающими «вены на руках старого землепашца», а увидев орлов над молдавской степью, обязательно вспомню, что они ищут горы, те самые, которые, по убеждению сорочан, были в их краю, но потом ушли «дорогой гор». И молдаванина с шапкой на бровях или, наоборот, на самом затылке сразу же узнаю: «Да это же один из братьев Мирчи!» А великолепно спокойного, шествующего так, будто его уважительно сопровождает невидимый цыганский оркестр, пожалуй, не удержусь, окликну: «Бадя Карабуш!»

Благодаря таланту Иона Друцэ читатель буквально поселяется в этой смешной и печальной Чутуре, безудержно шумной в праздники и жутко тихой, покорной в голод, в этой доброй и черствой, щедрой и дружной Чутуре, которая вся погружена в себя, но в то же время с беспокойным детским любопытством и крестьянской опаской слушает, как гудят над степью шестирядные провода, связывающие ее неспокойных соседей.

Что может защитить Чутуру от сквозных ветров истории в огромном неспокойном мире, если не ее неприметность? Если не доброта чутурян?

Но неприметными перед всем огромным миром Чутура и ее дети могут показаться лишь тому, кто не рассмотрел их вблизи.

Ион Друцэ показал нам этот мир и своих героев так

объемно, крупно, как может показать лишь беспредельно влюбленный в свой край, в своих людей большой художник. Прочесть «Степные баллады» — это почти то же, что породниться с чутурянами. И маленькое становится великим, делается самым главным. Сколько раз в мировой литературе пропета была эта светлая в своей печали песнь о человеке на земле: о его рождении, жизни в своем народе и о поре его заката,— и все не стареет она, эта песня! Очарование и сила таких произведений, как «Бремя нашей доброты», в яркости, неповторимости национальных красок и в то же время во всечеловеческой глубине характеров. Это здесь, но и везде, это сейчас, но и всегда, это мы, но и вы тоже,— это идущая издалека и уходящая за далекий, «до самой слезинки», горизонт река жизни.

Мы встречаемся с Онакием Карабушем — героем «баллад», когда он сквозь пули, по плывущим льдинам Днестра бежит из охваченного войной мира в свою тихую, надежную Чутуру. «Может, весь земной шар — одна старая глина, если нет в ней той родной частицы земли, согретой твоими прадедами и переданной тебе, чтобы ты, прожив свою жизнь, передал ее другим?»

Долгий жизненный путь проделает Онакий Карабуш, и мы рядом с ним: будет нам заодно с ним и радостно, и печально, порой очень горько, но никогда не скучно. С таким попутчиком не затоскуешь. Даже на войне Онакия, этого человека с «улыбающимся нутром», больше всего огорчало, что люди «упорно не давали Карабушу рассмешить себя», даже земляки-молдаване «из-под Измаила»: «В жизни не улыбнутся, черти! Даже если пощекотать их, только носы вздернут кверху и бровями пошевелят».

А Карабуш всегда найдет повод улыбнуться, пусть и невесело даже. Вот он соскочил на ходу с поезда, едва не отдал душу господу, а кругом колокола ревут, заливаются «в тридцати деревушках». Он тут же находит этому объяснение: «Должно, видели, когда я прыгал с поезда. Подумали, крышка бедному Карабушу. Теперь спешат выкачать слезы православного мира: как-никак свой человек погиб...»

Добрался до своей деревни и понял, отчего бесновались колокола: сгорела Чутура, и именно в ночь его возвращения!

«Онакий Карабуш улыбнулся. Это было так нелепо и так неожиданно, что он ничего не смог придумать, как только улыбнуться».

Жизнь еще бессчетно раз заставит его вот так улыбнуться — не поскупится она для своего любимца.

И вот вместе с Карабушем мы вступаем в Чутуру. Одно небо осталось над деревней да ложбина на том месте, где была Чутура. Но небо-то осталось! Будет и Чутура.

О, это надо уметь быть чутурянином! Быть чутурянином в Сорокской степи — «это значит быть хитрецом, каких мало». И быть непохожим даже на односельчан своих. «Чутурян можно упрекнуть во всем, в чем угодно: и в бедности, и в глупости, и в трусости, но в том, что они похожи друг на друга, в этом их еще никто не упрекал». До чего же с характером эта Чутура, и сколько различных состояний, настроений у нее, и это надо хорошо улавливать, если хочешь жить с ней и в ней.

Чутура постоянно чему-то «удивляется», «охает», «разводит руками», всему дает свою оценку, иногда неожиданно поддержит человека, а иногда так же неожиданно оставит его одного, с нею держи ухо востро, с нею и наплачешься и насмеешься... Чутуре нравятся стройные ноги Нуцы — дочери Карабуша, но вот случилась беда, стала Нуца хромоножкой, да еще перед самой свадьбой. Чутура с любопытством постороннего гадает: что теперь будет, разладится свадьба или нет? А когда убеждается: разладилась-таки, сразу принимает сторону Нуцы. И уже не нравится Чутуре новая невеста сына священника: «Чутура смотрела. Чутура ахала. Чутура спрашивала и недоумевала: кто такая эта невесточка, откуда ее Ника выкопал?»

Нужна своя тактика, чтобы овладеть настроением Чутуры, переломить его в свою пользу. Та же Нуца, как долго добивается она, чтобы Чутура помогла ей вернуть из далекого мира, где все сдвинуто с места войной, ее кавалера ордена Славы, ее Мирчу.

Чтобы Чутура простила ей молодое легкомыслие солдатки, Нуца прощала своим односельчанам все колкости, старалась почаще встречаться с ними, одалживала у них «на ночь» детишек, вела себя как покорная и безмерно тоскующая по мужу, по материнству чутурянка. Ее карие глаза упрашивали односельчан: «Ну,

пожалуйста, напишите письмо моему мужу...» На что Чутура, сложив известным способом три пальца, лаконично отвечала ей: дудки!»

Жестокой, мстительной бывает Чутура, но отходчива она. Любит она тех, кто любит ее. «А Нуца любила свою деревню, всю целиком и каждого человека в отдельности». И она добилась, почти добилась своего. И тогда Чутура «начала чесать затылки», искать ручку, бумагу, которые куда-то запропастились...

Непросто, нелегко ладить с Чутурой и Карабушу, когда солдафоны-вербовщики задурманили простецкие головы его сыновей и увели, угнали их с собой на войну. Осиротел Карабуш. Фронт вернулся, и тогда покинула его и Чутура, она, как волна от берега, отступила от домика, от калитки, где затаилось ожидание беды, расплаты.

«Бедный Онакий Карабуш, чего он только не предпринимал! А домик в три окошка надрывно выл от боли по двум погибшим сыновьям. Эта глина, построенная его руками, жила его жизнью, и Карабуш ничего не мог с ней поделать... Онакий понял, как обстоят его дела. Это было совсем не трудно понять». То, чего лишила Карабуша расчетливая и осторожная Чутура, Карабуш неожиданно нашел в далеком крестьянине из России: солдат Николай полюбился ему, как сын, и сам он полюбил доброго, ушибленного бедой старика, ободрил его своей человечностью, простой, бесхитростной.

Удивительно целомудренны эти вечерние встречи двух потомственных землепашцев — молдаванина Карабуша и русского солдата Николая, когда Карабуш возвращался с поля: «Николай стоял у калитки, хмурился, будто высматривал запоздавших друзей, но это ему не особенно удавалось, и было видно, что вышел он только для того, чтобы встретить Карабуша. Онакия это трогало до слез... Это закон всех землепашцев: те, которые остаются на день дома, выходят по вечерам встречать возвращающихся с поля. Это дань уважения к бесхитростной и трудной профессии пахарей...»

Потом еще не раз Карабуш и Чутура будут вот так огорчать друг друга, но то, что их связывает,— сильнее: ведь и сам Онаке Карабуш — истинный чутурянин.

Говорят, что настоящее мастерство не замечаешь, как воздух, которым дышишь. Возможно. Но отчего

все-таки в иных местах хорошей книги у тебя «дыхание перехватывает», как от перемены высоты. Даже в произведении истинно художественном всегда есть места особенно поражающие. Умерла Тинкуца — тихая, преданная жена Карабуша: был человек рядом с чутурянами, и уже нет его... Место, которое занимал этот человек под солнцем, читаем мы у Друцэ, «было тут же схвачено и залито светом, словно сама природа все эти годы, пока человек ходил по земле, стояла на страже и ждала, когда он исчезнет, чтобы вернуть себе зачем-то еще одну крупицу бесконечного пространства».

И не раз, не два перехватывает дыхание от глубины и точности писательского слова, когда читаешь «баллады»: те, например, страницы, где Нуца и ее муж грузят снопы, а потом появляется Ника — бывший жених ее; или же когда Карабуш проведывает в поле зятя-тракториста; повествование о бесконечной войне чутурян за «свою» стежку в городок Памынтены...

Много таких мастерских сцен и деталей в «балладах» Друцэ, но есть страницы, которые особенно дают почувствовать художественную глубину книги,— это ее завершающие сцены. Жизнь крестьянина Карабуша уже на исходе. Все, чему быть в его жизни, уже было. Через многое прошел он, прошла Чутура. Небо осталось прежнее, и ложбина, в которой спряталась Чутура, тоже прежняя. И все равно изменилось что-то на земле, и Чутура тоже: все, что коснулось мира, коснулось и чутурян, сама степь, казавшаяся когда-то такой безбрежной, как бы «свернула свои просторы» перед огромностью мира, который властно и как бы даже мимоходом захватил и Чутуру в свою стремительную орбиту. Но именно в этом состоянии стремительного лета навстречу завтрашним испытаниям человеку так необходимо внутренне задержаться, задуматься, понять... Это как бы за всех чутурян и делает Карабуш, тем более что век его кончается и ему это особенно необходимо.

«Усохли, вымерли старые степные дороги, похороненые под ровными рядами посевов. Перемаялось, перемучилось, из далеких глубин спустилось новое небо над степью. По-новому нарядилась земля, и светятся по оврагам новые деревни, и новые люди в них живут, а ему, видать, и в самом деле пора...»

Один среди моря неубранной кукурузы, в степи его детства, его юности, его заката, Карабуш слушает, как перекликается каким-то бесшабашным весельем, музыкой эта степь.

«— А что, молодцы! — говорит Онаке соседу справа, которого там почему-то не было.— Кому нравится, кому нет, а чутуряне знай себе веселятся. Хоть народ они вредный, а веселиться умеют.

Похвалив таким образом своих односельчан, Онаке повернулся всем туловищем и сказал соседу слева, которого тоже что-то не видно было:

— Теперь надо послушать нуелушан. Им, конечно, далеко до наших, но и то сказать, как когда».

Человек собирается покинуть землю, которая принадлежит ему вся, «комочек за комочком», готовится к этому по-крестьянски просто и даже с карабушевской усмешкой, потому что «такого с ним еще не бывало». Не близкая смерть, а жизнь, которая остается, уводит его последние мысли. Потому что «даже то, что в будущих веках созреет,— все это его достояние, и потому-то он так мечется и места себе не находит».

Вечный труженик, Карабуш не мыслью даже, а чувством понимает: все в мире — итог чего-то. Результат труда, пота, крови таких, как он. Какой ты ни есть, кто ты ни есть, но все, что когда-либо было, оказывается, для того было, чтобы пришел в мир ты. Так какая же ответственность на тебе, на каждом: не растерять донесенное до тебя, передать дальше, не расплескав бездумно!..

...Снова и снова, глядя на огонь, на то, как рождается, набирает силу, как молодо безумствует пламя, Карабуш всматривается в ушедшие дали своей жизни, напряженно стараясь понять: в чем же смысл человеческого бытия...

«Он счастлив, он счастлив, как никогда: еще минута, и он выйдет на улицу, позовет людей, чтобы рассказать им, как он счастлив, да только вдруг в последнюю минуту появилась маленькая черная бабочка. Залетела сдуру в печь и мечется».

Не сразу признал старик эту вестницу смерти, он даже по-крестьянски помочь хотел «живой твари». А когда все понял, тоже не испугался, пошел навстречу закату своему, как когда-то уходил в рабочую степь навстречу солнечному утру. Он снова и снова подбра-

сывает дрова, сжигает заборы, калитку, мебель, завороженный, заинтригованный той неизбежностью, с какой после зябкого трепетания новорожденного огня, после молодого буйства пламени, налетают «черные бабочки»...

Человек, с которым нас так породнил талант Иона Друцэ, уносит с собой и частицу нас самих.

Но он оставляет нам частицу себя. Частицу своего «улыбающегося нутра», своей крестьянской совестливости, ненавязчивой и мудрой доброты своей, любви к каждому комочку нашей земли.

Есть книги, которые, появившись, делаются частью нас самих, мы были чуть-чуть другими до того, как они вошли в нас.

И уже не верится, что их когда-то не было, могло не быть.

«Бремя нашей доброты» — именно такая книга.

1969

ЖЕСТОКАЯ ПАМЯТЬ ХАТЫНЕЙ[1]

Сонгми! — событие это — как удар из глубины памяти.

Это так знакомо нам, белорусам. А мне после того, особенно, как в 1968 году с киногруппой ездил по Белоруссии, видел, слушал, записывал людей, когда-то чудом спасшихся из приговоренных к смерти фашистами белорусских деревень.

Сонгми! Значит, все так просто? Взять из семьи, где еще игрушки его целы, взять от мамы, папы, сестренок девятнадцатилетнего американского юношу и даже не подготавливать его в специальных войсках, а просто завезти в далекий Вьетнам, и он будет убивать детей, семьи, целые деревни столь же старательно, как делали это специальные немецкие зондеркоманды.

Так легко, так просто все?

Ведь именно двадцатилетние, как сообщила американская печать,— непосредственные убийцы Сонгми!

Из журнала «Лайф»:

«Хеберле (фоторепортер) вспоминает: «Лица этих американцев были совершенно спокойны. Я просто не верил своим глазам. Они уничтожали все подряд и делали это очень деловито»... «Навстречу нам шел маленький мальчик, не понимая, что происходит. Раздались выстрелы, пули попали мальчонке в плечо и в

[1] Ответ на анкетный вопрос журнала «Вопросы литературы» (№ 6, 1970 г.) о работе над новыми книгами.

ногу. Он не кричал и даже не хныкал». Хеберле присел, чтобы сфотографировать мальчика. Рядом с ним на колено опустился рядовой. «Солдат трижды выстрелил в мальчика. Первый выстрел свалил ребенка наземь, второй — подбросил его в воздух, третий — уложил навсегда. Солдат встал и пошел дальше... Прямо на нас шли пожилой мужчина и двое детей — мальчик слева и девочка справа от мужчины. Можно было слышать, как девочка шептала по-вьетнамски: «Не надо, не надо». Вдруг солдат вскинул автомат и убил всех троих» [1].

Почему же двадцатилетние так просто, легко совершили то, что совсем не в природе человека, а, наоборот, столь противоестественно?

Об этой противоестественности палачества — роман, над которым работаю. Пока назвал: «Время разбрасывать камни и время собирать камни» [2]. Возник он во мне, когда я как бы заново вернулся в войну — через рассказы свидетелей белорусских Сонгми, Лидице, Орадуров.

Но не только люди из сотен наших Хатыней так близко живут к тому, что совершалось более четверти века назад. Вся белорусская земля не остыла до сего времени.

Машина, на которой мы ехали на партизанскую встречу, остановилась возле женщины: надо было уточнить дорогу. А один из нас, не подумав, выпалил когда-то привычное, партизанское:

— Тетка, немцы у вёсцы ё?

Есть ли немцы в деревне.

Видели бы вы тот невольный испуг в глазах женщины. На миг она словно бы поверила, что сегодня 1943 год, а 1968 ей только примечтался!

Об этой, все еще горячей от минувшей войны земле — роман «Время разбрасывать камни...». Но пока не о романе, а о самих свидетелях и свидетельствах, о людях из Хатыней. Я слишком убежден, что никакая литература даже приблизиться не в состоянии к той правде, которая в глазах, голосе, в словах тех людей. Они сами, чувствуется, боятся всей своей памяти: вся не позволила бы жить...

---

[1] «За рубежом», 6—12 февраля 1970 г., стр. 17.

[2] Первоначальное название «Хатынской повести».

Сверх всякой необходимости широченная песчаная улица с поперечными — к соседям напротив — дорожками.

Так строятся после большого пожара.

Почти все деревни у нас такие, почти все они — послевоенные.

На вытертом до черного глянца бревне (оно и до войны, наверное, служило скамейкой) сидит человек с очень изменчивым, в темных подвижных морщинах, лицом, но с каким-то остановившимся — точно самой смертью остановленным — выражением в глазах. Издав короткий, внезапный, какой-то птичий, какой-то ночной крик, он показывает пять растопыренных пальцев и еще один — на другой руке.

— Столько детей у него было,— переводят-поясняют нам из толпы женщины.

Остальное переводить не надо: немой показывает, как стреляет пулемет, как зажигают и в ладонях подносят спичку...

Вот уже четверть века человек из бывшей деревни Переходы пытается рассказать, как убили, сожгли шестерых его детей и всех односельчан.

Другие, из других деревень, рассказывают словами, но почти у всех такие же глаза — с застывшим выражением вопроса, удивления, почти детского... Точно до сих пор не понял, не понимает человек, что же это было, как и зачем, не верит, что такое с ним делали.

И у каждого один-единственный рассказ: на всю жизнь и для всех — один. Для соседей. Для детей. Для нас — киногруппы «Хатынь, 5 км» [1], снимающей и записывающей людей, которых уцелело несколько десятков из многих сотен убитых белорусских деревень...

«Наша деревня большая до войны была. И даже называется Большая Горожа, хотя только одна улица теперь. Ну что, приехали немцы и стали ходить из хаты в хату. Зашли двое, так мама мне еще сказала:

— Маша, прикрой дверь, холод идет!

А немец (или кто другой) смеется:

— Тёпло будет, матка, очен тёпло.

---

[1] Режиссер этого фильма, за которым позже потянулась целая серия менее удачных или более удачных «хатынских» кинолент,— Игорь Коловский.

А второй сказал мне, показал — корову выгонять. В очках, и тоже все смеется. Пальцем мне в бок, я толстушка была, мне было семнадцать тогда. Я оттолкнула его. Смеется. Иду в сарай, и он тоже, а я боюсь, что он такой — все смеется. Подождал, пока выгоню. И тут сзади — как громом меня ударило. В плечо, вот сюда попало. Я не знаю, как до хаты добежала, на четвереньках вползла. А на пороге мама лежит. Немец за мной не пошел. Братик в хате, ему десять было, на печке прячется. И не поверите: видим, что делается, а не понимаем. Как оглушенные. Выбежали с ним на улицу, а нас другой немец перенял: он коров собирает. Показывает нам помогать ему. И стал говорить, как-то объяснять через слово, что нас завезут в Германию, что хорошо будет. На улице людей нету, а в домах: «Пак, пак!» «Это же они убивают!» — поняла я. Только тут поняла. И мы побежали. Калоши я потеряла, а зима, снег. Немец стал стрелять. Брата в шею ранил, но добежали до леса. Лапок еловых наломала, ноги обернуть. Обморозила пальцы, вот что осталось...»

(Михайлик Мария Герасимовна, д. Большая Горожа Осиповичского района Могилевской области.)

По дороге к ним, выжившим и живущим среди живых, проезжаешь через мертвые, через их деревни.

Через деревни-призраки.

Сколько же таких призраков-деревень на дорогах и в лесах сегодняшней Белоруссии!

Автобус весело катит по полевой дороге, дальние случайные пассажиры, если они к тому же заняты разговором, может быть, и обратят внимание на зеленый массив длинной деревни, но глаза, привыкнув к ней издали, пожалуй, не заметят ничего странного до самого последнего мгновения.

Вот из-за поворота, из-за зелени появилась перед глазами улица. Клены, березы. Домов пока не видно, а лишь редкие скамеечки-бревна, вынесенные поближе к соседу, под «свое» или «общее» дерево.

Так открывается иногда и обычная белорусская деревня.

И вдруг пассажиры на месте, где стоять домам, видят: крест... обелиск... обелиск... крест...

А вместо заборов — оградки, деревянные или металлические.

На каждом обелиске — одна фамилия. И пять — семь — десять — двенадцать имен.

Или же толстая белая стена-плита в конце мертвой улицы, а на ней метровые столбцы не крупно выбитых фамилий — по двадцать, тридцать одинаковых. Целые роды, «древа» деревенские — с девяностолетними прапрадедовскими корнями, с трехмесячными веточками...

«Окружили нашу вёску утром. Туман еще был, а они из тумана. Кто успел, убежал кустами, а нас назад отогнали. Полдня они все двигались вокруг деревни и стреляли в тумане. И все ближе, ближе. Мы в глинобитке собрались, человек двадцать соседей. Только своей семьей страшно, мы и собрались. Слышим: уже идут. Стрелять по окнам стали, потом выходить нам приказывают. Видят, что одни бабы да дети, сказали паспорта давать и деньги. Паспорта тут же бросали под ноги. А нас назад загнали. И как застреляли в двери, в окна, младшенькая моя: «Ой, мамочка!» Глянула я, а ей вот сюда попало, в переносье. Только захрапела. А старшая ничего и не услышала. Ей уже шестнадцать было, моей старшей. Вот эта, на фотографии — это она. Убили нас, а я все чую, как за печкой добивают соседей. И глаза открыла. Женщина целует ему левую руку, не дает кровать отодвинуть — там дети, а он бьет ее наганом по голове. Толкут кроватями тех детей, а они пищат, господи! А другой увидел, что я смотрю, подбежал и — трах, трах, трах! Я как сейчас вижу синий наган, синий-синий, и огнем меня — по лицу, по лицу. Оттянул меня за ноги от моих детей. А я все живая. Слышу, опять ходят. Думаю, гэта ж опять немцы. А гэта сын мой, Жора, в крови, ничего не видит, к порогу идет. «Сынок!» А он: «Я думал, мама, вас нет уже, хотел идти, пускай убьют и меня...» — «Ложись, сынок, на место то самое, может, оно счастливое!» Не знаю, или услышали там или что, но один забегает: «Вставай!» Постоял. Потом под печь гранату бросил. А уже дым, уже палят глинобитку, облили чем-то. Потолок горит над головой. Не забили они нас, так еще горше — сгорим живьем.

Вскочила я, кровать у окна стояла, раму выбила, зову Жору: «Помоги вынести их». Подняла старшенькую, так оно такое молодое, мя-яккое!.. Не могу, тяжелая, и руки мои омертвели, а не хочу, чтобы еще и сгорели они. Как-то втащила их на кровать, на окно, сами вывалились с Жорой, в яму от картошки затащили. А деревня вся горит, людей тащат кого откуда, пищат, кричат, а немцы по огородам ходят, свистят, а тут свиньи чавкают над обгоревшими хозяевами своими... Ближе они, все ближе свистят, чавкают, уже жалею, что не убили нас там: найдут, будут мучить опять, и мы тоже будем кричать, пищать...»

(*Кот Мария Федоровна*, д. Большие Прусы Копыльского района Минской области.)

Не получилось у нас что-то с магнитофонной записью. Неловко и жутковато даже просить женщину еще раз вернуться в ту глинобитку, тащить убитых девочек в яму... Даже профессионалы-хроникеры мнутся. И не верят, что это, что так можно дважды рассказать.

И снова: «Туман густой, а они — из тумана... Синий наган, такой синий, и огнем меня — по лицу, по лицу... Подняла старшенькую, так оно такое молодое, мя-яккое!..» Кажется, женщина лишь вступила в какой-то страшный водоворот, и он понес, потащил ее к тем же камням, обрывам...

Возможно, это так: человек сумел вырваться из огня, из могилы, и встретил человека, и рассказал ему, первому,— так оно и «записалось» в нем самом. На всю жизнь «записалось» и нестираемо. И слова, и рыдания...

И мы — через 25 лет — слышим, как женщина рассказывала это в первый раз, первому человеку:

«Зашли в хату и, не говоря ничего, выстрелили в маму. Перед этим мы слышали: «Пак-пак-пак!» — стреляют у соседей. Мама тогда сказала: «Курей стреляют». Даже не подумали, а на улицу боялись выйти. Кто выйдет, они просили: «Матка, нахауз». В маму как выстрелили, она еще вбежала в нашу комнату: «Детки!» Я сразу на печь взлетела, и девки за мной. Я у стенки была, потому и осталась. Один на кровать встал, чтобы выше, и стрелял из винтовки.

Раз — зарядит, и снова — бах! Сестренка была с краю, и на мне еще лежали подруги, соседки наши, я слышала, как убили их. Настю, потом Феню. А кровь на меня льется. «Ой! Мамочка!» — а на меня кровь. Потом я слышала, как говорили, смеялись. Патефон был, так они завели, наши пластинки слушают. «Полюшко-поле...» Поиграли и пошли. Я сползла с печи, печь красная-красная, мама на полу, а в окне горит деревня, и мы горим и школа. В той школе они полицаев тогда сожгли. Нас так хоть убили, а их живыми, с семьями. Почему? А лиха их ведае, что там было! У нас большое село и еще несколько поселков — памятник стоит, 1800 человек,— вы видели? Когда вошли они, окружили Борки, борковским полицаям сказали, чтобы они собрали свои семьи, только своих, и пришли к школе. И чтобы никого чужого не брали. Мы слышали, как сосед просил: «Костик, скажи, что и мы твои!» А они идут мимо нас, как на свой праздник, и не глянут. А их там накормили, оружие сказали положить да и сожгли всех в школе, со всеми. Нас хоть побили, а их — живыми...»

(*Синица Анна Николаевна,* д. Борки Кировского района Могилевской области.)

Один-единственный на всю жизнь рассказ. И то, остановившееся,— в глазах. *Данила Емельянович Воробьев* из деревни Збушин Кировского района, настойчиво повторяет про то, как захотелось ему закурить: его гонят в сарай, где и его семья уже, ругают, что им надо аусвайсы только проверить, а он обхватил столб, по рукам прикладами бьют: «Не пойду, убивай здесь, знаю, какие вам документы, сам в огонь иди!» — выстрелили, грудь пробили, он упал, отошли от него, а он: «Э, думаю, закурю в последний раз! Только потянулся, табак был в другом кармане: слышу — едет! Глянул — а он на коне!.. Эх, думаю, это ж едет добивать! Женщина недалеко лежала: «Ай!» — и тихо. Закрыл глаза...»

А когда открыл (три часа лежал, слышал, как выл пылающий сарай, где и его двое детей и жена), вот тогда, наверное, и явилось и осталось на всю жизнь то выражение в глазах. Как бы сомнение, что ты имел право остаться жить, когда такое было. И какое-то

удивление, даже неверие, что все это действительно с тобой случилось. И невозможно отойти, уйти...

«Сказали всем идти в костел, помолиться богу, и нас пустят домой. У нас церковь, но они говорили «костел». В костеле немец подошел ко мне: «Отдай киндера матке»,— а меня за воротник и вытолкал вон! Вытолкал. Если детей оставляешь, пущали! Пущали! Женщин, матерок тоже, но не каждая мати так может сделать. Ну, моя жонка не кинула, не кинула... Не знаю... Но кто-то должен в живых остаться, раз так, правда или нет? А моя не захотела, осталась с малым. Костел подпалили. Мы все, которые на улице, слышим, как люди там летают. Из пулеметов всех перерезали — огонь только...»

(*Рудович Юлиан,* д. Доры Воложинского района Минской области.)

«...После Сталинграда это было. Я это помню, потому что брат из леса приходил, радовался. И сказал, что немцы злые теперь будут. А назавтра и командир какой-то приезжал, советовал, чуть услышим про немцев, в лес прятаться. Но потом попросил овец дать, тут некоторые и решили: а, вот почему пугал! Знали мы фашистов и сами, но это же зима, мороз, а тут дети... Тяжело все время в лесу. Нас и захватили в деревне. Приказали к школе собраться, документы, аусвайсы проверять. Заперли нас, ни воды детям, ни выйти. Взяли человек сколько в подводы: в лес, в пустой лагерь партизанский, кто-то повел немцев. Вернулись еще злее, возчиков избитых к нам бросили. Они в том лагере подорвались. Сначала в партизанскую землянку послали наших, деревенских. Те вошли, постояли, ни до чего не дотрагивались. Ни до гитары, ни до шинели. А потом немцы вошли, четверо, и, наверное, тронули. Их и закинуло аж на сосну.

Стали они нас гнать. Из школы в сарай колхозный. Сначала партиями гнали, а потом семьями. Меня последнюю, я последняя была. И четверо детей моих со мной. Моего старшего так на самом пороге положили. Упала я на убитых, и детки со мной. Вот сюда, в шею мне попало. Только слышала, как немец сел на мои ноги и стреляет из этого... автомата.

Дым, чад такой, невозможно. А когда поднялась,

посмотрела на всех, то думаю: «Это все будут подниматься, вставать, или это я одна?»

(*Кравчонок Татьяна Федоровна,* жительница деревни Брицаловичи Осиповичского района Могилевской области.)

«Зашел солдат и приказал маме выпустить корову. А на нас, малых, только посмотрел. Два братика со мной и три сестренки. На пороге мама обернулась: «Коля, прячьтесь!» — и ушли. Пацаны и полезли кто куда. Позакрывал я быстренько кого в сундук, кого под печь. А сам не успел. Вернулся немец: «Киндер, киндер»,— ругается и тащит их кого откуда. Достанет и все считает. А я — головой в окошко и побежал. Вот куда попали и еще сюда и сюда. Лежал в картошке до вечера, подобрали партизаны...»

(*Гондарев Сергей Арсеньевич,* житель деревни Гондарево Слуцкого района Минской области.)

«Несколько раз они приезжали, но мы, особенно которые партизанские семьи, в лесу прятались. Тогда они приехали и остались. Никого не трогают, ничего, свое едят, а самый ихний главный с учительки сыном в шахматы гуляет. А на плече у эсэса обезьянка в штанишках, живая. Правда! Живая такая малпочка. Ну и стали некоторые домой приходить. Не держат и даже назад отпускают. А мороз, а одежда известно какая до войны у людей, ну и потянулись по домам. А они вечером посчитали, сколько окон светится, и — раз! — уже никого не выпускают из деревни! Сначала скот весь собрали на выгон, за веску. И мужчин, которые здоровше. Я мужа своего отправила, не хотел, плакал, все мы плакали, уговорила, бо нашто, каб усе разам. А детки все спрашивают: «Нас будут убивать, мамка?» О, боже!.. Выскочу на двор и назад бегу, а то убьют, а они одни там. Зашел немец, смотрит, будто считает. Показал мне идти за ним в хлев. Я не пошла. Он ничего, вышел. И тут же вбежал другой и прямо ко мне. Очнулась, все детки тут же лежат мертвенькие, горит потолок надо мной, а я зачем-то чугуны хватаю и выношу, зачем-то чугуны выношу...»

(Неглюй Надежда Александровна из бывшей деревни Левищи, живет в Красной Сторонке Слуцкого района Минской области.)

Уже новая семья у человека, дети, и их больше, чем было, и все есть, что надо живому, но вдруг после рассказа вырвется: «Осталась я, а зачем? После того?..»

Те, что в Испаниях да Аргентинах прятались, а теперь в Западной Германии ведут жизнь добропорядочных деловых людей и любящих отцов семейства, вон как обиженно уверены они в своем праве не только на жизнь, на «срок давности», но и в своем «немецком долге» присутствовать среди новых поколений.

А эти, их жертвы, жертвы фашизма,— потому что они люди! — несут в себе все проклятые вопросы, которые когда-то мучили только великих: Шекспиров да Достоевских.

Когда такое осталось в людях и когда такое пережил целый народ, литература наша (раз уж к ней разговор пришел) не только право имеет, но и обязана рассказывать, говорить человечеству о том, что касается всех,— об опасности фашизма. Наши люди узнали, увидели его физиономию (а он, в новых формах, и сегодня угрожает планете) так близко и с таким оскалом, какой Западной Европе едва ли знаком. До поры до времени он повернут был на восток, тот оскал.

В полста километрах от Минска в деревне-памятнике Хатыни (высокие черные печные трубы, мертвые каменные калитки, черные дорожки из плит, похожих на могильные!) захоронена земля сотен белорусссских деревень, которые так и остались кладбищами, не восстанавливались для жизни. А на черной стене Хатыни еще сотни и сотни названий — убитые деревни, на месте которых сегодня живут другие люди.

Деревень же, в которых фашисты «просто убивали» жителей (десятками, а не сотнями и тысячами), деревень, которые были «просто сожжены», в Белоруссии — около 9 тысяч.

Когда побываешь в десятках Хатыней, услышишь рассказы тех, кто чудом остался в живых, вдруг появляется и такое отличие: «просто убивали», «просто сжигали».

Потому что в Хатынях не «просто убивали», в Ха-

тынях фашисты «работали», «экспериментировали».

Сохранились отчеты командиров зондеркоманд, некоторые из них напечатаны, например, в книге В. Ф. Романовского «Соучастники в преступлениях» (Минск, изд-во «Беларусь», 1964, на белорусском языке).

Фюреры всех рангов делились опытом: как лучше, спокойнее, эффективнее убивать деревни, как ведут себя (в тех или иных заданных условиях) жертвы и как чувствуют себя палачи, что нужно учесть и как следует «работать».

Но особенно ясно становится, что это был «эксперимент» (и какой зловещий!), когда звучат рассказы самих жертв. Это была подготовка к осуществлению тайных целей, касающихся не одной Белоруссии, не одного лишь Советского Союза. И даже не одних только славян.

Отрабатывались методы, готовились «специалисты» для «окончательного урегулирования» — уничтожения целых народов в Восточной Европе и на других континентах.

Конечно, после разгрома главных противников.

Вот в чем стала реализоваться «восточная политика» нацизма, сформулированная Гитлером еще в 1932 году: «Восточные территории станут большим экспериментальным полем по установлению нового общественного строя в Европе, и в этом состоит большое значение нашей восточной политики»[1].

«Экспериментальным полем» избрана была прежде всего Белоруссия. Почему Белоруссия? И у маньяков — своя логика. Потому, в частности, что в хозяйственном отношении этот край лесов и болот, с их точки зрения, не самый ценный. Значит, именно его превратить в огромный «загон», куда будут перегоняться целые народы для «карантина», «особой обработки» (все эти издевательски-стыдливые выражения означали одно — уничтожение, убийство). Эшелоны уже шли: из Бельгии, Голландии... Но для начала — подвергнуть «особой обработке» белорусов. И поучиться, овладеть «техникой обезлюживания» (был у них и такой термин), подготовить «кадры». Имело значение в их расчетах и то, что белорусы в представлении розенбергов и гиммле-

---

[1] См.: Вацлав Кралъ. Преступления против Европы, «Мысль», М., 1968, стр. 13.

ров — не очень воинственный народ, «самый добродушный» среди славян. И хотя действительно добродушный, но расчет на это очень скоро пришлось перечеркнуть — и с какой еще паникой в немецких штабах! Сотни тысяч белорусских партизан, целые районы под их контролем! Под Курском рушатся последние надежды на победу в войне, а за спиной, в Белоруссии,— ни одной действующей железной дороги: «рельсовая война»!

В головах маньяков — зигзаг, новая подстановка: выполнять тайный план «обезлюживания» и «программу обучения» под видом борьбы с партизанами.

Правда, партизаны сковали силы, нужно удерживать железные и шоссейные дороги, охранять военные объекты.

Но специальные группы созданы, они развертывают «работу» и пишут отчеты. Накапливают опыт. Готовят кадры, способные возглавить не сотни, а тысячи и тысячи зондеркоманд, когда наступит пора «окончательного урегулирования в Европе». Экспериментируют.

Слово это («эксперимент») в наш век все чаще вспыхивает зловещим светом. Хиросима, Нагасаки — ведь тоже «эксперимент». Существуют документальные кинокадры о том, как избирались объекты первых атомных бомбардировок.

Местность, топография желательна такая-то...

Строения — такие-то...

Населения — столько...

«Этим требованиям соответствуют (рука с цветным карандашом шарит по карте) города... Хиросима (крест)... Нагасаки (крест)».

Нацисты, к счастью, не владели еще подобным оружием. Приходилось рассчитывать на обычное. И на зондеркоманды, числом побольше, с приобретенным опытом, потому что масштабы имелись в виду, пожалуй, не меньшие, чем у атомных маньяков,— десятки, сотни миллионов запланированных убийств.

И на пути к этой цели «окончательного урегулирования в Европе» — белорусские Борки, Переходы, Брицаловичи, Маковье, Збушин, Парщаха, Капачи, Хатынь... Сотни и сотни Хатыней!

Эксперимент: «операция Борки», «операция Переходы», «операция Маковье»...

Экспедиция в целом у них именовалась иначе, не

по названию одной деревни (одной ограничивались редко): «Болотная лихорадка», «Зимняя сказка», «Весенний праздник», «Майский жук», «Герман», «Никита», «Сокол», «Сова» и т. п.

Но убийство, например, деревни Борки (Кировской), как и каждой из сотен деревень, было особой операцией — с особой задачей и отчетом о поведении жертв и самих палачей в заданных условиях.

Условия же «операции Борки» такие: поблизости подобные акции еще не проводились, в деревне имеется полиция, деревня очень большая (более 1800 человек жителей), распадающаяся на несколько поселков, и т. д.

Помните, как убивали эту деревню (рассказы Синицы А. Н. и Стрынатко Я. С.): переходили из хаты в хату, на улице не трогали, не убивали никого, люди не верили, не могли поверить, что такое возможно, тем более в их такой большой и даже с полицией деревне,— на этом и строился расчет, этот «вариант» и изучался.

Фюрер зондеркоманды даже усложнил «опыт»: решил убить и полицию, притом с использованием полицаев из дальних мест (рано или поздно, но придется их всех уничтожить — этих подручных-неарийцев).

«Как на свой праздник» полицаи идут, куда им велели, стараясь не замечать соседей...

А вот как готовились, как убивали и какой опыт извлекли и передают «по инстанциям» те, кто уничтожил другие Борки (в Брестской области).

«10. Пол. 15

28.9.42 г.

ОТЧЕТ (7)

Уничтожение деревни Борки с 22 IX по 23.IX 1942 г.

«22.9.42. Рота получила задание уничтожить деревню Борки, расположенную в 7 км к востоку от Мокран.

В ночные часы того же дня взводы роты были проинструктированы о предстоящем задании. Были сделаны соответствующие приготовления.

Число автомашин было достаточным, чтобы 22.IX грузить и отправить к месту сбора в Мокраны все взводы и приданный взвод 9 роты. Переезд прошел без происшествий.

Необходимые для предстоящих действий телеги бы-

ли заготовлены заблаговременно, так что в указанное время они достигли цели марша Борки. При отборе телег были выявлены несколько строптивых крестьян, рота потребовала их наказания.

Действия протекали планомерно, но все же иногда были сдвинуты во времени. На это были следующие причины: на карте деревня Борки показана замкнутой группой домов. В действительности оказалось, что это селение имеет протяжение в 6—7 км в длину и ширину. Когда рассвело, то я обратил внимание на этот факт и поэтому расширил окружение с востока и охватил деревню клещами при одновременном увеличении дистанции между постами. Этим самым мне удалось охватить всех жителей деревни без исключения и доставить их к месту сбора. Благоприятным оказалось то, что цель сбора была до последнего момента скрыта от населения. На месте сбора царило спокойствие, число контрольных постов было сведено к минимуму, и высвободившиеся силы введены в действие. Команда могильщиков получила лопаты лишь на месте расстрела, благодаря этому население оставалось в неведении о предстоящем. Незаметно установленные легкие пулеметы подавили с самого начала начавшуюся было панику, когда прозвучали первые выстрелы с места казни, расположенного в 700 метрах от села. Двое мужчин пытались бежать, но через несколько шагов они упали, пораженные пулеметным огнем. Экзекуция началась в 9.00 часов и закончилась в 18.00. Экзекуция протекала без всяких происшествий. Подготовленные мероприятия оказались весьма целесообразными.

Конфискация зерна и инвентаря происходила, если не считать сдвига во времени, планомерно. Число телег оказалось достаточным, так как количество зерна было невелико и место, куда складывалось необмолоченное зерно,— недалеко.

Домашняя утварь и сельскохозяйственный инвентарь были увезены с подводами с хлебом.

Привожу численный итог расстрелов. Расстреляно 705 лиц, из них мужчин — 203, женщин — 372, детей — 130.

Число собранного скота может быть определено лишь примерно, так как на месте пригона учета не производилось: лошадей — 45, рогатого скота — 250, телят — 65, свиней и поросят — 450 и овец — 300.

Из инвентаря было собрано: 70 телег, 200 плугов и борон, 5 веялок, 25 соломорезок и прочий мелкий инвентарь.

Все конфискованное зерно, инвентарь и скот были переданы управителю государственного поместья Мокраны.

При действиях в Борках было израсходовано: винтовочных патронов 786, патронов для автоматов 2496 штук.

Потерь в роте не было. Один вахмистр с подозрением на желтуху был отправлен в госпиталь в Брест.

Мюллер».

Подписано: обер-лейтенант, временно исполняющий обязанности командира роты [1].

В каждой из белорусских Хатыней убивали по-другому, с другой «версией», «подходом»: чаще всего — «проверка документов», сгоняли, заталкивали в сарай, гумно и поджигали (Збушин, Парщаха, Малынь); или же, как в Борках (Кировских), в Большой Гороже,— убивали, переходя из хаты в хату; или же так: собрали, согнали в одно здание и выводят семьями в другое или к яме (Борки (Брестские), Смуга, Копанка); или приказали женщинам нажарить гусей, кур, и каждый «гость» убил семью в той хате, где он поселился (Слобода); поставили возле каждого дома по два-три солдата: по общей команде вошли каждый в «свой» дом и изрешетили всех из автоматов (Рудня); приказали в церковь всем идти «помолиться», а потом сказали: кто оставит детей в церкви, может выходить — тот останется живой (Доры)...

Фюреры зондеркоманд и эйнзатцкоманд писали отчеты довольно однообразные, «казенные», им явно не хватало «теории», их тоже не очень посвящали в дальние планы, но на практике «заданные условия» они варьировали с садистской изобретательностью.

Можно задуматься, по какой из названных схем действовал в Сонгми американский лейтенант Колли.

Солдат Поль Мидло: «Здесь были мужчины, женщины, дети и даже младенцы. Мы согнали их в кучу и приказали им сесть на корточки. Подошел лейтенант Колли и спросил, знаем ли мы, что нужно делать с

---

[1] ЦГАОР СССР, ф. 7021, оп. 148, ед. хр. 1, л. 225—227.

этими людьми. Я ответил, что знаем. Я был уверен, что мы должны сторожить этих людей. Лейтенант ушел, а вернувшись через минут 10—15, очень удивился, почему мы не расстреляли вьетнамцев. Я ответил, что понял его слова как приказание охранять их. Колли сказал, что я понял его неверно и что он хочет видеть их мертвыми. Он отошел на 3—4 метра и начал стрелять по вьетнамцам. По его приказу начал стрелять и я. Я выпустил в эту группу обоймы четыре... Я стрелял очередями. Пули рассеиваются, и потому нельзя точно сказать, сколько я убил людей. Мы постепенно сжимали кольцо. Когда их осталось человек 7—8, мы загнали их в сарай и бросили туда ручную гранату. Кто-то посоветовал согнать оставшихся в канаву. Мы выгнали людей из сарая и погнали к канаве. Там уже было 70—75 вьетнамцев. Лейтенант Колли подозвал меня и сказал, что придется снова поработать. Он начал сталкивать людей в канаву и одновременно стрелять в них. Мы тоже толкали вьетнамцев вниз и стреляли по ним. Когда столкнули в канаву всех, начали стрелять очередями. Там были мужчины, женщины, дети, грудные младенцы... А мы все выпускали очередь за очередью. Кто-то распорядился экономить боеприпасы, и мы переключили оружие на одиночный огонь и сделали еще несколько выстрелов» [1].

Сегодня подобные действия совершаются под нависающей огромной тенью от ракет с атомными боеголовками. Где-то в глубоких бункерах сидят глобальные «зондеркоманды», и у них уже свои схемы — термоядерной эскалации и самоубийства...

Без жестокой памяти о белорусских Хатынях мир, даже после Освенцимов и Бухенвальдов, не может считать, что он знает, что такое фашизм и чем маньяки грозили (и грозят) человечеству.

1970

---

[1] «За рубежом», 6—12 февраля 1970 г., с. 17.

ТОЛСТОВСКИЙ ШАГ[1]

Это почти обязательно — та или иная степень взаимосвязанности литературного развития любой страны, народа с внешним миром. Хотя в иные времена (и даже часто) «не свое», далекое воспринималось, оценивалось как «варварское» или в лучшем случае — экзотическое.

Это настолько было «в крови» литературы, что в «Персах» Эсхила даже враги Эллады на самих себя смотрят глазами греков, сами же обзывают себя «варварами». Гонец-перс рассказывает про разгром персов:

> Раздался в стане греков шум ликующий,
> На песнь похожий. И ему ответили
> Гремящими отголосками скалы острова,
> И сразу страхом сбитых с толку варваров
> Прошибло...

Правда, бывали времена, когда чужое делали своим, притом надолго: римляне — греческое искусство, французы — римское...

Однако мир людей не всегда осознавал себя как человечество, свою историю — как часть всеобщей, свое будущее — связанным с будущим других народов и стран,— одним словом, наша планета очень отличается от той, какой ее представляли древние.

Самое понятие «мировая литература» возникло сравнительно недавно (где-то в XVIII столетии), но ведь и реализм в литературе существовал задолго до того,

---

[1] Доклад написан для конференции «Советская литература и мировой литературный процесс», организованной Институтом мировой литературы им. М. Горького (1972 г.).

как он был ясно осознан и теоретически осмыслен и назван. Понятие «мировая литература» возникло в результате того, что люди после тысячелетий существования обособленных цивилизаций и культур начали конкретнее осознавать, что они — человечество, начали собираться в человечество.

Правда заключается, однако, и в том, что «собирание» народов сопровождалось, по выражению Л. Толстого, настоящей «культурной дикостью». Сближение континентов за последние несколько веков и особенно в эпоху империализма означало одновременно бесчеловечную колонизацию стран и народов со стороны капиталистических «цивилизованных» европейских держав, США и Японии.

Человечество — понятие многогранное. Здесь все важно: и демографическая ситуация, и экономика, и техническое, социальное, культурное развитие. Есть, однако, в понятии «человечество» нечто очень «абстрактное» и в то же время самое обязательное, необходимое. Человечество — это понятие, чувство высокогуманистическое. Человечество появилось, стало не просто потому, что были «обнаружены» Китай, Индия, Америка, что военные и торговые корабли открыли людям, друг другу не только близких, но и самых дальних землян. Только осознав, поверив, что человек — везде человек и «все мы — люди» (а не «варвары» или «люди с песьими головами»), лишь ощутив и поняв, что наряду с тем, что разделяет народы, существует нечто объединяющее их в единое «племя людей», «землян»,— только в результате этого механическая сумма народов и стран становилась (и становится) постепенно и все более человечеством.

Очень много в этом смысле дала эпоха Возрождения, разошедшаяся, как круги по воде, почти по всей планете волнами гуманизма, а затем — просветительство XVIII века, которое разрушало культурное и религиозное разделение и разобщение мира на замкнутые, изолированные зоны.

А что больше, сильнее, чем искусство, литература и вообще книга, убеждало, что все те, кого считали «варварами»,— такие же люди, с теми же страстями, чувствами радости, горя, боли, счастья. Хотя, может быть, и со своими особыми понятиями добра и зла.

Таким образом, литература, которая возникла и раз-

вилась намного ранее, нежели такое понятие, как человечество, тоже подготавливала это явление, а затем начала его обслуживать, и все с большим разумением своей общечеловеческой, гуманистической задачи и цели, оставаясь при этом, конечно, продуктом своей эпохи, классовой, общественной ситуации. И продуктом национального развития. При этом менялись, усложнялись задачи и характер такого развития. Гете, наблюдая и оценивая процесс становления национальной немецкой литературы, с самого начала видел ее как часть мировой литературы. Он считал, что возрастают и усиливаются в национальных литературах тенденции, которые уже с самого начала относят литературные явления к мировой литературе. То же происходило и с русской литературой в XIX веке. В. Г. Белинский ощущал это как никто ясно, и потому Пушкин и Гоголь для него — писатели истинно национальные, народные и одновременно — явление масштабов, измерений мировой литературы. Когда же Европа, а затем мир прочли Толстого и Достоевского, началась «цепная реакция» присоединения к золотому фонду мировой классики многого из того, что за рамки русской литературы дотоле не выходило. А о самих Толстом и Достоевском в начале XX века заграница будет высказываться так:

«Никто из тех, кто внимательно всматривался в XIX век, не может отрицать, что только русский дух приблизил человечество в наши дни к неизбежной цели. Только в русской литературе я слышу трубный глас нового времени: писатели других народов лишь играют у ног таких талантов, как Толстой и Достоевский; с ними, хотя мир еще не знает о том, закончилась целая эпоха в развитии человеческой мысли».

Так писал в книге о Достоевском (1916) английский исследователь М. Мэри.

О том, как классики белорусской литературы Купала, Колас, Богданович, Чорный, закладывая основы новой белорусской поэзии, драматургии, а затем и прозы, белорусского романа, с самого начала ощущали, учитывали и «фон» и «контекст» литератур соседних и мировой литературы в целом,— об этом нам уже приходилось писать специально в работе «Кузьма Чорный. Уроки творчества».

Давно сложился и существует золотой фонд чело-

веческой культуры — гуманистическое его богатство. Можно себе представить, как носило бы людей по просторам массовых психозов, не будь в трюме человечества этой «золотой» тяжести. Носит и сейчас, даже с этим грузом, но ведь и волны, валы — вон какие! Без этого «золотого запаса» трудно было бы, да и просто невозможно, «обеспечить», «гарантировать» сам прогресс современный. Выдающийся ученый-марксист Н. И. Конрад именно такое развитие — накопление и усиление, обогащение гуманистических ценностей в человечестве и человеке в результате революционного процесса — называет основным мерилом, признаком прогресса.

Б. Г. Кузнецов к «определению прогресса» относит, прежде всего, «повышение человечности в человеке».

Поэт же А. Вознесенский выразил это так:

Все прогрессы реакционны,
Если рушится человек.

Да, наряду с прогрессом и регресс — и тогда человек «рушится». В мире существует, а время от времени и нарастает, усиливается напор дегуманизирующих тенденций, «идей», сил, а то и откровенного фашизма. В борьбе социальных, классовых сил прогресса, социализма, гуманизма с этими тенденциями и опасностями огромное значение имеет тот исторический факт, что воздействие прогрессивных литератур, искусств на народы, на людей сегодня — совмещенное, объединенное. Русский читает или «смотрит» японца, а француз киргиза порой с такой же легкостью, как и «своего» (благодаря новым средствам общения, информации и активнейшей переводческой деятельности). При этом к «старым» литературам — европейским, азиатским, североамериканской — присоединились сегодня очень сильные латиноамериканские, а также африканские. «Совмещенный» литературный поток «ионизации», оздоровления духовного климата стал намного сильнее и устойчивее.

И никак не случайно то, что «фюреры» всех мракобесных сил в современном мире начинают атаку на революционный прогресс с обязательных попыток сузить, а то и вообще исключить, «запретить» воздействие мировой прогрессивной культуры на «свои» народы.

Все более привычно говорят, пишут о человечестве

как о форме существования (современной) народов на Земле.

И о литературе критики, литературоведы все настойчивее пишут, мыслят — о своей, национальной — в контексте широких явлений, таких, как «всесоюзная литература», «славянские литературы», «всемирная литература».

Проблема эта («национальная литература в контексте») перестает быть только теоретической, узко литературоведческой. Можно даже утверждать, что для нас таковой она и не была никогда. С того времени, как ее поставили, заговорили о ней Богушевич, Купала, Богданович,— это практический писательский вопрос, обращенный к самому себе: как нам писать? куда расти? на что опираться? от чего отказываться, а за что держаться?

Вспомним, как перед Кузьмой Чорным вставала проблема «культуры творчества»? Писать о своем (о «тимковичанцах», которых «хватит на всю жизнь»), но держать в уме, в душе и то, чем жили другие литературы. О «Тимковичах», но так, чтобы целый народ за ними вставал и чтобы другим это было интересно.

В статье «Писатель писателю — брат» Кузьма Чорный признавался, как для него это важно — чувство, что «пишешь в Минске, а прочтут повсюду». И прочтут. Потому что герои Кузьмы Чорного своими «острыми чувствами» и тем, что «на грани мыслей и чувств», подключены к силовому полю «проклятых», «вечных» вопросов, которые мучили и героев Шекспира, Достоевского, Толстого, Горького.

Обратим внимание на явление внешнего вроде бы порядка, но которое подчеркивает новые возможности, сегодня открытые перед белорусскими писателями. Нет пока оснований особенно восторгаться художественными результатами писательских поездок в другие страны, края. Но ведь не просто авторы будущих стихов или очерков путешествуют: сегодня двинулась в кругосветное путешествие сама Белоруссия, а с нею и ее «собственный корреспондент» — литература белорусская. Помимо отдельных очерков, зарисовок, стихов (порой удачных — у Брыля, Танка, Панченко и др.), литература наша от общения «с целым миром» приобретает самое важное и очень нужное ей: новый взгляд белоруса на самого себя — взгляд со стороны.

На родине Янки Купалы. Иван Мележ, Алесь Адамович, Н. А. Борисевич, Ю. М. Михневич. Вязынка, 1972 год.

Янка Брыль и Алесь Адамович на загородной прогулке. Май, 1976 год.

Теперь, когда так приблизились к Минску Ленинград и Ереван, Париж и Дели, приблизились к нам глаза и лица реальных итальянских и американских рабочих, канадских фермеров и сицилийских крестьян, голоса и дружеские руки славянских братьев — только теперь и открылась настоящая возможность реально почувствовать и показать не только связь своего со всечеловеческим (как это превосходно умел делать уже Кузьма Чорный), но и «обратную связь» — всечеловеческого с твоим национальным.

Себя открывать, угадывать в другом человеке — это важнейший путь, главный способ познания человеком своей сущности. Не менее важна и для литературы отмеченная выше «обратная связь» — возможность видеть разные уголки планеты, а оттуда — свое, себя. Наши писатели в далеком угадывают, любят свое, родное. Далекое (Канада, Италия, Индия) приближается, а близкое (Белоруссия) «отодвигается», но видится от этого и «объемнее», и радостнее, и неожиданно поновому. Не только глазами белоруса, но уже, немного — и глазами болгарина, или серба, или француза, или словака...

Возникает, закрепляется новое мироощущение и новое видение у самой литературы белорусской. Его можно было бы назвать «стереоскопическим».

Конечно, для такого, «с двух точек», «объемного» видения совсем не обязательно каждому ехать далеко. Важно другое — чтобы писатель, литература действительно чувствовали, как *все связано со всем* на сегодняшней планете.

Когда мы говорим об объемном, стереоскопическом видении самого себя — Белоруссии, белоруса в современном мире — мы имеем в виду не что-то такое, чего вообще не было в нашей литературе, а только теперь возникает, появляется.

Было! Если бы не было,— не создали бы Богушевич, Богданович, Купала, Колас, Горецкий, Чорный ни типов белоруса, ни образа самой Белоруссии. Когда нет на себя взгляда из нескольких точек: не только с «середины», но и со стороны также — нет и «психологического» реализма.

Но важно и другое: как далеко эти различные «точки» находятся одна от другой.

В стихах Ф. Богушевича, в «Новой земле» Я. Ко-

ласа возникает объемный образ крестьянина, ибо на крестьянина, на Белоруссию поэты смотрят глазами сына своего народа, края, но одновременно — и глазами (пародируя) «интеллигента»-подпанка, для которого мужик — «хамула», которого от науки «отвернуло» и т. д.

Благодаря вот такому сдвоенному видению и возникает в литературе XIX и начала XX века колоритный образ белорусского крестьянина: по первому впечатлению — простоватого и смешного, а на самом деле — более острого на ум и более щедрого душой, чем все те паны-подпанки («нашими добродеями» называл их Якуб Колас), которые свысока на белоруса, на крестьянина посматривали.

Планета для белорусской литературы тех времен — это преимущественно ближайшие соседи, их исторические судьбы в связи с судьбами нашего народа.

Революция, социализм укрепляли, углубляли чувство, осознание братской близости не только народов-соседей — преодолевая, превозмогая шовинистическую и националистическую память минувших столетий,— но и расширяли, раздвигали «географию» братских чувств, пробуждая сознание человеческой солидарности со странами и народами, которые раньше не попадали в поле зрения белорусской литературы («Будущее» Э. Самуйленка, «В стране райской птицы» Я. Мавра.)

Так что расширение «географии» образов, тем, братских чувств в белорусской литературе началось не сегодня. Речь может и должна вестись о другом: о новых, современных качествах и сторонах этого процесса.

Важно, однако, подчеркнуть и опыт наших классиков. Он (опыт) подтверждает: действительно художественный и глубокий взгляд на свой край, свой народ дается только тем, кто за близким видит и далекое, себя узнает в других, а других находит в себе. Иначе не возникнет и ощущение национального характера.

Это мысль К. Маркса, что человек в других людей смотрится, как в зеркало, тем самым познавая разные грани своей собственной, своей *человеческой* сущности. А не так ли и целые народы: каждая нация в других узнает свои существеннейшие качества, хотя и видоизмененные.

Поиски художественного выражения национального характера белоруса в поэмах и стихах Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Танка, Максима Богдановича, в прозе Максима Горецкого — это всегда взгляд на себя также и глазами других или во всяком случае — в сравнении. (Мы говорим не о сюжетах «сравнивающих», а о чувстве, ощущении мира.) Без всматривания в жизнь, в культуры, литературы других народов не рассмотришь и самого себя как очерченный национальный характер.

Но, кажется, этого — четкого видения национального характера и недостает сегодня нашей литературе.

Так как же оно получается: «география» нашей литературы, «стереоскопичность» взгляда на самих себя как раз сегодня расширяются, и вот как раз теперь и недостает того, что называют национальной определенностью, национальным характером в литературе?

Из Парижа да из Дели — вон как далеко «вторая точка»! — можно же со всех сторон себя рассмотреть, ощутить, что такое белорус среди других на этой планете. Небывалые, если сравнивать с прежними временами, возможности сравнивать свой народ с характерами, типами, языками, обычаями людей самых разных континентов, глядеться в зеркало — да не в одно!

Думается, что как раз этот путь вел и ведет белорусскую литературу к удачам. А сложности, трудности все же не малые и на этом пути.

Когда-то «белорус» и «крестьянин» — слова, понятия эти почти исчерпывались одно другим, и потому достаточно было спародировать «панский» взгляд на мужика, чтобы перед читателем встал колоритный образ национального характера белоруса.

Сегодня белорус — это человек, за спиной и в душе, в «исторической памяти» которого биография огромной страны — Советского Союза, биография многонационального народа, который всечеловеческую ношу взял на себя в годы революции и Отечественной войны, несет ее сегодня.

Чтобы этого белоруса (русского, украинца, киргиза, узбека и т. д.) определить, очертить как национальный характер, уже мало того, на что опирался, например, Кузьма Чорный: мало смотреться в зеркало других, пусть даже самых великих литератур. Это и много — другие литературы — но сегодня уже и мало. Ибо

реальный мир с такой стремительностью изменяется, так близко от края пропасти движется, что каждая литература уже сама устремляется к месту событий, от которых зависит, быть может, судьба всех, всей планеты, уже не рассчитывая на другие литературы, которые, возможно, и ближе (географически и исторически) к месту тех событий. Не ожидала белорусская литература, пока о Сонгми напишут сами вьетнамцы. Тем более, что об *этом* белорусы уже знали за несколько десятилетий до событий в Сонгми — сами такое пережили, испытали.

Это и наша боль — Сонгми. Это и наши проблемы, трагедии — Чили, Ближний Восток. Это и наша тревога, гнев — когда где-то приводят в боевую готовность стратегические ракеты, а кто-то там, сидя на багдыханской горе, зловеще и радостно обещает человечеству «колоссальные катаклизмы».

Все это чувства, темы также и белорусской литературы, всей советской литературы. Все это имеет отношение — совершенно прямое — и к национальному характеру белорусского народа, который сегодня живет одной жизнью с человечеством.

Но мы не имеем в виду этакую «летучую мобильность» национальной литературы, стремление откликаться непосредственно на все, что где важное происходит.

Главный материал всякой литературы — жизнь, духовный мир своего народа. Другое дело, что мир этот — вон какой богатый, широкий! Именно потому, что так ясно видится связь «всего со всем» в нынешнем мире, настоящая литература, повествуя о своем, будет обязательно говорить человечеству и о самом человечестве.

Белоруссия, белорусский советский народ — а поэтому и литература — имеют что рассказать миру. Про то, что важно для всех. О мужестве, стойкости, моральной несгибаемости человека и народа в самых невыносимых условиях тотальной войны — про это знает наша литература, как говорится, «из первых рук». А вера в человека, в его возможности, стойкость и разум сегодня человечеству нужны особенно!

И про другое может рассказать и рассказывает миру наша литература,— что также оплачено мужеством и страданиями самого народа.

Женщины, мужчины, дети из белорусских Борок

или Красницы, из сотен Хатыней наших вблизи рассмотрели оскал фашизма, который до поры до времени был спрятан от Западной Европы за различными масками — «союзничества», «европеизма» и т. п. Пришла бы пора «окончательного урегулирования в Европе», и многие страны на себе испытали бы не одну, две, а сотни, тысячи трагедий Лидице, Орадура, Хатыней...

Известно, например, что айнзатцкоманды карателей, которые так зверствовали в Белоруссии, приехали сюда с берегов Ла-Манша: вначале их собирались спустить на англичан. Спустили бы позже, если бы поход на восток удался.

Рассказывать человечеству про то, каким сверхзверем делается всякий, кто захочет стать фашистским сверхчеловеком — это имеет право, может и обязана делать литература белорусского народа. Кто еще столько раз — глазами ребенка, глазами матери, у которой убивают, живыми в огонь бросают детей — видел фашиста один на один, когда тот был уверен, что про то никогда не дознаются, и раскрывался весь — со всем, что было в его черной душе и чего там уже не было!

То, что Белоруссия знает о войне и о недавнем озверении людей в центре Европы и может рассказать человечеству — то знать, возможно, и страшно. Но забыть не имеет права никто, забыть — опасно. Особенно в век «термоядерных возможностей», которые соблазняют и будут соблазнять потенциальных «фюреров».

Считается, что Гете едва ли не первый заговорил о том, что сегодня именуют «мировой литературой» — в беседе с Эккерманом. И даже год известен — 1827. Гению Гете становилось тесно в границах карликовых германских княжеств. Немецкая поэзия, литература, по его убеждению, нуждалась в больших контактах с другими литературами. Не может быть и речи об унификации характера и мыслей различных наций, рассуждал суровый олимпиец, но о том и только о том, чтобы нации больше узнали одна об одной. И даже если они не смогут взаимно полюбить одна другую, все же научатся хотя бы взаимной терпимости. А нам, говорил Гете о своем народе, никак не помешает, «если мир заставит нас задуматься о самих себе».

И это, безусловно, всякой нации, народу не поме-

шает — посмотреть на себя также и «со стороны», глазами соседей, других народов — сквозь иные культуры, литературы. Это и для национального литературного развития полезно и для морального здоровья нации — также.

Так что же оно такое — мировая литература? Сколько бы ни давалось ответов, толкований, определений — снова и снова будет прорываться недоумение перед неуловимостью, текучестью, неопределенностью границ и структуры этого явления — мировой литературы.

На самом деле!

Если согласиться, что имеется в виду сумма всех литератур и всех произведений, какие только есть, были, в таком случае даже с современной кибернетикой в руках, даже вооружившись математикой, наука литературоведение потеряет всякую надежду — сегодня, во всяком случае — что-то понять, рассмотреть в этой бессчетности.

И все же (пусть не сегодня, а завтра!) и такое «математическое» изучение мирового богатства литератур, очевидно, не исключается. Ради чего? Но мы же не знаем завтрашних целей литературоведческой науки: они откроются науке, когда подойдет время...

Сегодняшнее понимание мировой литературы — более узкое, но и куда более плодотворное в научном смысле (в соответствии с современным состоянием литературоведения — осторожности ради делаем такую оговорку).

Принято включать в понятие «мировая литература» лишь то, что, по меткому замечанию венгерского исследователя Ласла Кардаша, попало в «кровеносную систему». То, что мир знает, считает своим богатством. Что определяет самый высокий (*гуманистический*, добавим и подчеркнем мы) уровень художественной культуры. Что воздействовало, воздействует на общечеловеческий литературный процесс.

Мир знает, считает... Но еще вчера пределы «литературной планеты» очерчивались, ограничивались Европой и ее историей. В наше время «мировая» — это обязательно и Азия, и Африка, и Латинская Америка, и Австралия...

Вновь и вновь границы понятия «мировая литература» — чем старательнее их конкретизируешь — расширяются и делаются все неопределеннее. Устремляясь,

кажется, все к той же безграничности, беспредельности, бесконечности. Ибо писатели, литература могут иметь потенциально мировое значение, хотя в мире они (пока что!) не звучат. Не сразу в «кровеносную систему» мировой литературы попало и «Слово о полку Игоревом» — столетия прошли.

Было время, когда только потенциально входили в мировую литературу и Гете, и Пушкин, и Толстой, и Достоевский...

Вот такое текучее, подвижное это явление, это понятие — «мировая литература»!

И вот почему человечество богаче, нежели само о себе — в каждый момент своей истории — думает, знает.

На «Слово о полку Игоревом» было человечество богаче, само о том не подозревая. «Выше» стало на Толстого, даже не прослышав еще про Ясную Поляну. На целую литературу мир стал богаче раньше, чем дознался о том,— на литературу, например, белорусского народа.

Да что говорить: литературные сокровища целых континентов долгое время не учитывались, не замечались. Хотя мир уже не раз трясла «золотая лихорадка» — «межконтинентальная» охота за всего лишь металлом, малополезным!

Да, человечество, а следовательно и мы с вами, всегда богаче, нежели сами про то думаем. Это — как недра земли: учитываем, подсчитываем разведанное, а что еще не нашли, о том, в лучшем случае, только догадываемся.

Но хорошо и то, что уже помним: есть, существуют до поры скрытые от нашего глаза сокровища.

Да только (снова неопределенность!) человечество всегда также и беднее, чем само считает.

И богаче и беднее — в каждый момент своего исторического бытия.

В наше время — особенно. Да, в наше время, хотя, казалось бы, вон какие возможности открылись для культурного взаимообогащения, благодаря новым средствам информации и коммуникаций. Но такая уж тут диалектика. Благодаря современным средствам связи, человечество не только богатеет, но и нищает духом: никогда не плодилось, не расползалось по планете столько подделок под литературу, искусство, культуру,

навязывая себя в качестве «общечеловеческих» ценностей, достижений. Сколько «фальшивого золота», «дутой позолоты» выбрасывает современная техника информации, реклама на культурный рынок, и многое считает себя и считается настоящими ценностями, а назавтра оказывается мусором, угольками — как в известных белорусских сказках о подарках «нечистой силы».

Если брать масштабы не мировые, а всесоюзные, и тем более какую-то одну национальную литературу, здесь, казалось бы, невозможно говорить о каких-то значительных, спрятанных от нашего взора богатствах. Свою или свои литературы знают лучше, ближе.

Конечно, это так — лучше знаем.

Но вот «Песню о зубре» Миколы Гусовского — белорусское «Слово» — мы увидели вблизи, оценили совсем недавно — благодаря переводческому таланту Язепа Семежена.

А сколько значительных имен белорусской литературы, стоящих произведений 20-х и 30-х годов целые поколения читателей открыли для себя в конце 50-х и в 60-е годы. Даже такого — совсем недавно, многие! — как Максим Горецкий, наш классик.

Но если и не это брать как пример, не затерянное в архивах и на дорогах нелегкой истории, и не то, что было несправедливо отброшено, «закрыто», а взять если обычную жизнь произведений уже известных и признанных, и тогда мы увидим то же самое. Всю историю литературы, при желании, можно рассматривать как взаимовытеснение произведений произведениями, имен именами: кое-что признанное, вознесенное забывается, теряет прежнее значение для новых поколений и времен, а что-то из «запасников» поднимается, начинает активно взаимодействовать с живым процессом, общественным и литературным, чтобы завтра, возможно, уступить место еще чему-то или снова тому, что оно оттеснило на задний план.

Но есть же «золотой фонд», ценности непреходящие, неподвластные времени!

Что они совершенно неподвластны — это не совсем точно. Шекспир есть Шекспир, а Достоевский есть Достоевский. История уже проверила общечеловеческую ценность созданного ими. И тем не менее бывали же «времена Шекспира», а бывали Шиллера, Байрона

времена. Классицизм и романтизм «закрывали» Шекспира, реализм XIX века его открыл заново... И так бывало со многими. И бывает. Не в масштабах континентов или планеты, так в отдельных странах или для определенных социальных групп.

И для произведений искусства также существует постарение, смерть. Это печально, конечно. Но в отличие от самих творцов, от людей, художественные произведения способны также и омолаживаться, даже воскресать.

Если это действительное искусство.

И поэтому, говоря о бессмертии какого-то литературного произведения, мы тем самым не утверждаем, что оно не может умереть. А лишь то, что оно способно воскресать.

Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі,
Над хвалямі сінеючага Ніла,
Ўжо колькі тысяч год стаіць магіла:
Ў гаршку насення жменю там знайшлі.
Хоць зернейкі засохшымі былі,

Усё ж такі жыццёвая іх сіла
Збудзілася і буйна ўскаласіла
Парой вясенняй збожжа на раллі.

Богданович это — о «забытом крае родном!». Но и о силе искусства также.

Зато с «неискусством», с «живыми покойниками» время обходится с философской невозмутимостью могильщиков из трагедий Шекспира. А быть, если не жить, присутствовать, если не существовать, хочется и неискусству. Еще сильнее, нежели искусству хочется, хотя бы потому, что у него никаких шансов на воскресание. Из этого и рождаются порой фантастические литературно-чиновничьи идеи: например, списки произведений, «входящих в золотой фонд»...

Время, конечно, оказало воздействие и на эстетические критерии белорусской литературы. Они меняются и будут меняться, и теперь уже, всегда, в том направлении, что литература наша все более очевидно будет включаться в систему высокоразвитых современных литератур. Это не означает обязательно — «сравняться» с теми литературами. Тем более что в каждой есть свои некоторые черты, особенности, которые вообще невозможно сравнивать.

Но что белорусская литература уже включена в

«систему», в «силовое поле» мирового литературного развития и этот процесс постоянный — ощущается во всем.

В условиях современного активного сближения национальных культур и форм существования народов, судеб целых континентов, когда понятие «человечество» материально реализуется не только в нарастающем революционном творчестве народов и «техническом» выравнивании, но также и в угрожающем накоплении запасов всеобщей смерти — термоядерных бомб,— в сегодняшних условиях свое и чужое, национальное и всемирное на литературной планете предстает по-новому не только в сравнении с древним миром, но и с недавним, буквально вчерашним днем. На планете существует содружество социалистических наций — прообраз будущего единения всех наций,— конечно, прообраз динамичный, со своими реальными сложностями, но вполне реальный, совершенствующийся.

Таким образом, налицо невиданное в прежние времена сближение: очень обжитой становится и литературная планета!

Да, сегодня мы читаем писателя-японца или француза почти одновременно с их земляками, так же как и они — наши новые книги. (Не говоря уже о литературах социалистических стран.)

Это с одной стороны — сближение.

С другой стороны — отталкивание, поляризация, идеологическая, эстетическая, в условиях современного соревнования социальных систем.

Вот это — контактирование и взаимооплодотворение настоящих эстетических ценностей разных народов и культур при одновременной резкой поляризации идеологических целей,— думается мне, характеризует современный объективный литературный процесс во всемирном масштабе.

С одной стороны, обогащение национальных традиций, граней в национальных литературах под воздействием «силового поля» близкой группы литератур и всей мировой литературы, а с другой стороны — реакция на этот процесс. Реакция эта может быть двоякой: или стремление законсервировать свое, национальное, или смелый самостоятельный, добровольный рывок в эти просторы.

Конечно, смелость — это хорошо. Сложность задачи, однако, заключается в том, чтобы не налегке, не «петушком-петушком» бежать за мировым литературным процессом, а нести людям, дарить свою, нужную тебе и другим, национальную культурную ношу.

Это хорошо понимал и об этом когда-то хорошо сказал классик белорусской литературы Максим Богданович. В 1915 году он писал в статье «Позабытый путь»:

«Стараясь сделать нашу поэзию не только по языку, но и по духу и ладу действительно белорусской, мы совершили бы тяжелую ошибку, если бы отбросили ту выучку, которую дала нам мировая (чаще всего европейская) поэзия. Такая учеба (наряду с развитием белорусской фольклорной традиции.— *А. А.*) должна продолжаться полным ходом. Было бы хуже, чем нерадивостью, ничего не взять из того, что сотни народов на протяжении тысяч лет собирали в сокровищницу мировой культуры. Но только заимствовать чужое, не развивая своего,— это еще хуже: это значит уродовать народную душу. И кроме того, одни лишь нищие могут всю жизнь только брать. Надо же и нам, беря чужое, когда-то дать что-то свое».

Вопрос о мировом литературном развитии, как уже говорилось, вовсе не узколитературный, а общегуманитарный вопрос. Вот почему так важно, чтобы человеческая культура обогащалась за счет всех духовных ресурсов и потенций.

А между тем, сколько потеряно, и часто безвозвратно.

Неурожайный год держава, страна, планета может покрыть и перекрыть следующим годом, сверхурожайным. В искусстве так не бывает. Что не появилось, не написано, чему обстоятельства помешали родиться в свое время, в его время,— не родится никогда. Появится что-то, но уже другое и в другом контексте.

Как миллиарды людей на земле все-таки не могут полностью повторить одного-единственного человека, когда тот погибает, умирает, и потому «материк человечества», как говорил Джон Донн, делается меньше, сколько бы новых ни рождалось,— так и мировая литература не может не быть беднее, если хоть одна нация, хоть один народ лишены теперь или были лишены возможности раскрыть себя через художественное слово.

И потому не будем спрашивать, чья, какая национальная литература богаче. Вопрос звучит иначе: на чью, на какую национальную литературу беднее или богаче было или стало человечество, мировая литература?

Было время, когда мировая литература «беднее была» на белорусскую литературу. В начале XX столетия она обогатилась «Новой землей» Якуба Коласа, поэзией Я. Купалы, М. Богдановича. Можно спросить: как обогатилась, если никто почти их не переводил, мало их знали? Нет, уже и переводили немного и знали. Но важнее то, что произведения эти родились и пусть еще не узнанные и не признанные по-настоящему, но легли в общую сокровищницу. Завтра их найдут, рассмотрят, обрадуются — как запоздалой, но все равно драгоценности. И начнут переводить.

Мировая литература так и развивается: сразу в двух направлениях.

Одно — когда появляются и сразу делаются мировой значимостью новые произведения.

И, возвращаясь в прошлое, когда такие ценности открывают в «запасниках»: вдруг обнаруживают, или наконец руки доходят, или возникает запоздалый, но острый и всеобщий интерес к тому, что создано давно.

Вот так случилось и с прозой Я. Коласа и К. Чорного в 50—60-е годы (с поэзией белорусской — гораздо раньше).

В целом 50-е и 60-е годы были для белорусской прозы в смысле ее выхода за пределы Белоруссии очень плодотворными. Интерес к ней сегодня значительный и во многом объяснимый, если иметь в виду серьезность идейно-творческих поисков, которые сопровождали и сопровождают ее развитие.

Если говорить не обо всем фронте развития нашей литературы, а о том, что происходит на самом острие, на самом «резце», то тут труднее избежать субъективности суждений и оценок. Сознавая это, я прибег к анкетному методу. На вопросы о месте белорусской литературы среди других литератур, о том, чего все еще недостает ей, о главных тенденциях в современной белорусской прозе и ее завтрашнем дне писатели Брыль,

Быков, Лобан, Мележ дали во многом совпадающие ответы. Это прежде всего — убеждение, что условием плодотворного движения вперед является еще более смелый выход белорусской прозы к большим современным проблемам, которые волнуют человечество и которыми живет большая литература. Это — признание, что развитие, направление последних десятилетий в советской литературе было очень важным и плодотворным. И необратимым. Не в том смысле, что невозможно возвращение к проявлениям иллюстративности и т. п. Такое возвращение даже наблюдается у некоторых, что настраивает В. Быкова, например, на довольно суровый тон при оценке ближайших перспектив развития.

«Мне думается,— пишет В. Быков в «Анкете»,— что есть два пути: или аналитика, максимальное углубление в социальность, нелицеприятный реализм жизни, или псевдоромантика, псевдолиризм, стилевые изыски, иллюстративность».

То же звучит в ответах Я. Брыля, М. Лобана. Всякая искусственная попытка прервать процесс, увести от основных проблем реальной жизни направлена против самих основ существования литературы как искусства. И очень важно, что с трибуны XXIV съезда снова прозвучало веское слово о необратимости прогрессивного процесса, о том, что недопустимо игнорирование важного отрезка пути, который прошло наше общество (после XX съезда КПСС).

В ответах на «Анкету» очень важным представляется суждение, прозвучавшее почти у всех: что современной прозе необходимо больше заостриться мыслью, анализом, с тем, чтобы правда жизни выступала не всего лишь как правда быта, повседневности или документа, но чтобы она была больше оснащена философской, аналитической мыслью художника, чтобы правда представала защищеннее перед неправдой. Чтобы форма была более активной в этом смысле, «мускулистой».

М. Лобан: «Семидесятилетие XX века — каскад грандиознейших событий... Во всяком случае, наступило время, когда без суммирования опыта, уроков дальше двигаться невозможно. Документализм прозы — это невозможность устоять перед силой факта, это когда единичное превалирует над обобщением. Но такое восприятие факта также явление временное Читатель

жаждал голой натуры войны, пока не пресытился. Но, видимо, это касается не только темы войны».

Не секрет, что многие очень правдивые, близкие к документу произведения последних 10—15 лет, при всех бесспорных достоинствах своих, в отношении литературной формы были тем, что А. Твардовский называет «ездой со спущенными вожжами», а академик Д. Лихачев — «поветрием расторможенного стиля». Это был «медовый месяц» именно бытовой реальности. Процесс был чрезвычайно важный, необходимый — его сравнить можно с тем состоянием, когда партизаны, бывало, добравшись до соли, ели ее столовыми ложками. Но лишь до тех пор, пока обессоленный организм не приходил в норму.

Но мы слишком склонны были (да и сейчас еще склонны) не учитывать одну вещь: сама жизнь — это еще не искусство, во всяком случае — не все искусство; лишь ограненная большой мыслью, точным словом, большим чувством художника, она делается большим искусством. Произведений действительно значительных, произведений большого искусства появилось немало в эти годы. Они останутся в советской литературе и в чем-то будут оплодотворять и ее дальнейшее развитие. Наряду с тем, что стимулировало появление самих этих произведений,— с классикой.

В советской литературе были свои приливы и отливы и в смысле освоения традиций классиков, в частности Толстого и Достоевского. Творческое усвоение их опыта, особенно когда это диктовалось большими задачами времени и происходило на пути сближения с народной жизнью, оказывалось чрезвычайно плодотворным для нашей многонациональной литературы.

Прилив продолжается, глубокий, многообещающий. Но не только продолжается. Кажется, что он действительно претерпевает и качественные изменения.

Недавно еще классика прочитывалась и усваивалась нашей литературой преимущественно в исходном своем качестве: *правда, только правда и ничего, кроме правды!..*

Да, это важнейший принцип реалистической классики — пафос правдивости. Но даже к этому высочайшему принципу уроки классики свести нельзя.

Константин Левин у Толстого высказывается про французов, которые «довели условность в искусстве как

никто», и поэтому «они особенную заслугу видят в возвращении к реализму. В том, что они уже не лгут, они видят поэзию».

Рисовать жизнь самой жизнью: быт писать бытом, войну — войной, трагедию показывать трагедией, а прозу — прозой, в правде видеть нравственный смысл, радость, поэзию искусства — разве мало этого и разве это легко дается? Не мало и не легко — современная литература знает.

Да, на этом пути в последние полтора десятилетия создано много значительного.

Нельзя, однако, как уже говорилось, сводить всю философию и эстетическую цель искусства к поэзии «нелганья», если литература хочет иметь «Войну и мир», «Братьев Карамазовых», иметь «Гамлетов» и «Фаустов». Нелганье, полная искренность, о которой Л. Толстой говорит как о главном условии искусства,— это чрезвычайно важно. Без этого просто нет искусства. Но когда это есть, сразу встает вопрос о большем: о том, чем отмечена классика, которая умеет жить одновременно и современностью, и вечностью, и своим, и всечеловеческим. Сегодня яснее встает вопрос именно об этом: о большей философской содержательности литературы, а следовательно, о большем внимании и к ее форме. Бытовой и даже документальной правды сегодня уже явно недостаточно.

Жизнь, реальность, «документ» в романах, например, Толстого и Достоевского существуют под огромным напряжением мысли. Авторской мысли, авторского отношения к миру, за которыми — сознание величайшей художнической и человеческой ответственности, заставившее Толстого сказать однажды, что у него порой такое чувство, «что весь мир погибнет», если он, Толстой, «остановится».

Когда мы ведем разговор о национальном литературном развитии и о мировом литературном контексте, встает вопрос и самый общий: об эстетических критериях. Да, есть масса иных критериев, но сквозь все пробивается этот — эстетический. Это важно даже практически — при огромном потоке переводов, изданий — кого читают и будут читать по мере возрастания эстетической требовательности и грамотности читательской массы. А возможно ли это в принципе — говорить о мировых эстетических критериях? В. И. Ленин именно

эти критерии имеет в виду: Лев Толстой — *шаг вперед в художественном, эстетическом развитии человечества.*

Один шаг, но это шаг гиганта, толстовский, целого человечества шаг! Многие десятилетия, напряжение скольких талантов национальных литератур требуется, чтобы выйти «на черту» этого шага! Да, Толстой (наряду с Достоевским) был учителем и для Хемингуэя, и для Фолкнера, и для Бёлля, и для Ясунари Кавабаты... Эту истину, засвидетельствованную самими писателями разных стран, иные наши критики венчают такими советами, рекомендациями: зачем ходить-бродить по планете, если все равно, обойдя шарик, вернешься в ту же точку — к Толстому! К чему, дескать, нашему писателю опыт Хемингуэя или Бёлля, если есть Толстой! Да, действительно, вернешься «в ту же точку», но разве мало по пути увидишь, узнаешь, научишься? И того же Толстого лучше увидишь, поймешь.

Эстетический шаг вперед, сделанный человечеством через Льва Толстого, разумеется, совсем не означает, что уровень произведений Льва Толстого и есть тот уровень, к которому необходимо подняться, чтобы произведение или национальная литература получили «входной билет» в литературу «мирового стандарта». Важно другое: чтобы то, что после Толстого, хотя и не на толстовском уровне, но стало нормой современной литературы, чтобы оно вошло органически в опыт и данной национальной литературы. Разумеется, не одним Толстым мировой уровень поддерживается, как висячий мост — не одной опорной вышкой. Но свою цель мы видим сейчас именно в том, чтобы специально рассмотреть вопрос, который сформулировать можно так: что же принципиально новое вошло в литературу с Толстым, без чего сегодня просто нет современной литературы, нет необходимого уровня?

А чтобы прямое обращение к Льву Толстому в работе о белорусской современной прозе не выглядело неожиданным, приведем тут несколько ответов на вопрос (не очень удачно сформулированный) нашей «Анкеты»: «Какие два-три писателя мировой литературы сопровождают Вас через всю творческую жизнь? Почему?»

Янка Брыль: «Толстой и Чехов. Глубина общечеловеческого содержания и художественное совершенст-

во. А также — что очень важно — их человеческий облик».

Иван Мележ: «В разные периоды жизни меня сопровождали разные и многие писатели. Я погрешил бы против правды, если бы выбрал двух-трех... Люблю Бальзака и Купалу, Роже Мартен дю Гара и Кузьму Чорного, Скотта Фицджеральда, и Ивана Бунина, и Михайлу Коцюбинского. Неизменно — Льва Толстого, Михаила Шолохова (особенно «Тихий Дон»), Александра Фадеева (особенно «Разгром»). Склоняюсь перед могучим талантом Достоевского. Горжусь, что корешки его — в нашем Полесье».

Василь Быков: «Два-три — это мало. Даже самых лучших двух-трех недостаточно. Каждый из великих хорош по-своему. У Толстого меня привлекает всеобъемлемость и глубина жизни, а также человечность; у Достоевского — его интерес к проклятым сторонам жизни и к человеку как биологической особи; у Чехова — его тихая скромная человечность; у Чорного — глубина и дотошность в живописании белорусского мужика. Хемингуэй для меня дорог прежде всего своим отношением к войне, которую он именовал большим барделем, и какой-то доверительно-дружеской сдержанностью. Кроме того, есть современные...»

Микола Лобан: «Назову двух: Льва Толстого — наивысшее мастерство в сочетании с великой мудростью — и Кузьму Чорного, большого мастера показа души белорусского крестьянина».

Хотя автору «Анкеты» и не удалось (и не следовало, очевидно, стараться) сузить все ответы до двух-трех имен, но и среди многих Лев Толстой, его авторитет, как видим, признается и ставится особенно высоко современными белорусскими прозаиками.

Достойные высшего признания произведения время «суммирует» в мировую классику. Но иногда происходит большее: «умножение», «возведение в степень». Мировая литература не просто увеличилась на Толстого. Она была «помножена на Толстого», «возведена» к Толстому.

Эстетический «потолок» человечества сразу стал иной...

С высоты своей гигантской художественной практики, уже будучи автором большинства своих романов и повестей, работая над «Воскресением», Лев Толстой

так отвечает на им же острополемически поставленный вопрос, что такое искусство:

«Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты Бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками; не есть производство приятных предметов, главное — не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах».

И далее: «Не будь у людей способности воспринимать все те переданные словами мысли, которые были передуманы прежде жившими людьми, и передавать другим свои мысли, люди были бы подобны зверям или Каспару Гаузеру.

Не будь другой способности человека — заражаться искусством, люди едва ли бы не были еще более дикими, и главное, разрозненными и враждебными.

И потому деятельность искусства есть деятельность очень важная, столь же важная, как и деятельность речи, и столь же распространенная».

Это были 90-е годы, когда Л. Толстой и не очень-то высоко ценил современное (да и не только современное) искусство, если оно, по его мнению, лишено качеств действительной всеобщности (нравственной и художественной). Он и свои великие романы мог выносить за скобки настоящего, «нужного всем», «всемирного искусства», за которым — будущее. И все-таки тот гимн искусству, который прозвучал выше, это голос и автора «Войны и мира» и «Анны Карениной», а не только автора «Кавказского пленника», почти единственно удостаиваемого Толстым в статье «Что такое искусство?» названия «нужного» произведения. При всех «проповеднических» крайностях статьи «Что такое искусство?», в ней все-таки опыт Льва Толстого, а он бесценен для понимания искусства.

Л. Толстой перебрал все «за» и «против» в искусстве и наконец выделил и бесконечно высоко оценил возможности «всемирного искусства».

«Если искусством могло быть передано чувство благоговения к иконе, к причастию, к лицу короля, стыд перед изменой товариществу, преданность знамени, не-

обходимость мести за оскорбление, потребность жертвы своих трудов для постройки и украшения храмов, обязанности защиты своей чести или славы отечества, то то же искусство может вызвать и благоговение к достоинству каждого человека, к жизни каждого животного, может вызвать стыд перед роскошью, перед насилием, перед местью, перед пользованием для своего удовольствия предметами, которые составляют необходимое для других людей, может заставить людей свободно и радостно, не замечая этого, жертвовать собою для служения людям».

Эхом, согласным, восторженным, толстовскому гимну искусству как «средству общения людей» звучат слова француза Л. Мори о творчестве самого Льва Толстого: «Какой-то барин, какой-то солдат Кутузова либо крестьянин из далекой неизвестной мне страны волнует меня бесконечно больше, чем герой романа, являющийся моим современником и соотечественником».

Да, мы привычно повторяем ленинскую оценку творчества Л. Толстого как шага впред в художественном, эстетическом развитии человечества. Но стоит задуматься, а что это означает конкретно, именно эстетически: что утвердил своим искусством, что закрепил писатель земли русской своим гением в мировом искусстве, отразив, по-толстовски, русскую революцию, которая сама была огромным шагом вперед в мировом развитии?

В чем же мировое искусство эстетически стало другим с появлением и после Л. Толстого?

Очевидно, в главном: во взгляде на человека, в понимании человека и, прежде всего, в степени проникновения литературы в диалектику его души. Правда человеческой психологии в литературе стала иной.

Какой же?

Но обратимся снова к трактату «Что такое искусство?».

«...Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство,— в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один

человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».

Это и есть в искусстве то самое общее и обязательное, считает Л. Толстой, без чего искусства нет.

Но что значит вызвать в себе раз испытанное чувство? В какой мере это возможно и с какой мерой искренности и тем самым полноты писатель, художник, композитор передает его другим?

Вот здесь-то и начинается та толстовская, ни с чем не сравнимая «мера правды», которая и повлияла столь сильно на мировое литературное развитие. Сам Л. Толстой так пишет об этой самой «мере»:

«Признак, выделяющий настоящее искусство от поддельного, есть один несомненный — заразительность искусства... *Чем сильнее заражение, тем лучше искусство, как искусство, не говоря о его содержании, т. е. независимо от достоинства тех чувств, которые оно передает.*

Искусство же становится более или менее заразительным вследствие трех условий: 1) вследствие большей или меньшей особенности того чувства, которое передается, 2) вследствие большей или меньшей ясности передачи этого чувства и 3) вследствие искренности художника, т. е. большей или меньшей силы, с которой художник сам испытывает чувство, которое передает».

Да, для Толстого на первом плане всегда и обязательно — нравственная содержательность искусства. Для чего, во имя чего, что новое и нужное и полезное людям ты способен сказать? — главное в искусстве.

Но путь к сердцу писателя, зрителя, слушателя начинается из сердца самого художника. Именно искренность (то есть убежденность, преданность правде) Толстой считает обязательным условием «заразительности искусства». Условие это заключает в себе и все остальные, ибо «если художник искренен, то он выскажет чувство так, как он воспринял его. А так как каждый человек не похож на другого, то и чувство это будет особенно для всякого другого, и тем особеннее, чем глубже зачерпнет художник, чем оно будет задушевнее, искреннее. Эта же искренность заставит художника и найти ясное выражение того чувства, которое он хочет передать».

Дальше у Толстого в трактате идут мысли и рассуж-

дения о содержании (добром или дурном) чувств, которые искусство передает. Но пока остановимся на найденном Толстым отличительном признаке искусства.

Характеризуя творчество Толстого, «который дал ряд самых замечательных художественных произведений, ставящих его в число великих писателей всего мира», В. И. Ленин в статьях о Л. Н. Толстом в числе иных качеств великого таланта подчеркивает и это — искренность.

В. И. Ленин говорит о Толстом — мыслителе и художнике, «который с громадной силой, уверенностью, искренностью *поставил* целый ряд вопросов, касающихся основных черт современного политического и общественного устройства».

«Критика Толстого потому отличается такой силой чувства, такой страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием в стремлении «дойти до корня», найти настоящую причину бедствий масс, что эта критика действительно отражает перелом во взглядах миллионов крестьян».

«Толстой с огромной силой и искренностью бичевал господствующие классы, с великой наглядностью разоблачал внутреннюю ложь всех тех учреждений, при помощи которых держится современное общество».

Искренность, по Толстому, есть тот рубеж, который резко разделяет искусство и «неискусство». И потому степень искренности хотя и не определяет вполне уровень искусства (потому что сразу же встает вопрос о значительности, человеческой и общественной, авторского содержания), но прямо на него влияет. Л. Толстой на этом настаивает не только в трактате «Что такое искусство?», но и на протяжении всей жизни — это глубочайшее убеждение Толстого-практика.

«Из того, что сказал мне Толстой,— вспоминает французский ученый Поль Буэйе,— следовало, что в писателях своей страны, старых и новых, а также в наших писателях он выше всего ставит искренность мысли, а затем искренность выражения. Именно к искренности — вот к чему всегда возвращаешься в беседах с Толстым и о нем тоже можно будет сказать со временем: «veritatem delixit» («правду избрал»). Малейшее подозрение в неискренности, даже в области стиля, вызывает у него презрение и негодование».

«Индивидуальность,— говорил Л. Толстой,— это

искренность. Если будете искренним, тогда всегда будете и индивидуальным» (из воспоминаний Б. А. Лазоревского).

В разговоре с Изабеллой Хэпгуд — о том же:

«Нужны три условия, чтобы быть хорошим писателем: надо, чтобы ему было о чем говорить, чтобы он рассказывал своеобразно и был правдив. Диккенс соединял в высшей степени все три условия; они соединены также у Достоевского».

В письме к А. Н. Пыпину, говоря о Тургеневе, Лев Толстой подчеркивает (январь 1884 года):

«Главное в нем это его *правдивость*... Тургенев... хорошо говорит всегда *то самое, то,* что он думает и чувствует... воздействие Тургенева на нашу литературу было самое хорошее и плодотворное... Он не употреблял свой талант (умение хорошо изображать) на то, чтобы скрывать свою душу, как это делали и делают...» (Курсив Л. Н. Толстого.)

Можно тут напомнить и горячие слова Л. Толстого в «Севастопольских рассказах» о правде как главном герое, самом прекрасном и вечном герое искусства, и многие другие его высказывания и записи в дневниках.

Именно в степени искренности самовыражения и отражения мира в себе (небывалой, порой невыносимой) одна из тайн воздействия великого таланта Л. Толстого на литературу всего мира. (Талант не сводится к искренности, но больше всего сродни ей: не всякая искренность — талант, но нет таланта без искренности перед собой и миром.)

В этом Лев Толстой близок к беспощадности. Любовь к правде и к человеку делает его таким, сжигающее чувство идейно-нравственного поиска смысла жизни.

Софья Андреевна Толстая с понятным ужасом обыкновенного человека говорила: «Он в дневнике такие вещи о себе писал, что я не понимаю, как можно о себе так писать!»

Беспощадная правдивость, срывающая все маски, обнажающая самую глубину человека, достигающая почти невыносимой остроты в «Крейцеровой сонате» и «Смерти Ивана Ильича», конечно же, не самоцель для Л. Толстого. Она диктуется самим содержанием и направлением общественной жизни, так же как и нравственных исканий художника. (Во что может превращаться, перерасти беспощадность анализа человеческой

психологии, когда она делается самоцелью или диктуется презрением к людям, можно видеть на многочисленных примерах современной западной литературы.)

«Главная цель искусства,— писал Л. Толстой в дневнике,— если есть искусство и есть у него цель, та, чтобы проявить, высказать правду о душе человека, высказать такие тайны, которые нельзя высказать простыми словами. От этого и искусство. Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям».

Иван Бунин отмечает в своей глубокой статье «Освобождение Толстого»:

«Ненормально» было количество его ежедневных записей о своих мыслях, о чувствах и поступках, «ненормально» было и качество их (в смысле правдивости, откровенности)».

Л. Толстой убежден был, что художник, о ком бы ни писал, в конечном счете в самом себе, в глубинах собственной психологии, находит объяснение, ключ к душе и царя, и разбойника, и крестьянина, и солдата. И чем глубже и беспощаднее он способен заглядывать в себя, тем глубже увидит и покажет, нарисует других.

«Нет, я остаюсь при своем мнении. Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее».

Именно толстовская мера правдивости, беспощадности во имя правды — художественная и одновременно нравственная мера — постепенно осознается писателями многих стран как истинное мерило самого искусства, на которое следует равняться. Великий писатель земли русской становится образцом художественной смелости для многих и многих.

«Если у вас найдется время и желание прочесть его,— писал Л. Толстому американский писатель Джон У. Форест, бывший майор, посылая свой роман «Мисс Равенел»,— вы заметите один большой недостаток: мне не хватило вашей смелости и честности в разоблачении всего ужаса войны.

Я не посмел сказать миру, каковы истинные чувства человека, даже и храброго, на поле битвы. Я боялся,

что люди скажут: «О, в глубине души ты трус. Герой любит сражения».

Теперь, прочитав «Войну и мир», я горько сожалею, что был так ничтожен и не смог достичь той правды, которая возможна лишь при полной искренности. Правда — величественна и прекрасна, но трудно достижима, и иногда ей страшно смотреть в глаза».

Все, кто по-настоящему писали о мировой войне, до которой Л. Толстой не дожил, но которую предчувствовал и грозно предупреждал о ее возможности (Анри Барбюс, Ремарк, Хемингуэй, Шолохов, Горецкий и другие),— все они старались смотреть в глаза страшной правде войны толстовскими глазами.

Почти толстовскими словами говорит о роли и предназначении писателя, о правде как главном своем герое Хемингуэй:

«Задача писателя неизменна. Сам он меняется, но задача его остается та же. Она всегда в том, чтобы писать правдиво и, поняв, в чем правда, выразить ее так, чтобы она вошла в сознание читателя частью его собственного опыта».

Имея в виду именно «толстовскую меру» правдивости и искренности, Хемингуэй утверждал, что военный опыт ничем не восполним для писателя: только пережив чувства человека на войне, можно осмелиться писать о войне. До Л. Толстого это вовсе не считалось обязательным: не та мера правдивости считалась «приличной», нравственной для романистов.

Вся мировая литература в конце XIX и в XX веке развивалась и развивается, ощущая присутствие Л. Толстого (первая реакция А. Блока, М. Горького, А. Куприна на известие о смерти Толстого была почти одинаковая: без Толстого страшно, пусто...).

Чувство всеобщего признания толстовского авторитета, его «земной несоизмеримости» по-своему охарактеризовал и выразил один голландский писатель, сказав, что, если бы господь бог захотел написать роман, он не мог бы этого сделать, не взяв за образец «Войну и мир».

Именно в этом направлении эстетически развивается прогрессивная мировая литература с появлением и после Толстого — в направлении толстовского беспощадно искреннего, обнажающего, многогранного, «текущего» психологического анализа.

От наблюдения за «противоестественной» и тем не менее такой правдивой и чистой «холодностью» мальчика возле гроба любимой матери (в первых повестях) через великую правду переживаний Николая Ростова в первом бою и Пьера Безухова на Бородинском поле и в горящей Москве, через невыносимо близкий свет, излучаемый «свечой жизни» Анны Карениной, так страшно погашенной, проходим мы, чтобы (в «Крейцеровой сонате», «Смерти Ивана Ильича») стать лицом к лицу с такой правдой о человеке, которая была бы уже невыносимо обидной, если бы рядом не стоял все тот же Лев Толстой, карающий не человека, а именно за надругательство над человеческим ликом во имя ничтожнейших целей и желаний.

Почему толстовское открытие человека, незнакомых дотоле глубин его души, оказало такое лавинообразное влияние на всю мировую литературу? Сила гения? Да. Рычание льва, как выразился один японец, будило целый мир. Но следует учесть, что сама Россия была резонатором этого голоса — революционная Россия.

Толстовское открытие человека, его глубин, одновременно было новым открытием для мира и самой России, в которой все переворотилось и все готовилось переворотиться еще глубже и окончательней.

Что это созрело в России, Лев Толстой хорошо сознавал, также сознавал он и мировое значение русских революций.

«Теперешняя революция,— писал он в 1906 году,— много духовно подвинет человечество, которое становится все более и более солидарно».

Лев Толстой для мира был частью (невиданно страстной, искренней частью) этой «ворочающейся», готовой подняться во весь свой революционный рост России.

Шеро Ришар писал: «Больше всего меня восхищает в Толстом блеск его личности, единственной его защиты от всех мстительных сил на его родине. Целых двадцать лет ведет он войну с самодержавием, которое обличает, с армией, которую проклинает, с духовенством, которое осмеивает, с цивилизацией, которой не признает,— словом, со всем своим веком. И что же! Ни царь, ни армия, ни церковнослужители не посмели поднять на него руку... Умер он — и уже ни один голос не на-

рушит российского безмолвия; ни один огонек не сверкнет во мраке этого огромного поля битвы».

Была и другая, встречная волна, способствовавшая этому широкому «разлитию» толстовского влияния в мировой литературе,— это социально-исторические и психологические процессы в жизни Западной Европы и всего мира накануне первой мировой бойни, в ходе ее и особенно после нее. Срывание масок с буржуазного мира и разочарование в самой идее исторического прогресса сложно переплетаются одно с другим в литературе «потерянного поколения». Беспощадность во взгляде на все, и в том числе на человеческую личность, ее внутренний мир, делается самим принципом мировой литературы. На этом пути она добилась больших эстетических завоеваний именно в толстовском направлении (особенно в творчестве Хемингуэя).

Но на этой же послевоенной волне, как следствие исторического пессимизма и разочарования в гуманистических идеалах перед лицом мировой бойни, появляются тенденции дегуманизации искусства: «разоблачение» человека вообще, неверие в его возможности, утверждение зла как главного начала человеческой натуры — и все это как бы в развитие толстовской «беспощадности», «правды», хотя, конечно же, ничто так не противоположно гуманистическому толстовскому открытию человека, как это. Еще более искаженно и односторонне эта литература использует художественные открытия Достоевского, «подправляя» им и самого Толстого, тем более что у этого другого гения русской литературы беспощадная любовь к человеку заключала в себе столько горечи и боли, что искусственно выделенная горечь эта способна была разлагающим образом действовать на веру в человека, в его будущее — в чем опять-таки неповинен сам Достоевский.

Одна и та же высокая площадка может одинаково служить как для свободного парения, так и для падения вниз.

Невиданное влияни Толстого, а вместе с ним и Достоевского на весь мировой литературный процесс очень способствовало осознанию самой литературой ее мировой роли, миссии, предназначения как голоса прогрессивного человечества. Хорошо об этом сказал профессор Сорбонны Г. Сейль в 1910 году, когда мир содрогнулся, оставшись без Толстого:

«В Толстом мы теряем одного из тех людей, которые придают смысл слову *человечество*. Являясь голосом своего народа, выражая его самые глубокие стремления, он говорил всеобщим языком ума и сердца, привлек к себе внимание других народов, он заставил их сосредоточиться, лучше узнать самих себя, понять, что существуют чувства, гораздо более глубокие, чем различия во взглядах, и проблемы, встающие в сознании всех людей. Вот почему в самодержавной России могли запрещать его сочинения, даже уничтожать их, но не могли заставить его замолчать, а тем более — бросить его в тюрьму, сослать в Сибирь. Он жил свободно на порабощенной земле. Толстой в России находился под охраной всего человечества, того великого общества, которое уже существует, раз оно может предписывать царю оказание всех необходимых атрибутов уважения старцу, избранному обществом в качестве своего вождя и представителя».

Толстой и Достоевский как две высочайшие вершины в мировой литературе видны отовсюду. И как бывает в горах, где, уходя от далекой вершины, на самом деле, возможно, движешься к ней обходной дорогой, так и с Толстым и Достоевским (особенно с Достоевским) — все удаления от них для советской, например, литературы, кончались новым, на новом витке, приближением. И все такие приближения связаны были с устремлением литературы к настоящему своему, к большому предназначению: «Разгром», «Тихий Дон», романы К. Чорного в 20—40-е годы, литература о деревне и об Отечественной войне в 60-е годы.

Две всемирные вершины, но на одной всегда уходящее или восходящее солнце, на другой же — грозная, шевелящаяся хаосом туча. Выходя вновь и вновь к Толстому, мировая литература окрашивается вечным человеческим счастьем жизни на земле и новой верой в человека; взглядывая на вторую вершину, предупреждающую об опасностях впереди, она обеспокоенно озирается, как можно глубже заглядывает в человеческую душу, ища ответа на вечный для литературы вопрос: «Человек — кто он для самого себя, чего ему ждать от себя?» Вместе с Толстым Достоевский открывает человека на ту, на такую глубину, где формируются и рождаются, порой из совершеннейшего хаоса общественных и природных чувств, поступки человека.

Чем дальше уходит человечество от времени написания произведений Толстого и Достоевского, тем ближе оно к ним: уходя — приближаемся. Это закономерно для произведений истинного искусства, а тем более таких, которые создавались с мыслью обо всем человечестве. Чувство, которое всегда жило в Толстом: «мне кажется, мир погибнет, если я остановлюсь» (из письма к А. А. Толстой), свойственно было Достоевскому, да, по-видимому, и всем великим художникам оно свойственно и даже обязательно (что совсем не противоречит их человеческой скромности). Только великая цель рождает великую энергию, в том числе и творческую. Тот же Толстой скромно именовал это «энергией самозаблуждения», но все-таки считал, что без таких высоких «подмостков» не возведешь высокое здание, «только стену завалишь».

В контексте нашего времени великие писатели земли русской говорят с миром от имени всего человечества и в то же время все более — от имени России, потому что судьба мира, человечества сегодня с судьбой России, Советской России, связана куда более прямо и непосредственно, нежели во времена Толстого и Достоевского.

Сегодня воздействие мировой классики на белорусскую прозу не только возросло в силе, но и в чем-то качественно меняется. Не просто расширяется фронт мирового литературного влияния и взаимодействия, что вообще характерно для нашего времени, но возрастает и степень, «температура переплавки» того литературного материала и опыта, который приходит к нам со стороны. А это всегда свидетельство большей национальной и эстетической зрелости литературы, силы ее идей и традиций и привычки к общению с «чужим» материалом, что тоже приобретается не сразу.

Так что не только сила таланта в этом проявляется, но и большая зрелость национальной литературной традиции, на которую талант, даже самый сильный, должен опереться. Ведь не разницей и силой талантов объясняется то, что влияния чужих литератур более ощутимы у Пушкина (особенно раннего), нежели у Блока или Чехова. То же самое можно сказать, если сравнивать «полесские хроники» Я. Коласа и И. Мележа. Несмотря на всю самобытность коласовского таланта, некоторые страницы его трилогии «На росстанях»

окрашивает определенная книжность. «Печоринские приемы» Лобановича в психологическом поединке с Ядвисей или страницы, на которых Лобанович несколько упивается пугающими, но и странно волнующими его мыслями о неизбежности смерти,— все это порой похоже на не вполне «переплавленные» мысли или приемы то Лермонтова, то Достоевского... Еще больше таких следов находим мы у К. Чорного, так как он особенно безбоязненно и решительно брал у великих на переплавку (в горниле своего опыта, таланта) то, что его волновало. Волновала его прежде всего жизнь народа, проблемы его времени, но ответы он мог искать (и часто искал) также и у них, у великих. Ответы на вопрос: как создавать свою, национальную литературу, чтобы она не была провинциальной.

Если следов книжности меньше в дилогии Мележа, в произведениях Быкова или Брыля и даже в прозе молодых — Стрельцова или Кудравца, то это потому именно, что и Колас, и Чорный (и Гартный, Горецкий, Зарецкий) проделали когда-то необходимую предварительную работу: именно они поднимали изначальную «температуру плавки» до нужного градуса.

Говоря по-иному — создавали языковую, идейную, эстетическую традицию, способную «расплавить», «переварить» и многое чужое, как это делает зрелая, сильная литература.

Истина, может быть, заключается еще и в том, что никто из сегодняшних прозаиков не замахивается на то, на что решался Чорный: «переварить», «переплавить» самых великих. Он воистину решался быть в литературе, как говорил Достоевский, «тигром», который, однако, не одних «коров» со всем потребленным ими «пожирает» и переваривает, но и других всемогущих «тигров» также...

Есть общее в происходящем у нас и в других республиках. Полувековой процесс социалистического содружества создал общую тенденцию развития национальных литератур (при всей многоцветности каждой из литератур, где и свои традиции и множество неповторимых проблем).

Современная белорусская литература чрезвычайно напряжена в своих творческих поисках: это можно представить как пружину, один конец которой закреплен где-то «на» фольклоре, «на» народно-поэтической

традиции, а второй устремляется за современностью, за проблемами, надеждами и тревогами современного мира, человека. Это растяжение не могло бы длиться без конца, какой-то «конец» обязательно сорвался бы (и срывается в творчестве менее талантливых и менее глубоких авторов), если бы сама почва народной жизни оставалась неподвижной, а не поднималась навстречу современности. А именно так и происходит — поднимается, движется.

Белорус сегодня — житель индустриального края, современность пришла даже на Полесье (шахты, нефтевышки, автострады); Советская Беларусь — это кибернетика и химия, высшее образование и т. п. За этим стоит и огромный эмоциональный, героический и трагический опыт все еще недавней для Белоруссии войны: мы все еще подсчитываем свои Хатыни, и их слишком много даже для такой войны, какая была. Цифры: не десятки даже, а многие сотни и сотни убитых вместе с жителями деревень — это уже что-то такое, что под стать атомной эре.

Вот почему тревоги современного мира так понятны народу белорусскому, отзываются в самой, так сказать, почве. И вот почему заботы целого мира, всей планеты и эмоциональная, повседневная жизнь белорусского советского народа в нашей литературе могут так естественно сближаться, соседствовать: в повестях В. Быкова, например, в романах и рассказах И. Мележа, Я. Брыля, Я. Скрыгана, И. Науменко, М. Стрельцова, А. Кудравца и других. Это если говорить о прозе. А в поэзии — у А. Кулешова, М. Танка, П. Панченко, А. Пысина, Р. Бородулина, А. Вертинского, В. Короткевича; в драматургии — у К. Крапивы, А. Макаенка, А. Петрашкевича, Н. Матуковского.

Читая, хваля и критикуя В. Быкова, мы напрасно не берем, не изучаем этого писателя вкупе с народной почвой, питающей его творчество. Да, Быков очень современен. Но это одна сторона. Он в то же время (в лучших своих повестях) очень народен в своем взгляде на войну. За его повестями — край, народ, который столько узнал о войне, что не может не ощущать по-особенному и угрозу будущей. Этим и питается непривычная трагедийность быковских вещей.

У нас есть традиция органического сочетания в литературе мировых проблем и своего, национального су-

ществования, поэтический опыт показа всеобщего, важного для всех, через белорусское житье-бытье. Традиция такого масштабного разговора о своих проблемах и делах — в поэзии Купалы, Коласа, Богдановича. И в прозе М. Горецкого, К. Чорного.

Масштабность разговора, видения вовсе не адекватна жанру. Да, это мы находим в полесской эпопее И. Мележа, но и в миниатюрах Я. Брыля также. Говорить свое, белорусское слово о самом человечестве, о целом мире, не сбиваясь на риторику, на претенциозность, лучшим нашим авторам удается потому, что получается это у них само собой: в себе самом и в глубинах народной жизни находит писатель эти вопросы, проблемы, а не ловит их «с ветра».

Когда этого нет, тогда — или безликий «современный стиль», или, наоборот, стилизация под фольклор.

Да, свое, национальное большая литература ищет и находит в глубинах народной жизни, психологии. Но нужна вышка всечеловеческого, чтобы в глубины эти проникнуть. Полесскую нефть добывают с помощью таких же вышек, как и бакинскую и тюменскую...

Интернациональное в литературе — это вовсе не безликие опилки, это не унифицированные прессованные плиты, из которых делается мебель (а так именно отдельным философам и публицистам представляется процесс интернационализации культуры, литературы).

Но и национальное — это не одинокое дерево, стоящее особняком. Казалось бы, какая разница, где оно стоит. Но ведь соседство других деревьев формирует каждое дерево в отдельности.

А каждая литература (особенно в наше время) испытывает влияние соседства других литературных крон и всего массива мировой литературы.

Национальное в литературе выживает не консервируясь, а именно обогащаясь, развивая и усложняя свою (эстетическую) систему, как делает это живой организм, когда меняются условия существования, среда. Без этого «организм» превращается в «ископаемое» — то есть в музей самого себя, музей своего прошлого...

Обобщая все сказанное по поводу «толстовского шага» в художественном развитии человечества и проблем национального литературного развития, можно сформулировать это так: *с одной стороны — беспощадная искренность, беспощадная правда жизни и психологии,*

а с другой (вернее, наряду с этим) — собирание, накопление «человеческого в человеке», борьба с дегуманизацией жизни и искусства,— вот что стало «толстовской нормой», высшей эстетической нормой мирового искусства. Критерием эстетическим.

Национальное литературное развитие тогда лишь и развитие (во всяком случае, в литературах зрелых), если оно устремлено к самым вершинам: идейным, нравственным, эстетическим.

То, что после Толстого (и Достоевского) стало уровнем, главным направлением эстетического, художественного развития прогрессивного человечества, эстетическим признаком современности в литературе, Я. Колас, М. Горецкий и К. Чорный, наши сегодняшние лучшие прозаики стремились, стремятся сделать качеством белорусской прозы. И это процесс закономерный, необходимый для того, чтобы литература белорусская могла успешно выполнять общественно-эстетическую и гуманистическую роль зрелой литературы. Идея собирания сил человечества и человека во имя прогресса, которая является самой широкой идеей настоящей литературы, требует и соответствующего эстетического уровня. Без этого не было бы нашего эстетического авторитета, влияния в мире.

Так как же смотреть нам, нашей литературе на себя, сознавая все это — и новые возможности и новые сложности, что открываются перед национальной литературой?

Есть две позиции — одинаково неприемлемые.

Первая — провинциальная и кокетливая «стыдливость»: где уж нам на «них» равняться! Мы уж как-нибудь в сторонке!

Вторая — самодовольство, тоже провинциальное: довольно, насиделись другие на самом видном месте, теперь — мы, теперь на нас смотрите!

Есть и третья позиция: не спешить подсчитывать свой вклад в мировой «золотой фонд». Важно и нужно совсем иное: видеть и воспринимать свою литературу (и свою работу) не изолированно, а включенной в силовое поле как многонациональной советской, так и мировой литературы. Как включена сама жизнь белорусского народа в жизнь страны и целого мира.

1972

ЯНКА БРЫЛЬ

Вспоминая поездки по Закарпатью, Карелии, в Магнитогорск, Красноярск, Норильск, ежегодные наши поездки по Белоруссии, обнаруживаешь в зрительной памяти — как укор собственному непрофессионализму, лености — высокого и крупного человека, самого необходимого и веселого в компании, который, по возможности незаметно, выхватывает с охотничьей расторопностью шариковую ручку, записную книжку и, оставшись позади, записывает...

«Прожил полстолетия и не знал, что Зельва[1] — от литовского Жальёи — Зеленое.

Всегда что-то будет открываться, будут удивления и радости. Только бы были.

Конь ест до самой смерти»[2].

«Жутковато порою, подумав: а как же я выгляжу со стороны, в глазах других людей?..

И жутковатость эта в том, что я здесь сам подключаюсь, сам смотрю на себя со стороны — и с внешней, и с внутренней. Что я такое? Откуда? И куда?.. И фамилию какую-то носишь... Именно носишь, словно взяв ее напрокат...

Чувствую это уже не впервые, а вот схватить и на бумаге закрепить это ощущение — не удается. По крайней мере теперь не удалось»[3].

---

[1] Местечко в Западной Белоруссии.

[2] Янка Брыль. Мир далекий и близкий. М., «Советский писатель», 1971, с. 233. (Все цитаты из произведений Я. Брыля — в переводах Дм. Ковалева, А. Островского, Н. Кислика.)

[3] Янка Брыль. Горсть солнечных лучей. Лирические записки. М., «Советский писатель», 1972, с. 72.

«Память о доброте оживляет природу». Так черкнул я вчера в блокноте, почти на ходу, для памяти, отстав на минуту от моих спутниц».

«В машине, по дороге в родную деревню.

Не зазнавайся — ты пришел на все готовое. И осень — эту что по обе стороны дороги, в солнце,— назвали золотой тоже без тебя».

...Родное Загорье — близкая Польша — далекие Индия и Канада — ГДР и Югославия... И везде видишь человека, готового широко, радостно взглянуть на еще одну сторону планеты, услышать еще один язык человечества, улыбнуться детям еще одного народа, таким похожим на всех детей Земли... И повсюду Янку Брыля — автора лирических путевых очерков: «Польский дневник», «Эхо всегда со мной», «По ту сторону планеты», «Мысли заурядные», «Душа — не странница», «Знакомство с ГДР», «У нас в горах...», автора рассказов и нескончаемой великолепной россыпи миниатюр — всего, что появилось в последние годы,— всегда видишь в напряжении мысли и большого гуманистического чувства.

В этом человеке очень рано (в глухой деревушке Западной Белоруссии, в глухие годы нилсудчины) и на всю жизнь (война, плен, партизанщина, вот уже тридцать послевоенных лет) возникло, крепло и держится так необходимое писателю чувство, что все им пережитое и переживаемое — для чего-то нужно и кому-то понадобится:

«...думалось, что я не просто так себе смотрю, запоминаю,— как не просто, не так себе, не только для себя ест будущая мать».

В рассказе «Общинное» писатель вспоминает, как зарождалось в нем это чувство — еще подростковое, но уже такое сильное томление по своей нужности, полезности родным людям, своему краю:

«У меня уже была своя тайна... Счастливое молчание непрерывной, кропотливой подготовки к тому делу, которое, я верил, ждет меня, которое будет необходимо простому человеку, кормильцу и бедняку,— необходимо моей правдивостью, нашей правдой, которая своими красками и звуками сольется с красотою родной природы, родной речи, песни, родной грусти и смеха»,— пишет Янка Брыль.

Из знания этого мира, из чувства сопричастности

чему-то очень важному, нужному, чистому родилось неожиданное мастерство самых первых рассказов двадцатилетнего Брыля («Марыля», «Злодеи» и др.). Эти рассказы, так же как и первые повести («Солнце сквозь тучи», «Живое и гниль»), пожалуй, наиболее «объективные» по манере, по письму произведения этого столь лиричного, столь «субъективного» прозаика. Да и понятно: так радостно было, так хотелось молодому таланту «писать рассказ», «писать повесть». А не просто в открытую беседовать с другими людьми. Это придет уже позже — вместе со зрелостью, с уверенностью в значительности своего опыта и своих раздумий...

Затем были послевоенные 40-е и начало 50-х годов — для Я. Брыля это было время жадного приобщения к советской действительности, о которой он столько слышал от земляков в немецком плену, а позже — вместе с другими партизанами — столько напряженно думал, рисовал в своих мечтах.

Это было возвращение в родную, объединенную, Советскую Белоруссию. И тем самым — возвращение к России, из которой его родители когда-то (из Одессы) уехали,— к России, столь близкой его душе по Толстому, Гоголю, Чехову, Горькому...

Жизнь обретала совершенно иные горизонты.

Но были и свои сложности. Талант, выраставший на впитанных по-юношески жадно образцах критического реализма (русского, белорусского, польского, западно-европейского), оказался теперь перед непростым испытанием. Это же были годы в литературе с тенденциями и проявлениями иллюстраторства, бесконфликтности.

Вот какой перепад — от одного к другому! А талант молодой, неокрепший, всему открытый, готовый радоваться любому учительству. Недолго и потерять настоящие эстетические критерии, ориентиры. Не будем утверждать, что это совсем обошло Янку Брыля. Но было и другое: действительное обогащение художника как впечатлениями новой действительности, так и большими, плодотворными традициями советской классики.

Именно в это время особенно утверждается в творчестве Я. Брыля открыто поэтическая, пафосно-лирическая манера повествования. И это понятно. Писатель переживал не только общую всему народу радость победы над страшной фашистской наволочью, он встре-

чал и свой «сентябрь»[1], тот, который не пришлось ему видеть в 1939 году.

Правда, в колхозных зарисовках Я. Брыля («Ой, ленок, ленок мой чистый», «Ревность» и др.) заметна однотонность, нет в них того богатства жизненных красок, которое характерно для лучших его произведений.

«Бесконфликтность» повредила рассказам Я. Брыля этого периода. Но некоторые удались ему по-настоящему. «Галя», например. Рассказ «Галя» — своеобразная «песня без слов». У хуторского забора стоит женщина и вслушивается в гудение трактора. Туда, где тракторист Сергей, рвутся мысли, память, чувства Гали — жены хуторянина. Жизнь Гали сложилась неудачно. Любимого ее — комсомольца Сергея — паны посадили в тюрьму. Не смогла Галя уберечь себя от нелюбого Миколы Хаменко, пошла за него замуж...

Обо всем этом горько вспоминает Галя, стоя ночью у своей хаты и вслушиваясь, как гудит трактор, на котором ее Сережа — ее неосуществившаяся мечта о счастье, ее любовь. Много перемен произошло с того времени, как Галя стала наймичкой в доме собственного мужа, переступила порог этой «чертовой ямы» — хутора: изгнание панов, война, снова освобождение. Многое изменилось, неизменной осталась неугасимая мечта Гали о счастье, любовь к Сереже...

Когда Я. Брыль вот так рассказывает о судьбе человека, мы все время ощущаем: это действительно близко ему самому. И в «Гале» Я. Брыль остается лириком, но лириком более глубоким, разносторонним, чем в колхозных зарисовках.

Однако сказать просто, что Я. Брыль лирик,— это еще очень мало. Понять своеобразие письма Я. Брыля — это значит установить, в чем секрет того, что лиризм, эмоциональность рисунка у него так удачно сочетаются с редкой выразительностью, чистотой, пластичностью. То, что Я. Брыль рисует, читатель видит. Секрет такой зримости, пластичности в постоянном стремлении этого художника ко всему, что есть «живая жизнь».

Янку Брыля отличает широта взгляда на мир, умение видеть человека во всем богатстве и естествен-

---

[1] В сентябре 1939 года Белоруссия (Западная и Восточная) была воссоединена.

ности его связей не только с обществом, но и с миром природы.

«Она смеется. Я сижу возле ведра на земле, и мне так хорошо глядеть на веселую маму. Хорошо также смотреть, как мой Снежок сидит на краешке ведра, вцепившись в него красными морщинистыми лапками, а в воде, по мере того как она успокаивается, все отчетливее отражается его белая грудка.

Но вот он наконец напился. Взглянул на нас, нахохлился, как будто рассердился, и вскочил в ведро.

— О, вот так-так! — И мама замахнулась на него.

— Ты не гони его,— кричу я,— не гони! Пускай искупается!..

...Снежок воды не замутил. Когда он искупался и мама поднесла ведро к порогу хлева, Краснушка стала спокойно пить. Пьет она так же жадно, как голубь... Краснушка пьет, а мне хорошо смотреть, как быстро опускается в ведре вода. Потом корова чмокает губами, высасывая остатки воды, и жадно облизывает мокрое деревянное дно шершавым щекочущим языком. Я с удовольствием подставляю свою маленькую ладонь под холодную, мокрую морду».

Талант Я. Брыля по-настоящему жизнелюбивый. Удивительно радостно, широко открытыми, точно в детстве, глазами умеет он видеть жизнь. Правда, иногда случается, что рисунок Я. Брыля как бы теряет выразительность, за чувством начинает проглядывать чувствительность. Но у писателя есть то, что хорошо противостоит сентиментальности,— здоровый, сочный, народный юмор. Собственно говоря, «чистая лирика» — не самое сильное в стиле Я. Брыля. Значительно сильнее этот художник там, где лиризм его как бы уравновешивается вот-вот готовой вспыхнуть усмешкой, а драматизм и даже трагизм — мудрой народной рассудительностью. Чувство авторской влюбленности в героя в рассказе «Мой земляк» необыкновенно сильно ощущается именно потому, что автор как бы прячет это чувство за усмешкой. Вот стоит Павлюк перед партизанским командиром, которому он обязательно должен понравиться, потому что его «незаконно» привели в отряд. Он дипломатично намекает командиру, что знает «славное местечко», где можно раздобыть пару «бомбочек».

«А я почему-то смотрю на его огромные сапоги.

Колени уже присогнуты на полпути от «смирно» к «вольно», и одна ступня отставлена, в явное нарушение дисциплины... Павлюк делает шаг вперед и по-приятельски говорит:

— А вы моего, товарищ командир, мультанчику... А то вы, я вижу, какую-то там труху курите. Эх, и хлопцы же у вас: чего-чего — а табаку чтоб не раздобыть!..

— Им бы только за девками, язви их душу,— совсем уже добродушно ворчит Иван Кузьмич, залезая тремя пальцами в кисет Павлюка...

— Язви его душу, хор-рош!

Я не курю. Мне мультан не мультан — один черт. Табак и есть табак,— что в нем может быть хорошего! Я уверен, что слова эти — о моем земляке».

Такая вот пластичность, зримость рисунка — характернейшая особенность и достоинство стиля Я. Брыля. Умение раскрывать поэтичность самой жизни придает большую эмоциональную силу прозе Я. Брыля. Глубина лиризма Я. Брыля определяется тонким проникновением в психологию человека, в «тайное тайных» человеческой души.

Повествуя об одном только дне из жизни нескольких партизан (рассказ так и называется «Один день»), Я. Брыль смог удивительно много сказать о войне и человеке на войне.

Даже в самых трудных условиях партизанской жизни, когда смерть подстерегала разведчиков каждый день, в них жило ощущение устойчивости «партизанского мира».

Внезапно началась блокада, партизаны нарвались на засаду. Три человека, один из которых ранен,— это все, что осталось от отрядной разведки. Неожиданность случившегося, сознание, что кругом враги,— и вот на какое-то время люди потеряли недавнее чувство внутренней связи с большим партизанским миром. Не побоялся Я. Брыль до конца раскрыть человеческие души, подавленные внезапным страхом и беспомощностью. Показал, как близко они оказались не только к смерти, но и к чему-то более страшному: как, поддавшись самому трусливому из всех, чуть не предали женщину и ребенка, понадеявшихся на их защиту. И как все же победили они страх, предательскую слабость, победили самое смерть.

Творчество Я. Брыля свидетельствует, что поэтическая традиция, которая особенно свойственна была белорусской прозе в 20-е годы, и сегодня сильна и плодотворна. Но она плодотворна при том условии, если писатель, подобно Я. Брылю, не обошел, не игнорирует опыт прозы аналитической, психологической. Только в этом случае он не впадет в стилизацию, не подменит поэзию жизни «лирикой слов», как это именовал М. Горький.

За поэтичностью у Я. Брыля — глубокий психологизм, пластичность и, наконец, острая социальность. В произведениях, написанных во второй половине 50-х годов, социальная тенденциозность как бы выступила на поверхность, открыто публицистическое слово, зачастую памфлетное, становится важной особенностью стиля многих рассказов и повестей Я. Брыля («На Быстрянке», «Привал», «Субординация», «Смятение» и др.).

Характерным в этом отношении произведением можно считать рассказ «Привал».

Несколько машин остановилось на обочине дороги. Молодым шоферам весело, потому что они молоды, а день такой яркий, солнечный; один из них любит красивую девушку, другому нравится его работа, его друзья. И еще весело потому, что перед глазами у них Степанович — начальник их колонны, человек неплохой, но очень уж смешной: его просто распирает от нелепого старания на кого-то быть похожим. Его недавно повысили по службе. Теперь он делает все с подчеркнутой важностью, держится так, словно это не он, добрый человек Степанович, а кто-то другой.

Шоферам смешно наблюдать за ним. Особенно Сеньке Будаю, потому что он припоминает своего начальника, которого недавно возил,— Фомута. Не знает бедный Степанович, что тот, на кого ему так хочется походить,— это Фомут.

«...Пустое, кажется, слово — Фомут, может быть, даже никто и не слышал, чтобы он так слово хомут выговаривал, а вот, брат, как надели как-то на эту голову кличку Фомут, так и сбрасывать никому не хочется. В министерстве был — Фомут, и сняли — Фомут, и снова посадили — Фомут...

И вот сидит он за столом — не мигая даже, точно какой-то бог. Один только раз за девять месяцев попал

я в его кабинет, да и то из-за Клавиной ошибки. Остановился я, известно, на пороге. «Звали, Борис Борисович?» Молчит. Потом вижу — глядит он на меня и губы шевелятся, а ничего не слышу... Понял я — далеко. Двинулся к столу. Шел, шел, добрался до середины ковровой дорожки, слышу: «Позовите ко мне секретаря!» ...Пошла, выходит из кабинета — раскраснелась!.. «Простите, товарищ Будай, это моя ошибка: послала вас, а мне сказали только передать вам, что за Ленькой сегодня не в пять, а без четверти пять надо заехать!»

О «фомутах» Я. Брыль не может не писать памфлетно. «Это уже, брат Степаныч, не пережитки капитализма,— тут мой Фомут, пожалуй что, и самого феодализма зачерпнул!»

Чрезвычайно интересно это у Янки Брыля и весьма характерно для него: сочетание самого задушевного лиризма с самой открытой публицистической тенденциозностью. Я. Брыль разговаривает с читателем очень интимно и вместе с тем «во весь голос», как бы вынося свой разговор на суд многих.

Таким предстает рассказчик и в небольшом цикле «Под говор костра». Казалось бы — всего лишь рыбацкие зарисовки с неизбежными закатами и ночными разговорами. И с юмором рыбацким. Действительно, все это есть: и живой юмор, и жанровые сценки, и лирическое раздумье, щемящие воспоминания о партизанском прошлом знакомых мест и знакомых людей. Интонация очень задушевная, интимная. Но это интимность голоса рассказчика, лирическая окрашенность не только допускает, но и предполагает публицистическую внезапную страстность, заостренность интонации. Вот рыбаки заглянули к колхозным дояркам, для которых берега Ясельды — не полешуцкая экзотика, а будничная, повседневная жизнь. Жизнь с нелегкой работой, с девичьими песнями, танцами, но без ребят («...Кто в армии, кто в город поразъехались, разумники»), с надеждами начинающейся молодости и с грустью — уходящей и ушедшей.

«Когда мы помогали вам носить с берега полные бидоны молока,— признается вдруг рассказчик,— я рад был, по правде говоря, что вокруг ночь, что не видно, как даже я, мужчина, и не из слабых, сгибался. А вы же их носите, вот так же на плече, да трижды в день,

да ежедневно!.. За партизанское и фронтовое лихолетье, кровавый труд и непоказное мужество, за ваше детство со слезным дымом землянок и нечеловеческим голодом вы заслужили больше того, что имеете.

И в самом деле — пусть бы хоть время сейчас не бежало так быстро, юность пускай бы не уходила под хриплое вяканье задерганного патефона в одинокой хате за озером, с единственным «кавалером», который и семейный давно, и весел, лишь когда выпьет...»

И уж открыто публицистичен автор, когда он говорит о тех из пишущих, которым такая «просто жизнь», жизнь «без характерных черт современности» кажется чем-то таким, о чем лучше не упоминать:

«И душа у него, словно торба, пустая, дырявая, а писать он хочет еще и сегодня. Да не просто писать, а, по привычке, учить...»

Читая произведения Я. Брыля: рассказы «Надпись на срубе», «Ей мы не скажем», «Memento mori» и особенно роман его «Птицы и гнезда», видишь, что прозаику этому под силу, по-своему, в своей особой манере, выражать всю правду жизни, какой бы суровой и тяжелой она ни была. Я. Брыль настоящий «поэт в прозе», но, возможно, потому настоящий, что не старается им быть. Наоборот, он сопротивляется чрезмерному приближению к поэзии, избегает «певучей» фразы. И если в его строках звучит музыка, то это музыка самой жизни, которую он умеет слушать. «Музыку» прозе Я. Брыля диктует, даже навязывает сам материал — красота, радость, боль человеческого бытия.

Вот рассказ «Двадцать».

Чудесная, «вечнозеленая», лазурная «страна песен» Италия.

«Слушай, амико!

Глядя на тебя, я не мог не думать о том, что такие же, как ты, веселые и работящие парни побывали не только в Абиссинии, но и на полях моей родины... Но я, однако, не хочу обращаться к печали и злобе. Я хочу рассказать тебе о тех, что больше не вернутся под ласковое небо своей Италии».

Их было двадцать.

Им, итальянцам, гитлеровцы приказали расстрелять жителей белорусской деревни.

«Слушай, амико, как перед строем палачей плачет на руках у седой бабушки светловолосый мальчуган!..

В одной рубашонке, с теплыми ножками, не вовремя поднятый с постели у отворенного окна. Прислушайся к предсмертному гулу, встающему над толпой безоружных людей, осужденных на страшный конец!.. Слышишь команду: «Огонь!» — на которую все двадцать винтовок твоих соотечественников ответили молчанием?»

Эти безымянные двадцать не пожелали «ценой невинной крови купить даже возвращение сюда, в свою неповторимую, прекрасную Италию».

Все они лежат в братской могиле вместе с жителями белорусской деревни.

Солнечные брызги вокруг катера, беззаботный смех «синеглазого амико», лазурная красота Италии — все это как песня в честь «двадцати», в честь человеческого братства. И хотя с болью рассказывает свою историю писатель, слова его поют. И мы чувствуем: так оно и должно здесь быть.

И еще одна черта многогранного поэтического стиля Я. Брыля, которая особенно определилась в его маленьких новеллах «Двадцать», «Memento mori», «Мать»,— это драматический накал чувств.

Подвиг старика, не пожелавшего принять жизнь из рук убийцы его односельчан («Memento mori»),— это та моральная вершина, до которой нелегко подняться человеку, но которая для народа даже не вершина, ибо сама жизнь народа — непрерывный подвиг. Я. Брыль не испытывает нужды в каких-то особенных, «балладных» словах, чтобы рассказать о самых высоких, драматических моментах в жизни людей из народа. Ведь сами эти люди идут на подвиг так просто, без позы. Как старая женщина в рассказе «Мать».

Война. Пришли немцы. На столбах и стенах приказы, в которых обыкновеннейшая человечность объявляется преступлением, карается смертью.

Однажды в окно постучали.

«Как ведется испокон веку, она сначала прижалась лбом к стеклу, поглядела». Поняв, что это те, о ком написано в суровом немецком приказе, женщина, не колеблясь, открыла дверь, как открыла бы собственным сыновьям.

И встретила она «чужих» сыновей очень обычными словами:

«— Заходите, хлопчики! Я вам хоть молочка...»

Так же просто она пошла на смерть.

«Мать не ведала, кто она. Она не догадывалась, что не только с ужасом глядят на ее путь встречные, что образ ее останется в сердце многих мужчин горьким, неумолимым укором, что глаза и руки ее вспоминать будут даже сильные люди, прогоняя из души последний страх перед ночной партизанской атакой».

Идя на смерть, не о себе думала женщина, о сынах была ее думка: «Сохрани их боже, всех троих от пуль, дай им всем увидеть материнскую могилу!..»

Мать не знала, *кто* она. А писатель знает, из души его рвутся страстные слова, гимн подвигу Матери. Однако сама крестьянка-мать так просто совершила свой подвиг, так по-обычному пошла на смерть, что писатель как бы боится нарушить и оскорбить суровую правду жизни неосторожным, крикливым словом.

И наконец, роман «Птицы и гнезда». Произведением этим Янка Брыль словно бы подвел черту под несколькими периодами своего художнического развития, исканий.

Белоруссия не раз и не два оказывалась в эпицентре европейских событий — географически и исторически. Тут начинались, происходили или завершались многие драмы войн, восстаний, дипломатических и национальных конфликтов.

Об этом писала и пишет белорусская литература. Может быть, недостаточно, но это отражено в нашей литературе, и в частности как тема: белорус в многонациональной среде. Тут назвать можно многое: от комедий Дунина-Марцинкевича и Янки Купалы до романтико-исторической прозы В. Короткевича.

Роман Я. Брыля «Птицы и гнезда» входит в число этих произведений: тут и «Европа» приходит к белорусу (уже в фашистском мундире) и сам он, белорус, попадает в Западную Европу (как военнопленный). Роман Я. Брыля многими гранями соприкасается с нашей военной прозой. Но есть в романе «Птицы и гнезда» и что-то отличающее его от всего, что написано в советской литературе о второй мировой войне. Тут скорее параллель с роммовским «Обыкновенным фашизмом».

Война была мировой. И хотя не все государства участвовали в ней и не каждый житель планеты воевал, но война, как радиоактивная туча, висела над всем, над

всеми. О второй мировой войне можно было б рассказать через восприятие каждого из миллионов и миллионов ее участников. Конечно, литературе нет необходимости так дробить свое зеркало. Она типизирует, а роман, как говорится, это зеркало, которое несут по большим дорогам жизни. Но достаточно ли при этом удовлетворяется наш читательский интерес к тому, чего мы сами не могли видеть, знать, пережить? Разве знаем мы, например, из литературы, как день за днем, затаив дыхание и вместе с тем погруженный в свои заботы, человек за Уралом пережил всю битву под Москвой? Или битву под Сталинградом? Ведь это ненаписанные, но давно рвущиеся из небытия произведения, которых требует память людская.

Это не разговор о простом расширении географии военной темы, речь идет об открытии ее новых сторон и глубин. И о том, как необходима литературе настоящая новизна жизненного, человеческого, психологического материала. А новизна эта таится не обязательно в необычном, чаще как раз — в самом обыкновенном.

Эпицентр, самая сердцевина грозных и трагических событий второй мировой войны — фронт, партизанское подполье, сопротивление в лагерях военнопленных — исследованы и эстетически обжиты нашей литературой, казалось бы, достаточно всесторонне, но и здесь неисчерпаемые возможности для больших художественных открытий. В этом еще раз убеждаешься, когда читаешь роман Я. Брыля «Птицы и гнезда».

Необычен этот роман прежде всего жизненным материалом, человеческой судьбой, которая в центре повествования. Бывший солдат польской армии белорус-«западник» Алесь Руневич видит (а через его восприятие и мы) ту Германию 1939—1940 годов, которая просто недоступна была взгляду людей, попавших в плен или на немецкую каторгу позже, а потому и незнакома по другим произведениям нашей литературы. Крестьянский парень из Западной Белоруссии Алесь Руневич оказался в плену в 1939 году, когда фашистская Германия только еще выходила на большую дорогу мирового разбоя, когда в ногах немецкого обывателя, надевшего мундир, страха было больше, чем показного энтузиазма и восторга на физиономии. Это потом все и вся захлестнуло нацистское самодовольство: «Геген Руслянд!» («На Россию!»)

А вначале...

«Старенькая, кажется, еще больше, чем всегда, забитая фрау Хаземан, стоя на пороге — будто уже не хозяйка,— плакала. И в плаче ее и в словах звучала надежда, что они, пока всего лишь пленные, которых она — не правда ли? — и уважала и о которых заботилась, как о своих, не дадут ее *потом* в обиду. И это *потом* — вот-вот оно, не через день, так через неделю. Ведь Руслянд, таинственная и колоссальная, красная и грозная Руслянд!..

Она была не единственная, старуха Хаземан, она была для наших хлопцев лишь первой из немцев, которых — им казалось, всех! — охватили в те дни тревога и страх.

Несколько первых дней немецкое радио о событиях на Востоке молчало.

Звучали призывы, марши. И ни слова об успехах...

Рабочие на «Дегаге», клиенты заводской кантины, прохожие на улице, покупатели и продавцы в магазинах, куда заходили Алесь с Андреем, жильцы дома Грубера — все немцы, с которыми пленные встречались,— либо угрюмо молчали, придавленные грозной неизвестностью, либо даже заискивали перед ними, невольниками, представителями той силы, которая там, на Востоке, так невероятно, небывало страшно решает и решит их судьбу...

Молчал даже плюгавый Вольф, широкоротый уродец, слепо влюбленный в фюрера. Молчал, оторопело тараща слезливые глазки, и работать стал потише...

...Ужас обрушился на души пленных неожиданно.

После нескольких дней молчания, как выяснилось, чтоб накалить атмосферу, радио грохнуло ошеломляющим триумфом:

«Все атаки русских отбиты! Немецкие войска перешли в наступление!..» [1]

И вот тот самый немецкий обыватель, который вчера ходил испуганный, теперь, прослушав очередную сводку, злорадно спрашивает у пленных белорусов:

— Ну как? Нравится?..

И уже с пленными обращается, надев мундир вахмана (и не надевая его), не так, как вчера, когда был

---

[1] Янка Брыль. Птицы и гнезда. На Быстрянке. Смятение. М., «Художественная литература», 1972, с. 271—272.

договор «с этими русскими», а как предписывает фашистская доктрина о «недочеловеках».

Вместе с героем романа Брыля мы присутствуем при моменте, когда развращенный нацизмом обыватель начинает реветь торжествующим стадом, которое ринулось вдруг на поля Белоруссии, Украины, туда, где родина Алеся Руневича. Алесь это видит в документальном фильме, который немцы охотно показывают пленным: «идут, скалят зубы существа, что дома были кто человеком, кто свиньей, кто выродком, а здесь, по эту сторону нашей границы, стали только убийцами, грабителями».

Да, тот самый «обыкновенный» фашизм — это слово великолепно найдено Роммом. И хотя роман Я. Брыля «Птицы и гнезда» написан раньше, чем создан фильм «Обыкновенный фашизм» (а в основу романа положены повести, писавшиеся еще в годы войны), и хотя содержание романа Брыля далеко не сводится к этой теме, параллель с документальным фильмом Ромма возникает неизбежно. Так часто бывает в искусстве: вдруг выступит в каком-то произведении важная тенденция особенно явственно, и тогда глубже и полнее прочитываются и произведения, появившиеся раньше.

Роман Я. Брыля не захватывает в поле зрения ни гитлеров, ни геббельсов: ведь все видится глазами пленного, над которым самый последний вахман — «фюрер». И хотя этот пленный белорус благодаря договору 1939 года живет на «вольном» поселении и потому может даже в Берлин тайком съездить (передает в советское посольство документы тех, кто стремится вырваться в Белоруссию, ставшую уже советской), и хотя он, герой романа Алесь Руневич, достаточно начитан и очень наблюдателен и много размышляет, все равно он видит лишь то, что в состоянии был видеть. Многое, очень многое фашисты до поры до времени скрывали от всего мира.

Известно, что истоками романа были сюжетно связанные повести («Солнце сквозь тучи» и «Живое и гниль»), писавшиеся по свежей памяти в 1942—1943 годах, когда Янка Брыль, бежав из плена, скрывался в родных местах. Потом рукописи повестей оказались в партизанском лесу. Автор партизанил, а повести дожидались своего времени, спрятанные вместе со штабными документами.

Возвратился Я. Брыль к этому материалу лишь двадцать лет спустя — уже зрелым художником, вооруженным теми знаниями о фашизме, которых, естественно, не было у автора повестей. Роман «Птицы и гнезда» родился из непосредственного жизненного опыта, заключенного в ранних повестях, обогащенного жизненным и художественным опытом последующих двадцати лет. Кое-где более поздний опыт лишь публицистически дополняет и подправляет опыт прежний, и тогда появляется ощущение художественной неорганичности, многословности. Но в целом это заново переплавленный, очень яркий жизненный материал, отлившийся в форму эмоционально многослойного романа.

Напрасно только автор зачастую как бы извиняется за своего героя, подсказывает ему то, что хотела бы от героя услышать критика. Самые слабые строки в романе именно те, которые скрыто адресуются не читателю, а возможным критикам.

Не в широте охвата событий следует искать главное достоинство романа Я. Брыля. Непосредственность восприятия, живая правда обстоятельств и человеческой психологии — вот что прежде всего привлекает в этом романе. Через этот роман мы прикасаемся к реальной жизни реальных людей, оказавшихся невольниками гитлеровской Германии, которая для них стала отвратительной реальностью, со своими буднями и неожиданностями.

Вот сцена — одна из многих,— совсем вроде бы не страшная в сравнении с тем, что творилось в Германии год-два спустя и что спрятано было за колючей проволокой,— одно из будничных проявлений обыкновенного фашизма.

«Идеи нацистского превосходства вбивались во все головы до железной тоски настойчиво.

И это давало свои результаты.

Алесь почувствовал это в семье своих новых хозяев.

Долговязый и довольно симпатичный с виду Курт купил как-то машинку, чтобы остричь Оскара. Но хитрый, склонный побаклушничать мальчуган, и в самом деле обросший за лето целой копной волос, не дался, удрал. Тогда молодой хозяин позвал из конюшни поляка.

— Послушай, Алекс,— сказал он, когда тот вы-

шел,— давай я тебя остригу. Сегодня воскресенье, а я хочу научиться стричь. А тебе — ты же гефангенер, тебе все равно.

Пораженный даже не так самой просьбой, как тоном, совершенно серьезным тоном, каким она была высказана, Руневич смотрел на сопляка и, не сказав ни слова, вернулся в конюшню.

Дух времени заговорил в Курте более энергично. Он снова позвал пленного и приказал почистить ему сапоги. А потом кинулся в дом, покричал там, срываясь с баса на дискант, вышел на крыльцо с мамашей.

— Алекс! — позвала хозяйка и, когда он вышел на свет, удивленно спросила: — Алекс, почему ты ослушался Курта? Два раза ослушался. Алекс, варум?

Полная, миловидная муттер в деревяшках, в каком-то курино-пестром платье и белом кухонном переднике глядела на него с глуповатым удивлением на лице... Вернее, с безнадежно искренним недоумением.

— Алекс, варум?

В голосе этом был и укор: «Ведь мы тебя кормим, дали работу, тебе ведь у нас хорошо, а ты... Варум?» В точности как в первый вечер: «Почему ж вы не сдались без боя?.. Наш фюрер не хочет войны!..»

Фашизм многолик. Лагеря смерти не единственное его проявление. Алесь Руневич, живущий среди бауэров, городских обывателей, больше всего сталкивается с мещанским ликом фашизма. Постепенно всю Германию нацисты превратили в огромный концентрационный лагерь, окружив согнанных со всего мира людей не только рядами колючей проволоки, но и стеной обывательской преданности немцев своему фюреру. На каждом шагу Алесь натыкается на эту слепую стену, и это помогает ему освободиться от юношеских благодушных мечтаний о толстовском братстве людей, пробуждая волю к борьбе. Когда его при первом побеге предала хозяйка с «миловидным лицом» и «радушно-веселыми глазами», к которой на хутор зашли голодные Алесь и его товарищ, Алесь Руневич думает, глядя на вроде бы благодушную женщину:

«Ах, майн гот, как умно, как хитро вы все это с нами проделали! Как долго вы — может быть, даже вечно — и как счастливо будете жить!»

Он видит, встречает и хороших людей в этой проклятой нацистской Германии. Это прежде всего такие же

невольники, как и он сам, тот интернационал из военнопленных разных стран, который окружал Алеся в лагере. Но и в среде немцев, как ни противно Алесю обывательское самодовольство множества мелких, «сверхчеловеков», он умеет увидеть настоящих людей. Он способен понять переживания той немецкой матери, которой не нужна эта война, и боязнь старого бедняка Шмидке за судьбу своей дочери; Алесь останется навсегда благодарным женщине-матери, которая накормила их, беглецов, и не предала, хоть «фюрер и требует»; Алесь с радостью узнавания смотрит на рабочего, который советует ему быть осторожнее, потому что кругом доносчики... Глазами пленного белоруса Я. Брыль увидел и показал то воистину высокое, человеческое в людях разных наций (в том числе и немецкой), что противостояло фашизму и что победило эту чуму XX столетия. Кажется, ни в одном произведении белорусской литературы белорус не живет в столь многонациональной среде, как в этом романе Я. Брыля. Рисуя своих земляков красками лирическими, иногда по-брылевски с улыбкой, а то и гневным словом («чужой дурак — смех, свой дурак — стыд»), писатель очень выразительно подчеркнул то высокое и хорошее, что есть в его народе. И прежде всего — такую черту не затуманенного националистическим, шовинистическим самодовольством белоруса, как его неподчеркнутое, но твердое самоуважение и в то же время умение видеть и уважать хорошее в других.

Есть в Руневиче одна страсть, чувство, которое направляет все его помыслы, определяет поступки,— это чувство Родины, особенно обострившееся в неволе. Активное начало в характере Руневича именно в этом неискоренимом чувстве Родины. Он весь и постоянно, как магнитная стрелка, направлен внутренне туда, где его народ. Он совершает один побег, потом бежит еще раз. И мы чувствуем: если бы не удалось, он снова и снова бежал бы, пока оставался жив. Лучшие страницы романа (особенно если читать в оригинале: переводить Брыля, как и всякого блестящего стилиста, очень трудно) те, где читатель уносится вслед за памятью пленного белоруса, вместе с героем заново переживает его детство, видит его Белоруссию.

Борьба с фашизмом — это сражение за передовые человеческие идеалы, но одновременно и борьба за самое простое, что фашизм пытался растоптать в мире

и в человеке: за право жить по законам доброты, человеческой привязанности к людям, к родным местам.

И когда герой романа Я. Брыля, убежав из неволи, уходит к партизанам, он уже созревший боец, тем более непримиримый, что он знает изнутри нацистскую Германию, которая вскормила и послала против его родины миллионы убийц. Но это не слепая ненависть, в ней заключена и мысль о будущем немцев, против которых партизан Руневич сражается.

«Немцы, я не брошу вас там, за проволокой границы. В огонь наших новых встреч я понесу и облик людей, и образы чудищ, вызванных или рожденных фашизмом!..»

Это обещание бойца, который знает, что война идет за человека.

Роман Я. Брыля, многие страницы которого написаны в самой гуще событий два десятилетия назад, очень современен. И не только по своей главной мысли, но и самой манерой показа войны. Парадокс (или закономерность) развития нашей военной литературы за последние два десятилетия заключается в том, что чем больше во времени мы отдаляемся от событий военных лет, тем полнее, тщательнее литература выписывает живые подробности и тем нетерпимее читатель относится к приблизительности и полуправде.

И потому-то непосредственность видения, юношеская искренность, которая была в повестях Я. Брыля, легших в основу романа, слилась, сомкнулась с той современной мыслью, которой Я. Брыль пронизал свой роман.

Дальше начинается Брыль сегодняшний. Автор дорожных очерков, нескольких «тетрадей» миниатюр.

Что он такое — сегодняшний, *этот* Янка Брыль. То же, что и прежний. Но и другое в нем замечается.

Казалось бы, ничто не мешает писателю продолжать себя прежнего — и вон на каком высоком, завидном, достигнутом трудами всей жизни, уровне! Язык, письмо, рука мастера — каких немного в белорусской прозе! Сюжеты — сколько их в тех же брылевских миниатюрах, а сколько извлечено из записных книжек, без сожаления обнародовано! Брыль мог бы вслед за Чеховым подтрунить над собратьями-писателями: «Хотите, продам сотенку сюжетов?»

Паустовский в «Книге скитаний» писал о пришвинском дневнике, что другому писателю двух-трех строчек Пришвина хватило бы, если только их расширить, на целую книгу.

Можно и про многие брылевские лирические записи сказать то же самое. Да и самому Брылю, прежнему, многое вполне сгодилось бы на целый рассказ или повесть.

А вот не хочется ему писать эту «целую повесть».

Или не пишется? Или стыдно: придумывать сюжет, сочинять характеры. (Точнее, начинает казаться, что «придумываешь», что «сочиняешь»...)

Хорошее это или плохое состояние? Для писателя — часто мучительное. А для литературы? На это лишь время может ответить.

Ведь сколько раз такое случалось с писателями. Даже со Львом Толстым. Нет, не даже, а именно с Толстым такое и должно было случаться — с человеком, который все уже мог в литературе, все, что только мыслимо для смертного. И вон сколько раз пропадал у него всякий вкус к художественной работе, а вместо этого появлялась потребность в прямом разговоре с людьми, с современником «о самом главном».

У Льва Толстого были свои причины для этих творческих кризисов, в конечном счете — плодотворных. Причины таились и в нем самом, и в его времени, и в процессах, совершавшихся в литературе.

И у «не-Толстых» бывают похожие состояния. И тоже свои на то причины.

Не будем вторгаться в психологию самого писателя с претензией разгадывать то, что ему самому, возможно, до конца еще не ясно.

Поговорим о том, что поддается наблюдению, обобщению.

По отношению к современным нашим писателям мы не употребляем слово «кризис» — очень веское и порой неизбежное в литературном деле слово. А ведь у серьезных писателей редко обходится без этого состояния: когда найденное уже не радует и кажется, что не нужно, а новое, искомое не дается или еще впереди. «Неудовлетворенность,— говорит Брыль в рассказе «Еще раз первый снег»,— полноправный компонент творческого процесса».

У Брыля, если такой перевал и был,— он позади. То,

что им найдено, определилось,— плодоносит. Хотя «плоды» вроде бы «миниатюрные», но в искусстве никогда не решал объем. Недаром М. Пришвин — русский мастер миниатюры — предупреждал:

«Инженерам душ: сила сердечной мысли — вот единственная сила, которой строятся души»[1].

Попробуем же ближе рассмотреть, определить это новое, найденное Я. Брылем. Возможно, есть тут что-то выходящее за рамки индивидуальных поисков и творческих переживаний.

Кажется, впервые это в белорусской литературе — когда хорошо знающий свое дело мастер, страстно верящий в нужность, полезность делаемого, вдруг вот так терял бы вкус к уже приобретенным навыкам, опыту «романостроения», своему прежнему опыту создания повести (и даже рассказа). Доселе все развитие белорусской прозы проходило под знаком нашего молодого, жадного приобщения ко всем жанрам, к которым мы подступали позже других: *наконец — белорусский рассказ, наконец — белорусская повесть, наконец и у нас — роман!..* И сам Янка Брыль в свое время, помнится, испытал эту трепетную уважительность к жанрам литературным как таковым — устоявшимся, традиционным. Молодость — она всегда похожа: будь то писателя молодость или целой литературы. И не всегда она утверждает себя через отрицание. В данном случае, как видим, именно через чувство: «как у всех» — обретала белорусская литература (дореволюционная) самоуважение и уверенность в своем праве на существование среди высокоразвитых литератур.

Что же мы хотим сказать этим? Что литература (в данном случае белорусская), становясь «взрослее», делается менее традиционной в жанровом отношении? И да и нет. Практика современной белорусской прозы (о чем будет говориться в связи с романами Ивана Мележа) свидетельствует, что движение не столь однонаправленно. И не хотелось бы делать излишне обобщающих выводов из творчества, из поисков одного писателя. Тем не менее тенденцию (как возможную) к такому вот повзрослению литературы (в самом чувстве ее бытия в мире) иметь в виду следует.

---

[1] М. Пришвин. Сказка о правде. М., «Молодая гвардия», 1973, стр. 349.

Жанр прямого разговора с читателем (или же это разговор с самим собой, но вслух) потеснил сегодня в творчестве Янки Брыля и повесть, и роман, и традиционный рассказ.

Теперь он пишет не рассказ, а сообщает, как... не написал рассказ.

«Но почему тебя пережила любовь моя?»

По-восточному это звучит совсем не сентиментально.

Здесь, на горе Мтацминда, над роскошной панорамой солнечного Тбилиси, куда мы прибыли, чтобы продолжить юбилей Туманяна, здесь, у могилы Грибоедова, мне вспомнилась другая трагедия и другая надпись.

У многодетной небогатой вдовы утонули в сенокос, купаясь поздно вечером, две старшие дочери, работницы и красавицы. Недавно, через тридцать с лишним лет после того случая, бродя под старыми соснами того, солнцем и ветром простреленного кладбища на горе, я набрел на серый, замшелый памятник. На нем, под заржавленным чугунным крестом, обязательными буквами ЗПРБ (здесь покоится раб божий), под последними биографическими данными не одного, как обычно, раба, а двух божьих рабынь, стоят две белорусских строки:

Ой вы, сосны, не шумеце,
Маіх дочак не будзеце.

Ярко представилось — теперь, в Грузии,— как та мать бабьим делом, в темени своего беспросветного горя, запрягала коня, скрипела колесами по колеям, торговалась с местечковым умельцем и наконец, сойдясь в цене, дала ему помятый в узелке платка и расправленный непослушной рукой листок бумаги. Из ученической тетрадки в клеточку или в две линейки. Попросила мастера выдолбить хорошо все — те все буквы и это еще, чего другие не пишут. За дополнительное он не взял, только посмотрел на нее, подняв глаза от строчек, написанных неуверенной рукой одной из двух меньшеньких, которые еще «бегают в школу». Написанных — под мамину диктовку.

Сама придумала?.. Услышала это когда-то... Не все ли равно?..

Девятнадцатилетний юноша, я тогда, в далекой западнобелорусской действительности, записал себе новую тему рассказа. И, как многие другие темы, не решил ее, даже и не начал, хоть чувства и волновали

меня. Особенно в тот июльский вечер, когда мы, молодежь трех деревень, несли по узкой лохматой дороге два гроба, когда мы опускали и закапывали их в одной широкой яме под соснами, и тогда уже старыми. И тогда, и долго еще я не знал, что мне делать с моим волнением...

И вот когда, вот где оно отозвалось в душе».

Что это — прием? Рассказать, как рассказ не был написан. И таким путем все-таки написать его — поделиться с кем-то волнением своей памяти.

Вот еще: «Бедный человек обслуживает богатых. А вместе с ним пришел сынок — маленький молчаливый свидетель, наблюдатель от имени Большой Справедливости...

Тема эта — давно не новая. Я просто как-то по-новому для самого себя почувствовал это, даже увидев глаза мальчика».

Если это и прием, то прием беседы, разговора, естественно родившегося, возникшего из течения самой жизни. В конце концов (об этом интересные есть мысли в письмах А. А. Ухтомского[1]) писательство, видимо, действительно в большой мере питается человеческой потребностью в Собеседнике (пусть мысленном). И потому жанр разговора, «собеседования» — самый что ни на есть натуральный, естественный для литературы. (А молодая литература — мы все-таки рискуем говорить и о всей белорусской прозе — не всегда начинает с самого простого: наоборот, ей хочется самоутвердиться через то, что посложнее.)

Разговор, прямое собеседование автора с читателем (своим голосом и о действительно своих собственных мыслях, переживаниях) — самое натуральное, простое в литературе. Но вовсе не означает это, что и самое легкое.

Прямое собеседование с читателем, не оснащенное сюжетом и в котором отсутствует интерес слежения за развитием художественных характеров,— жанр как раз очень трудный. Даже рискованный. Чтобы быть по-настоящему интересным читателю в открытом с ним разговоре (без испытанных литературных средств: сюжет, характеры), есть лишь один способ: быть интересным человеком. И личностью и собеседником. А это,

---

[1] Новый мир, 1973, № 1, с. 260—261.

согласимся, качество еще более редкое, нежели талант художественного писания (который и здесь тоже необходим: так что вместо одного условия — два).

Быть для сегодняшнего читателя нужным, интересным собеседником — попробуй! Когда он и сам (с помощью телевизора, кино) кругосветный путешественник, непосредственный свидетель самых острых и дальних событий.

Если проза, по словам А. Пушкина, вообще «требует мыслей и мыслей», то такая проза — в особенности.

Многим поддерживается «открытая» проза. У кого — богатством впечатлений, лиризмом, у кого юмором. Но стоит она обязательно на мысли — напряженной, неожиданной, в самой жизни открытой и общезначимой (то есть человечески важной).

Лирические записи, миниатюры Я. Брыля и его дорожные очерки — это впечатления, мысли, ощущения одного человека, но собранные, как пыльца пчелой, «снятые» с целой планеты и за много лет.

В книгах его «Горсть солнечных лучей», «Мир далекий и близкий» — все время перекидка: с одного континента на другой, из одного десятилетия в другое. И все вплетено в душу одного человека, которого, как жажда, мучит и радует желание:

«В самолете или вертолете, на бреющем обмотал бы, кажется, всю Землю не раз и не два, во всех направлениях.

Как мама когда-то наматывала клубок.

Тогда казалось: такой ог-ром-ный!..»

Планета людей делается все меньше, а проблемы — все крупнее, и их все больше. Решать их человечеству. Все зависит от всего.

«...И знаю, что везде, где б я ни был, душа моя была одновременно и там и дома, а счастье, истинное человеческое счастье, в ощущении, что Земля — одна на всех, что нам, человечеству, надо ее и хорошо познать и разумно обжить. Прежде, когда человек еще закреплял слово на камне, на пальмовых листьях и на бересте, такая мысль волновала только мудрецов и поэтов. Теперь, в эпоху атома и космической разведки, она беспокоит миллионы».

Летает над этой планетой, ездит, ходит по ней — человек XX века, вот так ощущающий, думающий.

Но мысли эти — общие — окрашены, ярко, сочно, в записях Я. Брыля очень конкретной, реальной индивидуальностью и биографией повествователя, «географией» той части планеты, которая для него — Родина. Душа — она не странница...

Автор — крестьянский сын, и об этом везде, всегда помнят не только разум его, но руки, глаза, уши.

«Почеши меня за рогами»,— молча просит упитанная и грустноватая на привязи корова. Над пылью дороги, прибитой после дождя, парное молоко в цистерне. Запах земли и запах замкнутого в металле молока... Правда, только воображаемый, невольно соединенный с воспоминанием о мамином подойнике».

Человек видит, замечает лишь то, что он увидеть подготовлен. То, в направлении чего работает его ум, его душа.

Янка Брыль, где бы ни оказался, замечает прежде всего детей. То — уж действительно общее! — что везде прекрасно, что в чистом виде, снова и снова, помогает ощутить: мы — люди, человечество! Помогает ощутить «радость о бытии другого» (М. Пришвин).

«...Позванивают бубенцы на ножках. Песня струится. Время от времени рука одной из трех женщин беззвучно перевертывает страницы нот. И в этой беззвучности, в перезвоне песни-реченьки оживают, припоминаются слова:

«Мы очень древний народ, и мы слышим шорох столетий... Однако мы знаем, как обретать молодость вновь...» [1]

И реченька тоже знает, что за зимой идет весна, непобедимая весна жизни!..

Дети по обе стороны сцены, вытесненные туда переполненным залом, смотрят и слушают, словно очарованные.

Только одна голова, черная курчавая четырех-пятилетнего мальчонки, я замечаю, слегка покачивается в первой сладкой дремоте. Большие, черные глаза его — из первого ряда мне хорошо видно — то открываются, то смежаются в борении восторга и усталости. Для малыша уже все-таки поздно. Но он борется.

Тем временем песню и танец сменяет иное. В зале и на сцене гаснет электричество. На полу сцены, перед

---

[1] Слова Дж. Неру.

оркестром, рассевшимся на большом ковре, пунктирным полукругом загораются свечки...

Я осторожно перевожу взгляд на мальчика. Его кудрявая, по-младенчески великоватая голова прилегла уже, все-таки побежденная усталостью, на колени старшей сестрички.

Сестричка почувствовала себя под взглядами неловко. Осторожно растолкала малыша. Я понял, что я уже не один смотрю на них. Очнувшись, приподняв голову, мальчик глянул на «цыгана» в полукруге свечек, глянул в зал и понял, что на него смотрят. Он улыбнулся широко и белозубо, а по залу, по первым его рядам, прошелся смешок. Поощренный этим, малыш засмеялся — так чисто, славно, как дети смеются сквозь сон... И тут уже не только первые ряды, но весь зал дохнул на него почти полнозвучным смехом».

Да, видит человек то, к чему он внутренне повернут. Вот почему и Брыль замечает в тех краях, землях, где он оказался, прежде всего человеческое — в смысле общего, нужного, необходимого всем людям.

«Я могу ошибаться много в чем, в жизни моей было немало ошибок, но одно я знаю твердо: выше всего и прежде всего — человечность.

Я верю в это всю свою жизнь, и только это осталось бы у меня, если бы пришло самое большое или последнее горе».

Когда говорится так — с чуть суеверным даже вызовом будущей своей судьбе,— это всерьез. Да и все творчество Я. Брыля — свидетельство тому.

Что такое последних лет очерки, рассказы, лирические записи Я. Брыля, если не путешествие, неутомимое, жадное, по памяти своей и по планете в поисках одного-единственного: человечности.

В наш-то век, все еще тревожно вздрагивающий от горькой памяти и от новых толчков? Что тревожный, что все еще жестокий век — писатель это чувствует обостренно, он это помнит — вместе с народом своим. Потому-то в Трептов-парке он и замечает рядом с фигурой солдата-победителя две старые березы. Привезенные с Востока березы.

«Такие же, как в наших лесах, при дорогах, такие же, как те, что горели вместе с хатами, с людьми...»

И вот как всматривается писатель в глаза карателям:

«Сидел на процессе над бывшими карателями, теми из наших людей, что в начале войны попереходили на службу к фашистам...

Всматриваясь в лица, я особенно удивлялся румяному, лысоватому, исполненному спокойной сытости мужчине, наиболее как бы пристойному на вид. Пятнадцать лет после войны он работал где-то в Поволжье учителем начальной школы, тысячи дней, миллионы минут всматривался в детские глаза за партами и не взорвался, не разлетелся на куски от воспоминаний о тех детях, которых убивал — днем и ночью, летом и зимой под вопли их матерей, также предсмертные...»

Но именно потому, что это было, что могло быть, остается как угроза на планете и в людях, писателю так необходимо, человеку сегодня так нужно — не только не забывать и о таком, но всегда помнить, снова и снова вспоминать, напоминать, что такое истинный человек.

Помня то, что сам видел, пережил, послушав людскую память, напишешь:

«А как же, как, как при такой чудесной природе, при такой завидной культуре можно было дойти до Освенцимов?..»

И будешь с особенной жадностью замечать, отмечать в людях, в мире все, что опровергает, отрицает, отшвыривает Освенцимы в невозвратность, в окончательное прошлое.

Копить веру в человека, собирать в человеке человека — это всегда было высокой целью настоящего, гуманистического искусства. А учителя Янки Брыля — не только литературные, но и жизни учителя — Толстой, Чехов.

И нет для него большей писательской и человеческой радости, как эта: снова и снова обнаруживать силу и красоту человека из народа, красоту материнской любви и детской чистоты, красоту мужественного, доброго, любящего человека, способного спасти и себя и планету от войн, социальной несправедливости, пошлой бессмысленности мещанского существования.

И вот писатель — сам, его мысль, его память — носится по планете, отыскивая: в себе — как в одном из человеков; в детях — как в нашем лучшем повторении; в других людях — своих, чужих, близких, далеких,— всюду, всегда одно, главное, дающее надежду.

Нет, это не «задание себе» — обязательно найти, находить в людях доброе, прекрасное, сближающее,— это *чувство* сродни чувству равновесия при ходьбе или беге или чувству земного притяжения...

«...Я никогда не встречался с нею, она тоже не знает о моем существовании, скорее всего, мы никогда больше не встретимся, но такая мысль, такой интерес, такое чувство уважения к человеческой личности необходимы мне, чтобы чувствовать себя совсем нормальным».

Кроме жанра дорожных очерков, а также время от времени появляющихся рассказов, сегодняшний Брыль, как уже говорилось, с особенной отдачей и постоянством работает в жанре коротких лирических записей, миниатюр, по своему происхождению и природе восходящих к дневнику.

На русском языке напечатаны шесть «тетрадей» лирических записей, миниатюр Я. Брыля в книжке «Горсть солнечных лучей» (1968). В книге «Мир далекий и близкий» (1971) появились новые страницы Я. Брыля в этом жанре («Поиски слова», «Дождливый, солнечный август»).

Трудно, почти невозможно «систематизировать» записи, которые сродни дневниковым. Тем более что и «монтируются» они автором с сознательным подчеркиванием, что ни место их рождения, ни время не есть главное.

Главное то, что человек, если он человек,— всегда и везде прекрасен. Ну, а если же нет, то, как говорит Брыль: «Чужой дурак — смех, свой — стыд».

В одном из его рассказов («Глядите на траву») говорится про молодого полицая, который взял из рук оккупантов винтовку и с идиотской старательностью и радостью стажера-убийцы стреляет в молодого щенка, глупого и «брехливого», неожиданно и чем-то напоминающего своего убийцу.

Рассказывая про то, как глупость и зло идут рука об руку, повествователь вспоминает слова сержанта на стрельбище: «Глядите на траву, пускай на зеленом отдохнут глаза».

Брылевские записи вроде бы по этому принципу «монтируются»: «глаза отдыхают» на «зеленом» — на том, что радует нас в людях, в мире, но это не расслабляющее созерцание, потому что отдохнувшие глаза

острее и непримиримее смотрят на все, что вызывает в человеке презрение, гнев, боль.

Еще в юные годы, не без влияния толстовских произведений, начались систематические записи того, что выхватывал взгляд, мысль, чувство Брыля из моря жизни. Это систематическое писание непосредственных впечатлений и «мыслей по поводу» — далеко не вспомогательное для Брыля, а может быть, как раз основная его писательская работа. На всю жизнь произведение. Впрочем, Янка Брыль сам об этом говорит:

«Откуда началась «Горсть солнечных лучей»?

Решение дать эти очерки в печать, журналу «Маладосць», подсказано было — «какая проза»! — временным безденежьем.

Приободренный отзывами друзей да читателей, я перестал мучиться сомнениями, не слишком ли рано выхожу в люди с таким «интимным» да «старческим» жанром.

И, видимо, буду эту книгу пополнять и совершенствовать до того времени, пока она не останется неоконченной» [1].

Действительно, сомнения были и были споры: надо ли, можно ли появляться «самому» в печати со столь личными, «рабочими» записями?

Но ведь происходит выборка только того, что определенно имеет общий интерес и звучит художественно полновесно.

Живые жанровые сценки, «подстреленные» зорким взглядом художника:

«— С нею не наговоришься. Придет, сядет — полную хату тебе намолчит!..»

«Уполномоченный:

— Кричим, кричим насчет плана, а вечером сяду ужинать и... масла есть не могу. Кажется, все оно нашим матом пропитано».

«Умер сосед, пожилой человек. На поминках старших мужчин приглашают пролезать в красный угол. Тот, что повеселей:

— Ну что ж, кандидаты, пошли».

Мысли — профессионально направленные:

«Физики говорят:

[1] Я. Брыль. Збор твораў, т. 4. Мінск, изд-во «Беларусь», 1968, с. 460.

— Что-то открываем, а потом стремимся это опровергнуть. Выдерживает,— значит, живет.

Этого бы нам, литераторам. Чтобы автор сам себя испытывал опровержением».

«Назойливый крик: «Где сюжет? Нет сюжета!..»

Это подобно тому, если бы, глядя на красивую девушку, прежде и больше всего думать о ее скелете».

«Нет таланта, но зато какой охват событий!..

Нет у певца голоса, но зато как он широко разевает рот!..»

Мысли — очень личные, но и обязательно всечеловеческие:

«Мой ближайший друг умер. А я, его другая часть, почти одно с ним, удивленно вижу, что вокруг все — как было, так и есть. Как после всех тех, что умирали на нашей с моим другом памяти. Будто он — это я: я и умер, я и смотрю, проверяю, что же тут изменилось, когда нас нет...

Странное, горькое и счастливое ощущение».

«Читаю историю, думаю о сменах формаций, столетий... И вдруг ярко, невольно увидел неутомимую бабку Прузыну или Агату — как она дробно, мелкими черными потресканными пятками, идет, торопится в поле или с поля, где только работа да работа... Для куска все еще не очень щедрого хлеба.

Бабка прошла, следом за многими, Земля все вертится. Идут другие бабки».

«Страшно бывает от мысли, что родные, друзья, что твой чудесный сынок — только встречные на бесконечной дороге времени, между небытием, которое было, и небытием, которое будет. Что мы не виделись с сыном, с другом миллионы лет и скоро снова не будем видеться — никогда!..

Какие жутко счастливые годы и дни нашей любви, дружбы и как же часто мы тратим их впустую!..»

Можно без конца цитировать — брылевские слова о детях («Почему — подумалось — символом мира сделали голубя, а не ребенка? Замурзанное, рассмеянное дитя!..»), о родной природе и о красоте «планеты людей» («Написать надо и о том, сколько я за жизнь потребил красоты природы»), слова его о том, что болит, и о том, что радует,— многое, из чего складываются повседневные впечатления человека, живущего в большом мире. И все больше того, что уже специально

пишется для публикации — в жанре «открытого дневника».

Жанр этот все четче определяется для самого автора — с каждой публикацией. И изменяется, трансформируется: все чаще это дорожные впечатления и размышления...

Конечно, было бы огорчительно, если бы установка на немедленное печатанье как-то сглаживала чувство, мысль, излишне олитературивала сам жанр, лишала бы записи действительно дневниковой искренности, безоглядности и незаданности.

И то, что Брылю удается избежать этого, в основном удается, говорит о многом. И прежде всего — о столь важной для таланта всепобеждающей силе искренности и правдивости.

Айсберг устойчив своей подводной глыбой.

Тем более что у жанра «открытого дневника» есть уже немалая традиция (от «Исповеди» Руссо до дневниковых записей Вересаева, Пришвина, Олеши). Но особенно много значил всегда для Брыля пример дневниковой открытости Льва Толстого. Хоть Толстой и не печатал при жизни свои записи, но ведь для нас, для литературы его записи — печатная реальность и тоже (не менее, чем его романы) влияют на степень искренности, правдивости всех жанров. А уж тем более — «дневниковых». Тот же Пришвин, несомненно, через Толстого, через его писательский и дневниковый опыт и стиль шел и к пониманию собственного жанра — дневниковых миниатюр.

«Миниатюра, как искреннее, пока писатель еще не успел излукавиться в записи проходящего мгновенья жизни. Это капля, это проходящее мгновение действительности...» И дальше: «всегда оно — правда, но не всегда верной бывает заключающая ее форма: сердце не ошибается, но мысль должна успеть оформиться, пока еще сердце не успеет остыть... Я долго учился записывать за собой на ходу и потом записанное переносить в дневник... Но только в последние годы эти записи приобрели форму настолько отчетливую, что я рискую с нею выступить... Я пишу для тех, кто чувствует поэзию пролетающих мгновений повседневной жизни и страдает, что сам не в силах схватить их»[1].

[1] М. Пришвин. Сказка о правде. М., «Молодая гвардия», 1973, с. 273.

Лирические и жанровые миниатюры, дорожные очерки — это сегодняшний Брыль. Но сегодняшний Брыль — и рассказы, которые изредка, но пишутся, появляются: «Трижды об одиночестве», «Еще раз первый снег» и др.

Было бы натяжкой отыскивать в них резкое отличие от его прежних рассказов. Они, скорее, еще одно побуждение искать себя не впереди, а позади — в уже найденном: доведение своего ассоциативного лирического письма до еще большего мастерства, тонкости, богатства. В целом же рассказы эти лишь дополняют, «обслуживают» тенденцию, определившуюся в творчестве Я. Брыля последних лет,— тенденцию ко все более прямому, открытому, «субъективному» разговору о наших общих человеческих делах, тревогах, надеждах.

Как это преломится в жанре повести, романа, если писатель вернется к ним,— угадывать не станем.

Ирвин Штриттматтер — мастер современной немецкой миниатюры — написал:

«Много не доведется мне увидеть из того, о чем я мечтал в юные годы: я не увижу тайги и таежных тигров, не увижу ледников Исландии и арабской пустыни, животных на Галапагосских островах, не ведающих страха перед человеком, и лесов на далеких планетах. И чем старше я становлюсь, тем меньше меня это огорчает, ведь и о том, что встречается мне на каждом шагу, я не успеваю толком поразмыслить, нет у меня времени даже досыта нарадоваться на то, что я вижу, нет времени все это претворить в *мое слово*» [1].

Это сложное чувство знакомо именно тем, кто много видел и ко многому стремится. Знакомо оно и Брылю, который, конечно же, завидует «по-молодому, почти по-детски... только жарче», что не увидит «нашу землю как планету издали, с высоты многих сот километров».

Но, говорит он весело, слетаете на Марс, вернетесь, а бабку с удилищем, застывшую над полесской речушкой, снова застанете за своим, тоже важным для нее, делом. И литература должна уметь сопрягать большое и малое: в малом находить, если оно есть, человеческое — а значит, большое.

---

[1] Ирвин Штриттматтер. Избранное. Перевод с немецкого. М., «Художественная литература», 1971, с. 517.

Путешествует по планете и по своей памяти, по годам, десятилетиям не просто один из писателей белорусских. Но и сама белорусская литература — сегодняшняя.

Когда-то К. Чорный говорил: я всю жизнь мог бы писать одну улицу в Тимковичах. Это слова мастера о неисчерпаемости человеческой психологии, о колоритности, богатстве народных типов.

Янке Брылю это понятно, это близко. По-сыновьи пристально умеет он всматриваться в жизнь своего народа. Это качество отличает творчество многих современных белорусских прозаиков. Через свое они стремятся видеть и показывать глубину общечеловеческую. Как это умел делать К. Чорный.

Но сегодня белорусская литература, ее писатели получили реальную возможность и во «всечеловеческом» отыскивать свое. Так сказать, «обратная связь» стала возможна. Как в очерках и записях того же Брыля, который индийскому крестьянину, канадским детям, итальянскому «амико» (другу) смотрит в глаза, слушает их голоса и смех и дарит им искреннее чувство белорусского крестьянина, писателя, советского человека.

Вроде бы просто и привычно все это сегодня. Но это вырабатывает привычку и в литературе нашей: «свое» и «общее» видеть в еще более реальной (чем у того же Чорного, например), просто-таки зримой, осязаемой связи.

Наш век такого требует.

1965, 1973

ИВАН МЕЛЕЖ

Удивительное произошло с белорусской прозой в конце 50-х и в 60-х годах. Самая что ни на есть традиционность зазвучала вдруг новаторски. Стали появляться романы и повести очень традиционные по материалу и стилистике («Сноха» и другие повести А. Кулаковского, «Застенок Малиновка» А. Чернышевича, «На пороге будущего» и «Городок Устронь» М. Лобана, «Люди на болоте» и «Дыхание грозы» И. Мележа), которые, будучи возвращением к Коласу и Чорному, к Горецкому и Гартному, были в то же время и *тем самым* движением вперед, обновлением. Так они воспринимались (рядом и наряду с другими формами обновления, проявившимися в лирической и философичной прозе Я. Брыля, М. Стрельцова, И. Чигринова, романтически окрашенной — И. Шамякина и И. Науменко, морально напряженной — В. Быкова).

Что же произошло с традиционностью в нашей прозе, отчего она прозвучала столь новаторски в названных социально-бытовых и историко-бытовых романах Мележа, Кулаковского, Лобана, Чернышевича, в рассказах и очерках В. Адамчика, В. Полторан и др.?

Почему возвращение было, оказалось одновременно и *тем самым* движением вперед?

Да потому, что это было возвращением — широким фронтом — к самой сути литературы как искусства, и именно реалистической сути.

Нет, и в конце 40-х и начале 50-х годов появлялись произведения, которые заслуживали того, чтобы называться искусством, но при этом широко разлилась

иллюстративность, «придуманность», «незаземленность» в литературе.

Казалось бы, белорусскую литературу не поразишь ни погружением в быт, в повседневность, ни глушью и деревенскими глубинами Белоруссии, ни «переполохом» на крестьянских нивах и межах в годы подготовки и свершения коллективизации. Все это вроде бы уже было, и не вроде, а всерьез, глубоко, правдиво[1].

Не ново для белорусской литературы и это — масштабно-исторический взгляд на белоруса, художественно включаемого в жизнь большого мира, «цэлага свету», человечества и открываемого миру во всей определенности, густоте, полноте бытовых, психологических народных и национальных красок. И это было![2] И не только в прозе, но и в поэтическом белорусском эпосе — Я. Купалы, Я. Коласа, М. Богдановича[3].

Но в том-то и дело, что русло литературной реки может терять достигнутую широту и глубину.

И это случилось. В произведениях вроде было все: «простые люди», село, город, человеческий труд и даже трудности, заботы, даже любовь и смерть. Но все — на ином, на совершенно ином эстетическом и идейном уровне. И на ином уровне нравственном.

Мы уже говорили о той очевидности, что после Толстого и Достоевского в мировой литературе, а в советской литературе (в том числе белорусской) после Горького, Шолохова, Твардовского, Купалы, Коласа, Чорного закрепилась своя мера правды, народности, гуманистичности, нравственно-эстетическая мера знания жизни, озабоченности «темой» и «проблемой», мера и степень «обязательности» произведения (в толстовском смысле: не пиши, если это не мучит тебя, «если можешь не писать!»).

Не станем здесь рассматривать романы и повести, в которых снижение эстетической и нравственной «меры» особенно заметно, а часто и просто одиозное,

---

[1] Я. Колас: «В полесской глуши», «В глубине Полесья», «На росстанях»; К. Чорный: «Земля», «Иди, иди»; П. Головач: «Переполох на межах»; М. Зарецкий: «Вязьмо»; К. Крапива: «Медведичи» и др.

[2] К. Чорный: «Отечество», «Третье поколение», «Млечный Путь», «Поиски будущего», «Великий день»; Т. Гартный: «Соки целины»; М. Горецкий: «Виленские коммунары» и др.

[3] Я. Купала: «Она и я», «Курган»; Я. Колас: «Новая земля»; М. Богданович: «Стратим-лебедь».

если иметь в виду, что именно такие произведения часто выдавались за образец.

Возьмем как раз одно из лучших послевоенных произведений одного из талантливейших прозаиков — а именно «Минское направление» И. Мележа.

Критика не раз отмечала значительные достоинства этого романа, находя много хорошего в нем. В опубликованном письме А. Фадеева автору «Минского направления» (тогда еще молодому, начинающему автору) оценка романа достаточно высокая. В частности, А. Фадеев заметил и отметил, что лучшие страницы романа — те, где рисуются быт, повседневность народной жизни, образы людей из народа.

И. Мележ упорно и даже упрямо дорабатывает свой первый роман, затрачено (и не безрезультатно, конечно) много усилий, творческого времени, чтобы недостатков стало меньше, а достоинств больше.

Достоинства эти: и широта взгляда на события (линия Черняховского, стремление видеть и показать всю Белоруссию, и фронт и «тыл»), и вместе с тем множество правдивых деталей, черт и черточек психологии и быта, как фронтового, так и партизанского.

Видимо, не раз еще И. Мележ — автор «Полесской хроники» — пройдется по страницам «Минского направления». И это так понятно: возросшее его чувство требовательности, ответственности за все, что написано было им, пусть даже в молодые годы. Писатель будет это делать, видимо, до самого того времени, когда герои его «Полесской хроники», пройдя через все испытания 30-х годов, «вступят в войну», станут кто командиром или красноармейцем, кто окруженцем, кто партизаном, а кто и полицаем или старостой... И тогда, может быть, до конца ясно сделается, что есть вещи, которые пишутся лишь заново, потому что в основе каждого произведения — определенная эстетическая система. И, лишь меняя саму основу, «фундамент», возможно добиться иной «эстетической этажности» художественного здания. Бывает, что, сколько ни улучшай произведение на старой основе, качественного скачка не произойдет (хотя многое и станет лучше), того скачка, который произошел у П. Нилина в «Жестокости», написанной заново, хотя похожая повесть у него уже была. Но тут именно *заново* — все, и основа — тоже! Это как в физике: новый элемент рожда-

ется лишь при воздействии на атомную структуру. Воздействовать на «молекулярном уровне» — недостаточно.

Какая же эстетическая мера, система составляла, на наш взгляд, основу произведений типа «Минское направление»?

Литература о войне, которая переняла, продолжала традицию толстовскую («Севастопольских рассказов» и вообще Л. Толстого — «Пядь земли» Г. Бакланова, «Последние залпы» Ю. Бондарева, повести Быкова, Астафьева и др.),— принципиально автобиографична. В широком смысле автобиографична. Пережитое лично — тут начало всего, самого взгляда на события, даже если что-то взято и «со стороны».

Севастопольский артиллерийский офицер Лев Толстой и в романе об Отечественной войне 1812 года с особенным «профессиональным» интересом и писательским сочувствием следит «за работой» батарейных расчетов, будь то Аустерлицкое сражение или Бородино. Не случайно, что и любимец его Тушин — артиллерист.

Сама панорама передвижения войсковых масс и солдатских толп, панорама боя *эстетически* оценивается, рисуется человеком, художником, в котором угадывается «глазомер» артиллериста. Интересной могла быть работа, где бы это подробно прослеживалось по страницам всей толстовской эпопеи. Помните, как в «Войне и мире» пространство предстоящего боя, предстоящей трагедии вначале отмеряется веселым звуком первого выстрела и плотными клубочками дыма («пуф-пуф»),— наметанный глаз артиллериста обнаруживаешь в самом психологизме Толстого-баталиста.

Пережитое, солдатский, или офицерский, или военно-журналистский, или артиллерийский, или «разведчицкий» угол зрения определяет многое в самой «эстетике» военных повестей и романов Казакевича, Симонова, Бакланова, Бондарева, Ананьева...

В. Быков — тот свою пушечку-«сорокапятку» волочит, в труде и поте, через многие и многие свои повести, все тащит ее с отчаяньем и горькой благодарностью — как свой солдатский крест.

И сравните с этим «Минское направление»... Молодой, можно сказать, начинающий автор берется писать большое полотно. Он — бывший артиллерист,

раненый, познавший беды 1941 года. Кажется, все есть у него: и талант, и жизненный опыт. Нет одного — уверенности, что *его* опыт и есть главный «клад», что тут — точка приложения таланта. Объектом изображения он избирает не то, что знает «лучше всех на свете», а почему-то танкистов, целую танковую часть. И еще — партизан, о которых был хорошо наслышан, но и только.

Понять, почему так поступил молодой автор, можно... Мое, мной пережитое — вон ведь как все было и узко, и обидно не ярко, не победно (самое начало войны!), даже горько! Кому это надо сейчас — после победы? То ли дело — танки, танковая часть. Широта обзора, стратегические задачи! У тех, *у других*, конечно же, было все и масштабнее и не так буднично...

Убежденность, свойственная вначале многим,— и на войне и в литературе. Помните первый бой Николая Ростова и то, как он подгонял потом свой рассказ и свои впечатления под общий, принятый, бравый «гусарский» тон?.. Или напомним приводившееся уже письмо американского баталиста Джона У. Фореста Льву Толстому: «Я не посмел сказать миру, каковы истинные чувства человека, даже и храброго на поле битвы. Я боялся, что люди скажут: «О, в глубине души ты трус. Герой любит сражение» [1].

Сколько сильных талантов проходило и проходит через подобные сомнения и искушения, переболевает ими.

Справедливости ради отметим, что молодой еще, но сильный, правдивый талант И. Мележа тогдашнюю «меру» не соблюл. Блокада, трагедия женщин, детей, втянутых в боевые действия... Критика даже попрекала его за «излишний трагизм».

В тех условиях послевоенной литературной жизни эстетическая основа военной литературы смещалась в сторону дотолстовской «меры правды» в показе войны и человека на войне. Хотя внешне все (широта, панорамность событий) ориентировано было как бы именно на Толстого, на традицию «войнамирскую».

...И вот перед нами вроде бы и нелегкая военная судьба танкиста Лагуновича, который в составе, в «кол-

---

[1] «Л. Н. Толстой и зарубежный мир», «Литературное наследство», 1965, кн. 1, с. 344.

лективе» своей части (где и русские, и грузины, и белорусы, и украинцы) освобождает Белоруссию, надеется на встречу со своей Ниной, а она уже погибла, как и многие по «партизанскую сторону» фронта. И все это написано с немалой дозой и правды, и психологической талантливости (особенно блокада, гибель Нины), а линия командующего Черняховского, пожалуй, одна из первых значительных попыток в этом роде — в показе реального исторического лица Великой Отечественной войны. («Блокада» А. Чаковского и даже трилогия Симонова — ведь это все гораздо позже написано.)

Да, многое есть в романе, все есть, кроме очень, казалось, малого и едва уловимого, но именно того, что и отличает «Людей на болоте» от «Минского направления»: не та мера эстетической первичности материала, психологии, быта; недостает во всем того проклятого «чуть-чуть», от которого в искусстве зависит столь многое, а в определенном смысле — все зависит. Ведь мы с самого начала повели разговор о толстовской мере реализма, о толстовском шаге в художественном, эстетическом развитии современного искусства. Эта «мера» не предполагает обязательно толстовской талантливости или глубины. Возможно иное: обязательная степень «зараженности», личностного отношения к рисуемому и вытекающая из этого, связанная с этим нравственная мера жизненной правды. Не трактат толстовский «Что такое искусство?» (при всей его значительности), а сами романы и повести Льва Толстого помогли и помогают искусству яснее осознать самое себя, отличать себя от «неискусства».

«Люди на болоте»... Человек, писатель всю свою творческую жизнь шел к этому. Шел, казалось бы, к самому простому. А вот ведь как непросто была прийти к решению: рассказать о самом близком, о том, что срослось с душой накрепко и с самых молодых ногтей. И в «Горячем августе» (ранней «деревенской» повести И. Мележа), и в некоторых рассказах, и на тех страницах «Минского направления», где появляются люди крестьянской судьбы, нащупывалось это — главная мележевская тема, самая «личностная». Уже на этих ранних страницах И. Мележ и талантливо прост, сочен в красках и языке, и, главное, в самом чувстве талантлив и глубок — в чувстве сыновней любви и уважения к этим своим героям. Чего еще не

было, так это уверенности, что и люди эти, и судьбы их — безмерно значительны сами по себе, а не как иллюстрация к чему-то еще. Ведь даже Шабуниха в «Минском направлении», очень яркий образ белорусской крестьянки, которая кормила и спасала партизан, которая мучилась вместе с ними в блокаду, окруженная беспомощным выводком детишек,— даже этот образ в общей системе романа звучит иллюстративно. Он — яркая, реальная и все-таки иллюстрация к общей авторской мысли о мудрой и простой стойкости людей из народа и т. д. Тут не жизнь, не человек первичны, «впереди», а общая панорама, общая мысль, а человек лишь включен в нее, подтверждает ее.

И ведь даже «Люди на болоте» вначале мыслились, задумывались автором в этом же привычном «ключе»: «вначале был замысел написать небольшую повесть о мелиораторах, о людях, которые дают Полесью новую жизнь» [1].

В процессе обдумывания, работы и под влиянием самого времени из-под первоначального узкого замысла выступило, вырвалось, подчинив себе и автора, другое — сама жизнь и чувство великого перед ней долга, задолженности своей сыновней «отчему краю» (как написано в эпиграфе).

«Я родился и вырос в Полесье. Этот поистине удивительный край и еще более удивительные его люди, полешуки, вошли в мое сознание с тех пор, как я стал помнить себя... Я сутками мерз в окопах, а перед моими глазами стояло мое жаркое Полесье. Я месяцами валялся в госпиталях — у моего изголовья стояли полешуки. Я писал роман о войне — они стояли за моими плечами, волнуя мое воображение. И вот пришел день, когда я отчетливо осознал: все, больше не могу, надо писать...» [2]

Первоначальный замысел, внешне очень современный («о мелиораторах, о людях, которые...»), располагался в русле все том же привычно иллюстративном: общая мысль плюс жизненный материал (на этот раз, правда, более личностный, близкий, «из памяти»). Последовавшее за этим отступление в прошлое (в 20-е годы, к ситуации еще довольно камерной: Ганна —

---

[1] Известия, 5 сентября 1972 года.

[2] Там же.

Василь — Евхим) было, как оказалось, очень плодотворным, потому что это было одновременно приближением к самому себе, к памяти, опыту собственной жизни, и сама жизнь делалась теперь почвой и истоком замысла, идей, мыслей.

Отступление писателя в прошлое, как это часто случалось в истории литературы, было формой усиления именно личностного, авторского, лирического начала. У Мележа это сопровождалось все большим вовлечением в русло *творческой фантазии* материала *исторической* жизни народа, целого края.

Да, казалось, чего проще: пиши о своем Полесье, о своих Глинищах, о людях своего края как о чем-то тебе особенно близком, важном. А через это скажи миру, людям и о них самих — как сумеешь. Разве не так, не из этого родилась «Новая земля» Я. Коласа? Или проза К. Чорного, почти все герои которого — «случаки», из «мест, где в разговоре слышны города Слуцк и Несвиж».

Но, по признанию И. Мележа (не раз повторенному автору этих строк), писателю пришлось преодолеть определенный порог неуверенности: он ведь удалялся, уходил от современности в какие-то самим богом не учтенные Курени и в далекие 20-е годы. А нужно ли это кому-либо?

И потому писал вначале как что-то не основное, «для себя», «для души», счастливый столь свободным и бескорыстным общением со своими героями, которые живут сами — не надо за них стараться. Писал, радуясь погружению в реальность мира, уже такого далекого по времени, но такого близкого по чувству, дорогому, сыновнему...

Из этого-то и все остальное возникло, родилось. В том числе и та самая *современность*, о которой мы столько хлопочем. Потому что родилось настоящее искусство, а оно всегда — современно. Да, снова и снова правы классики. Вот несколько замечаний Федора Михайловича Достоевского, которыми мы, возможно, и ограничимся:

«Искусство всегда современно и действительно, никогда не существовало иначе и, главное, не может иначе существовать...» И далее: «Искусства же несовременного, несоответствующего современным потребностям и совсем быть не может. Если оно и есть, то

оно не искусство; оно мельчает, вырождается, теряет силу и всякую художественность»[1].

«Люди на болоте» и «Дыхание грозы» — еще один случай, когда, вроде бы уходя в прошлое, искусство движется к современности, звучит остросовременно. Необходимо иметь в виду особенное, эстетическое значение *воспоминания* в литературе — и не только как части содержания (сюжета, темы и т. д.), но и как момента творческого акта художника. Ведь само искусство (в определенном смысле) — «воспоминание». И другого, кажется, нет. Л. Толстой, во всяком случае, так считает:

«...Если человек заражает другого и других прямо непосредственно своим видом или производимыми им звуками в ту самую минуту, как он испытывает чувство, заставляет другого человека зевать, когда ему самому зевается, или смеяться, или плакать, когда сам чему-то смеется или плачет, или страдать, когда сам страдает, то это еще не есть искусство.

Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям раз испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его»[2].

Искусство начинается именно с этого — из потребности и стремления в слове, звуком, линией, краской, пластикой тела и т. д. воспроизвести, повторить, вспомнить, как было радостно или горько, смешно или больно... Тебе. Или кому-то, кем ты себя представил. Как ни важно для писателя самому, на себе познать побольше, пережив, почувствовав, поняв через себя состояние других, тем не менее определяет все не «количество», а «качество», то, что мы называем талантом,— это значит природная (и развитая опытом) способность к сопереживанию (ну и, конечно, нравственное содержание того, что повторено в образе, переживается или сопереживается). Мы здесь подчеркнуто ставим на один уровень и «бывшее со мной» и «бывшее с другими» не потому, что недооцениваем значение для искусства лично пережитого. Но тут мы касаемся того, что лежит на глубине, что есть сама природа таланта

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 9, ч. I. СПб., 1895, с. 80, 84.

[2] Л. Н. Толстой. Что такое искусство? Полн. собр. соч., т. 30. М., Гослитиздат, 1951, с. 64—65.

писательского. Художник наделен и должен быть наделен обостренной способностью не только то, что было с ним самим, пережить повторно, но и то, что с другими было. И так пережить (сопережить), чтобы заразить читателя, зрителя чувствами этого «другого». «Чужое» становится его собственным, а порой сопереживание это даже сильнее, острее, чем лично пережитое: например, когда он будет показывать муки ребенка на войне, матери и т. д. Так что «чужое» художник к себе приближает в творческом акте. Свое же, лично пережитое, наоборот, отодвигает, как бы объективизирует: *это было со мной, но и с кем-то, кем я был в тот момент (а тогда я был чуть-чуть иной), это происходит с «образом», в какой я отливаю свое переживание, а еще — с миром, с обществом, с человечеством, крупицей которого образ этот все-таки является...* Обобщение, типизация обнаруживается, таким образом, уже в самом первоначальном чувстве, из которого творческий акт рождается: в сопереживании, в повторном чувстве-воспоминании.

И интересно, что лично пережитое, объективируясь, отодвигаясь, часто не мельчится, а как раз укрупняется и тем самым как бы надвигается: как укрупняются и надвигаются на тебя предметы в редеющем тумане (существует такой оптический эффект).

Так что в искусстве чрезвычайно важно это: сила, степень повторного переживания или сопереживания, иными словами, воспоминания о своем чувстве или чувстве другого (других), восстанавливаемого как свое собственное. Без присутствия такого «воспоминания» нет самого искусства, во всяком случае — литературы. Это надо бы иметь в виду критике, которая, ратуя за современность в литературе, часто видит какую-то непроходимую стену между тем, что есть «день сегодняшний», и что — «день вчерашний». А ведь и день сегодняшний в книгах воспроизводится по тем же законам психологии творчества — как воспоминание. И если такое «воспоминание» о дне бегущем еще не стало достаточно личным, острым, если оно и смутно, и смазано в некоторых романах «на современную тему», а события 20 — 30-х годов в других романах надвигаются на нас крупно, реально (как из того «редеющего тумана»), то явления, вещи меняются местами в литературе, нравится нам это или нет. Люди, персонажи, герои таких романов, как мележевский,

становятся рядом с нами, мы их чувствуем рядом или себя среди них, они есть.

Конечно, такой эстетический эффект, как с романами Мележа, возникает, возможен лишь в том случае, если в сопереживании, если в «воспоминании» затронут самый широкий диапазон чувств, в том числе и общественных, гражданственных.

Романы Мележа, повествующие о жизни чуть ли не полустолетней давности, сразу восприняты были нами как то, что *нужно сейчас*, что ожидалось. Восприняты они были с какой-то радостью всеобщего читательского соавторства. Будто и задумано было сообща.

Да, судьба этих книг Мележа складывалась счастливо. Не всегда время своего «ребенка» встречает ласково, радостно. А тут встретило, признало. Ждало.

В «Полесской хронике» И. Мележа выразились тенденции, характерные для всей советской литературы последних лет. Что отличает «деревенскую прозу» Залыгина, Друцэ, Абрамова, Айтматова, Белова, Шукшина, так это подчеркнутый интерес к народной жизни, но интерес, так сказать, «бескорыстный». В эстетическом смысле бескорыстный.

Есть у нас немало произведений, в которых рассказывается словно бы о народной жизни, но «народ» служит их авторам лишь в качестве материала для иллюстрации какой-либо «идеи». И даже в том случае, если идея декларирует всяческое уважение и поклонение его величеству рабочему человеку, все равно в эстетическом плане «его величество» своего лица, самостоятельного значения не имеет, а лишь обслуживает авторскую мысль. Живую жизнь, его проблемы, человеческие заботы в такой литературе искать напрасное занятие.

Литература, к которой примыкают и мележевские полесские романы, в народе и народной жизни ищет (притом мучительно, всерьез) ответы на злободневные идеи. Ведь там, в практике народной жизни, все это проверялось и проверяется — истинность или неистинность любых мыслей, идей, целей, средств. Нравственная выверенность чувства, взгляда, отношения к жизни, человеку для этой литературы и этих писателей имеет особенное, принципиальное и эстетическое значение. В этом смысле она по-новому перекликается с великой традицией русской классики (и белорусской тоже), в ко-

торой такая выверенность, напряженность нравственного чувства граничила с чувством личной вины за все боли и горести народные и человечества. Да, многое в жизни изменилось, но планета для счастья оборудуется все еще трудно, через великие потери, тревоги, опасности, промахи, возвращения назад. Большая литература считала долгом «брать на себя» не только радости побед человеческих, но и горести утрат, неудач, поражений. С таким чувством писали великие Толстой, Достоевский, Чехов, но именно потому они и великие и потому они — настоящая литература.

Интересно это совершается в литературе: движение вперед через видимость как бы возвращения к прежнему. Это напоминает сильную накатывающуюся волну у морского берега: в ней два одновременных движения — несущее вперед и влекущее назад, в море...

Но такое движение — вперед с одновременным возвращением назад, в «море» великой литературной традиции,— есть, может быть, сама форма существования искусства, которое, чтобы не повторяться, не омертветь, должно все время искать, уходить вперед от самого себя, но и возвращается с такой же неизбежностью — к той пограничной черте, где искусство не то начинается, не то кончается. А «за черту» выносится гниющий мусор ложных попыток, ходов, заблуждений — все, что так и не стало искусством.

Вот с таким чувством новизны и одновременно «возвращения» читали мы и «Людей на болоте».

Но в романе этом есть и в буквальном смысле возвращение к уже знакомому нам по белорусской литературе 20 — 30-х годов. Роман И. Мележа не принадлежит к числу книг, резко бросающих литературу в неведомое, в неизведанное. Мы с того и начали наш разговор, что роман традиционен, но что сама традиционность вдруг повернулась для литературы новизной: открытием, развитием, движением вперед.

Значит, что-то в этой традиции недооценивалось, не использовалось в достаточной мере, не развивалось.

Без большого труда в романах И. Мележа (прежде всего в «Людях на болоте») можно найти «следы присутствия» и Коласа, и Чорного, и Гартного.

В иных местах (начало романа) — это «настройка», поиск верного тона, интонации, и «камертоном» служит то Колас, то Чорный...

«Кто она такая, эта задавака, чтоб с ним обходиться, словно бы не только ровня ему, а бог знает что? Была бы она и правда какая особенная, тогда и терпеть можно было б, а то ж кто — всего-навсего отцова дочка. И так обходиться с ним. С человеком самостоятельным, хозяином! Что ж, он покажет ей!..»[1]

Ну, а это уже не с Коласом, а с Чорным созвучно:

«С каждой минутой Курени все больше полнились людскими голосами, движением — на одном дворе мать звала сына, на другом плакал, заливаясь слезами, не вовремя разбуженный ребенок. Во двор возле липы мужчина вводил коня, со двора напротив выгоняли поросят, и шло за ним покорное замурзанное дитя, по-стариковски ссутулив спину...»

Прочитываем первые страницы и ощущаем, что «настройка» проведена и уже найдена своя интонация, но и Колас, и Чорный, а где-то и Гартный не уходят совсем. Только Мележ уже не ученик, ищущий с их помощью нужную ему интонацию, тон, а художник-соперник, не боящийся строить «свою гать», хотя было про это уже у Коласа, не пугающийся даже прямых перекличек образов: Ганны, например, с Зосей из «Батьковой воли» Гартного, а Василя Дятла с Михалкой (Михалом) Творицким из «Третьего поколения» Чорного. И делается это не от одной только уверенности в силе своего таланта и в своем особенном знании особенного все-таки, хотя и близкого, жизненного материала. Это диктуется еще и определенным чувством, идущим от самого времени. Что это за чувство, объясним лучше на примере одной из линий романа, сопоставляя ее с чорновской.

---

[1] Иван Мележ. Люди на болоте. Мн., «Беларусь», 1967, с 12. (Все цитаты из романа «Люди на болоте» — в переводе Н. Кислика. Цитаты из романа «Дыхание грозы» — в переводе А. Островского).

Напомним, как звучит Я. Колас («На просторах жизни»): «Степан — человек серьезный, хотя ему всего-навсего двенадцать годиков. Только случается, что прорвется в нем молодая, неспокойная натура, и тогда Степка, как и все люди его возраста, покажет эту молодую стремительность: пробежит по улице так, что ветер возле ушей засвистит...

Назавтра утречком прогулялся Степка возле хаты, где жила Аленка. Ее там не было... Отчего ж это, бывало, торчит возле калитки всякий раз, стоит только Степке появиться на улице? Может, ее дома нет? Или фанаберии, гонора набралась, что уж и не хочет глянуть на него» (Я. Колас. Збор твораў, т. 6, 1952, с. 7—9. В нашем переводе.—*А. А.*).

Да, кое в чем его время порой ограничивало даже большой талант К. Чорного, диктуя ему готовые, однозначные художественные решения. Вот хотя бы та ситуация в «Третьем поколении», когда Михал Творицкий присвоил найденные им банковские деньги и тем самым, объективно, помог бандитам. К. Чорный всем произведением показывает, что поступок его — не случайность, а результат всей жизни, горького жизненного опыта бывшего батрака-пастушка, отравленного страхом перед завтрашним «черным» днем, вобравшего в себя на скуратовическом хуторе «философию» того мира, где человек человеку был волком. Это беда его. Но и вина: ведь Зося, жена его, через такое же прошла, а совсем по-другому думает и поступает!

И вот — суд. Не только юридический, но и философский суд, не только над Творицким, но и над тем собственничеством, которое прячется, может скрываться и в душе человека, одетого в бедняцкое рванье, в уголке души крестьянина-трудяги. Как говорит прокурор Кондрат Назаревский: «Под нею (забитостью) прячется хитрость загребущего мужичка так же, как он сам прячется под свою вонючую одежду». Многое, и прежде всего свою гуманистическую ненависть к уродующей человека силе собственничества, отдал Назаревскому — оратору и обвинителю — автор. Но ведь что получилось из этой речи: философские аргументы тоже легли на чисто юридическую чашу вины Творицкого, и вот уже из уст Назаревского раздается грозное, страшное по тем временам обобщение, нарушающее, как стали говорить четверть века спустя, социалистическую законность: «Это правда, что он (Творицкий) из народа, но стал отщепенцем и в таком качестве врагом народа». Да, Творицкий виновен, но не за все же грехи, тысячелетние, собственничества: а именно так, расширительно в конце концов формулируется его преступление Кондратом Назаревским.

И вот тут, в наше время, большая литература, писатель чорновской гуманистической складки обязательно обнаружил бы уже Назаревского вину, уже перед Творицким вину.

Так и происходит, но не в романе Чорного, а в романе Мележа.

...Из ночи, из темени вышли, подошли бандиты к Василю и Ганне, которые и не гадали и не думали про

такое, полнясь лишь молодым, новым, открывающимся им счастьем любви. Но вот подошли, сама смерть, скорая, всевластная, подступила к Василю: «Веди, показывай, а не то!..»

Нет, Василь не трус, не тряпка, вон как бросился боронить от насильников свою Ганну: «не помня себя, как бесстрашный ястреб, грозно ринулся на него Василь:

— Не лезь!

Он толкнул «черта», дернул за ворот. Тот сразу отпустил Ганну, стволом обреза пнул Василя в живот».

А показывать дом активиста Грибка повел. Все-таки повел.

Ганна и боится за него смертельно, но и надеется:

«Если он покажет, он станет как бы заодно с ними! Пособником их! Засудят ли его, не засудят — она об этом не думала, он пособит, может загубить человека! Преступником будет.

Нет-нет! Он не сделает этого! Не должен сделать! Не станет их пособником, пусть себе и поневоле! Он — смелый, вон как заступился за нее... Но ведь тогда они могут учинить над ним бог знает что!..»

Василь не извернулся и не умер героем — нет, он показал «маслакам» дом Грибка.

Реакция Ганны на это — почти как Зоси Творицкой, когда она тоже узнала, что близкий ей человек помог бандитам (подобрал и спрятал банковские деньги).

«Теперь она уже не сомневалась. Привел. Показал. Помог им, бандитам. И Ганна почувствовала, как сострадание и нежность к Василю словно выветрились. Показалось вдруг, будто совсем не Василь, а кто-то другой, незнакомый, стоит рядом. С обидой, подавленная, не прощаясь, пошла огородами к себе.

Он неожиданно бросился за ней, нагнал, схватил за руку, хотел что-то сказать.

— Ганна.

Она спокойно, но решительно отняла руку, произнесла неприязненно:

— Отойди!..»

А потом... Потом Василь, сам виноватый, однако, сталкивается с несправедливым подозрением: будто бы он был в сговоре с бандитами, ждал их специально за тем гумном. И с Ганной происходит то, чего не произошло с Зосей Творицкой. Зося до конца глядит

на своего Михала глазами Назаревского: как же, Назаревский — высшая справедливость!

А вот разговор Ганны с милиционером Шабетой:

«— Значится, в тот вечер вы сидели с Дятлом Василем...— выслушав ее, не спросил, а как бы повторил Ганнины слова Шабета.

Ганна кивнула.

— И ничего не ждали, ни про каких бандитов не думали?.. А они вдруг подошли и — прямо к вам? Так сразу и подошли? Как это они вас так сразу и нашли?»

Поняв несправедливый намек, подозрение Шабеты, Ганна сразу же забывает про свою вспыхнувшую было неприязнь к Василю.

«— ...Нема у него ничего с теми нелюдями! Я знаю! Поверьте!

...Выходя от Шабеты, полная великой тревоги за Василя, который вновь стал самым дорогим на свете, она вдруг на крыльце увидела его самого. Он сидел, невесело опустив голову, видимо дожидаясь своей очереди к милиционеру. В порыве нежности, сострадания, мгновенно заливших всю ее, отдавшись этому чувству, не помня себя, ни о чем не думая, словно подхваченная волной, бросилась к Василю».

Вот как бурно реагирует на несправедливость к Василю, на вину других уже перед ним Ганна. И чтобы все было прояснено в авторской позиции, дальше следует такая сцена — уже в Юровичах, куда попадает арестованный Василь.

Председатель исполкома Апейка беседует с начальником милиции Харчевым:

«— Держишь человека без достаточных оснований. Можно сказать, невиновного...

— А-а... Все они невиновные,— произнес Харчев твердо и убежденно.

— Что значит — «все»?

— Все... Которые попадаются!..»

И дальше:

«— ...Я считаю — если хотим кончать Маслака, нечего миндальничать. Помог маслакам? Помог. Значит, тоже участник! Ну, и посиди, попарься! Одного посадишь — другой бояться будет!

— Бояться будут,— согласился Апейка.

Он, близко глядя в глаза Харчеву, вздохнул:

— Но что мы за такая советская власть, если нас свои бояться должны».

В. И. Ленин говорил, писал, что новое общество мы должны и будем строить не с какими-то идеальными людьми, а с теми, какие есть, каких революция, Советская власть получили в наследство от веков и веков бесчеловечной «войны всех против всех». И что само общество какое-то время будет нести на себе родимые пятна прошлого — в виде бюрократизма, черствости и т. п.

Когда читаешь «Третье поколение», можно подумать, что все «родимые пятна» собрал на себе один Михал Творицкий, а вот воспитатели его и судьи — уже «идеальные люди». Тот же Назаревский...

И конечно, не для одного этого романа и не для Чорного лишь это было характерно. У Чорного как раз замечалось большее, чем у многих других писателей 20 — 30-х годов, стремление (в романе «Сестра», в некоторых рассказах) говорить и о том, что само общество, структура его нуждаются в постоянном совершенствовании, а не только человек как объект «воспитания» или «переделки».

К этой проблеме литература наша вернулась снова — это мы видим и в романе И. Мележа. И видим, как теперь ставится эта проблема осознанно широко и остро, с учетом трудного опыта развития.

Да, и Шабета и Харчев люди по-своему честные, преданные и нужные делу революции. Вон как смело, упрямо, рискуя каждый день и на каждом шагу, Шабета колесит по неспокойной округе на своем конике. И ведь и ради того же Василя Дятла старается. Излишне строго судить его за несколько болезненную настороженность по отношению к Василю, который все-таки водил бандитов по деревне, по-человечески было бы тоже несправедливо и неблагодарно.

В «Письме к американским рабочим» В. И. Ленин указывал:

«От того, что началась революция, люди не стали святыми. Безошибочно сделать революцию не могут те трудящиеся классы, которые веками угнетались, забивались, насильственно зажимались в тиски нищеты, невежества, одичания» [1].

[1] «В. И. Ленин о литературе и искусстве», изд. 4-е. М., «Художественная литература», 1969, с. 474.

И не с одними Михалами да Василями, но и с Шабетами и Харчевыми обществу еще работать и работать. Но что такое недалекий, но честный Шабета, если сравнивать его с беспощадным и изощренным карьеристом Башлыковым (уже во второй книге Мележа)!

Литература последних десятилетий не оставляет без внимания, анализа все сферы общественной жизни. В этих-то условиях И. Мележ даже знакомые по литературе положения, ситуации берет глубоко, основательно, тем самым развивая даже Коласа, даже Чорного. И то, что ситуации (как вот эта с бандитами) вроде бы не новые, лишь помогает лучше ощутить новизну идейно-художественных решений, нетрадиционность сюжетных ходов и публицистических выводов Ивана Мележа — воистину: возвращение, но вперед, дальше!

Ощущение новизны таких произведений, как дилогия Мележа, «Городок Устронь» М. Лобана, рассказы и повести Брыля, Быкова, Стрельцова, Адамчика, Кудрявца, рождается прежде всего из острого авторского анализа — притом анализа всех пластов общественной и духовной жизни (у Мележа — вплоть до столичной «сессии», где делается политика уже в самом широком масштабе).

Да, заслуга самого времени — такое качество литературы. Но возможность еще необходимо реализовать идейно и эстетически. Ибо и в 60-е, и теперь, в 70-е годы, встречается и совсем иная литература, которая пугливо и недоверчиво косит глазом на реальную жизнь реальных людей.

Оно, конечно, соблазнительно — строит мир, жизнь по идеальной схеме: что не влезает — долой! Втискивая живую жизнь в прокрустово ложе догмы. Такое «творчество» душу не надрывает... Разве что критика слегка упрекнет: мол, от таких произведений эстетический убыток нашей литературе...

Только ли эстетический! А нравственный, а политический, и даже экономический вред, притом самой жизни разве не наносится? Ох, не такая это безобидная вещь — не видеть, не ценить людей реальных во имя придуманных. «Он был отвлеченен, а стало быть, жесток»,— это сказано не про одного лишь Родиона Раскольникова, но и про многочисленных маленьких

и больших Наполеонов, которые начинали улучшать мир, не имея ни терпения, ни любви к человеку.

Литература наша уже в 30-е годы заговорила о психологической и социальной болезни, симптомы которой — догматическая идеализация жизни, за которой следует, конечно же, провал начинаний, дел, и тут же — ожесточение против людей, просто ненависть к людям, которых «герой» совсем недавно хотел осчастливить.

Это — «Вязьмо» М. Зарецкого, удивительно проницательная вещь, написанная в конце 20-х — начале 30-х годов и предварившая — вон еще когда — залыгинскую повесть «На Иртыше» (а в чем-то очень важном, идейно существенном — образ мележевского Миканора).

Но бывало, случалось в литературе и с литературой и другое. Когда такой «идеальный герой» из объекта литературы превращался в субъект ее — начинал водить писательским пером. И тогда появляются произведения, как бы смотрящие поверх голов людских, над людьми, конечно же, «не соответствующими», «не дотягивающими».

Конечно, и большая литература бывает порой даже очень нетерпимой и нетерпеливой — желая быстрейшего счастья человеку, осуществления своего идеала. Но сколько в такой литературе (у Горького, например) настоящей боли за человека, за все свинцовые мерзости, которые человек, как кандалы, влачит через века. И какое понимание и вины, но и беды человеческой! И никогда нет у такой литературы этого чиновничьего взгляда — поверх человека!

В романах И. Мележа — не только пристальное и сыновье разумение, какие они, реальные его земляки — крестьяне, что плохого и что хорошего в них есть; Мележ не только понимает, что за всем хорошим и плохим — история поколений, края, народа; у Мележа — очень четкое, справедливое нравственное чутье — в чем можно, а в чем нельзя попрекать человека, людей, каждого из его героев. И чего можно, а чего нельзя от человека требовать, каких чувств следует ждать и на какие, в конце концов, человек имеет право, даже если потом история его поправит, докажет его неправоту. Многое, за что Башлыков (да и Миканор) готов карать и ненавидеть Василя, или Игната, или Сороку — всех, кто не укладывался в «досрочную и стопроцентную»,—

это многое в мележевском показе, оценке — просто естественная реакция крестьянина (другой она и не могла быть!) на то, что происходило в Куренях и вокруг. И часто реакция эта очень даже высокой человеческой пробы — не низко-собственническая (хотя и этого хватало),— поэтическая. Да, и поэтическая! Когда, например, Василь идет к своему полю, как на встречу с возлюбленной идет, и вот такое в нем происходит, такое думается, чувствуется:

«Было заботно и хорошо, когда увидел свою полосу: она вся зеленела, нежные стебельки, когда остановился перед полем,— зашевелились — будто привечали его, радовались ему. Он, шаркая лаптями по иссохшей траве, пошел межою вдоль полосы, с интересом, тревогой и радостью всматриваясь в зеленя. Нет, земля эта и теперь не обманула: всходы были всюду дружные, сильные, ни одного зерна, видно, не пропало. «Ето — растет!» — светилось в нем. (Так и вспомнишь по созвучному тону, пафосу, чувству из купринского «Гранатового браслета»: «Да святится имя твое!» — мысленно обращенное к возлюбленной.— *А. А.*) Привычно, с настороженностью, чтобы не сглазить, сдержался: — Если бог даст снегу да мороза и весну хорошую, дак уродит что-то! Будет жито! Только бы бог послал снегу, да весну, да лето хорошее! Чтоб не вымерзло, не вымокло, не высохло, не дай бог! — будто помолился он».

Да святится имя твое!.. Земля! Земелька! Возлюбленная! Кормилица!..

Любовь Василя к земле, его одержимость землей, жажда получить ее и работать на ней — тут и собственническое что-то прорывается, но не одно это, и не оно для Мележа — на первом плане в его земляках-крестьянах. Не это, а извечная их истая любовь к земле-кормилице, почти всегда без взаимности любовь, потому что вон какая удачливость, везение нужны крестьянину, чтобы вознаградила его земля за пот и труды, даже если она есть у него, эта земля: чтобы и не вымерзло, и не вымокло, и не высохло!.. А тут еще и нет ее, или мало, или плохая она, скудная. Тем более у полешука, которого от века теснили леса да болота. Это особенное, *полешуцкое* чувство, отношение к земле в Василе Дятле нужно тоже учитывать, как учитывает критика «казачью психологию» в кре-

стьянине Григории Мелехове. И тогда тем более понятна станет и поэтически оправданнее будет его истовость, одержимость землей, его страсть и жадность к земле, не по-болотному твердой, плодоносящей, кормящей.

Когда весь мир, кажется, плавает в болоте, а тут под ногами у человека клочок хоть и песчаной, но плодоносящей, устойчивой, еще отцовской земли — тут ее ценить научишься по-полешуцки. Как Василь. И не удивительно, что для него отдать свою полоску-кормилицу в «чужие руки» (а так ему вначале представляется колхоз) — это то же самое, что отдать на досмотр другому человеку коня, корову — живые, привыкшие к его рукам, ласке существа. Для крестьянина все эти «орудия проиводства» — почти что члены семьи. И потому «отдать» для крестьянина стоит рядом с «предать» — за безропотную службу и отдать в чужие, безразличные, неласковые руки! То же, что малых детей «в чужие люди» послать. Можно сказать: все это психология, а происходила вон какая ломка всей жизни и в каких масштабах! До Майданниковых ли, что вздыхают по-бабьи возле теплой лошадиной морды? До Василевых тут сантиментов возле зазеленевшей полоски?

А вот Апейке — истинному ленинцу, который сам кость от кости народа, и литературе типа залыгинской или мележевской все это не кажется малозначащим. Эта литература старается понять, объяснить, оценить поведение крестьянина, его психологию. Ведь это судьба миллионов и миллионов людей. Да и последствия сказываются — вон когда, аж в наше время. Мало ли мы говорим сейчас, пишем о столь нужном, оказывается, экономически важном «земледельческом таланте», о любви к земле?

И вот что интересно, особенно интересно в романе И. Мележа,— пожалуй, самая непривычная для литературы нашей мысль: не попреки крестьянину за его недоверчивость и упрямство (хоть и видит, показывает эти черты в том же Василе), а удивление, что так просто и в общем-то доверчиво (если учесть все) решила крестьянская масса попробовать жить сообща, в общем коллективе. Расставшись с тем, что было не лишнее у крестьянина-бедняка или середняка, не сверх необходимого, а на чем держалась, от чего сама жизнь или смерть его самого и семьи зависела. Ведь привык, на

вековом опыте, знать: подохла корова или лошадь — умерли и дети — с голодухи. Так вот напрямую все это в его памяти, сознании связано.

«Хозяйство там у некоторых! — плюнул с возмущением Миканор.— Полоска — лапоть не вмещается! Конь — дохлятина! А трясемся, орем! Будто дворцы пропадают!

— Дохлятина не дохлятина, а своя! — Дятел, словно его оскорбили, и не в первый раз, казалось, готов был схватить Миканора за грудки. Все шумно одобрили Василя.

Апейка поддержал рассудительно, не Миканора, а Дятла и других:

— Богатому жаль корабля, а бедному — кошеля!

— Может, выгадаешь, а может, без ничего останешься!

— И кошеля не будет! — предостерегающе высказал опасение Василь».

И вот расстался со своим «кошелем» крестьянин, все-таки поверил.

Несмотря на то, что вовсе не через «идеальных» людей шел и доходил к нему призыв к коллективной жизни, работе (а зачастую через Башлыковых, Галенчиков или, в лучшем случае, Миканоров). Да и сам он, крестьянин, конечно же, существо вовсе не «идеальное», как думали народники (в социальном, психологическом плане), для построения коллективного земледелия.

Вон какой он, Василь, какие они все, полешуки: и упрямые, и за свое как держатся!

А пошли! Так можно ли, справедливо ли их еще (снова и снова) попрекать за косный идиотизм собственничества и т. д. А может быть, благодарно удивиться следует: простоте, доверчивости, с какой народ творит великое, в войне ли, в мире ли.

Да, эта детская доверчивость почти всегда жила в крестьянине рядом, наряду с мужицкой отгороженностью от целого мира, настороженным недоверием к людям «со стороны». Это великолепно видел, чувствовал и показывал Лев Толстой. А ведь этот граф мужика знал, как никто.

Существовала, правда, и иконописная народническая традиция показа мужика — как «святаго во социализме». Литература русская немало сделала, чтобы развенчать такой идиллический, слащавый, придуман-

ный «лик» крестьянина, мужика. Но в этой нужной, просто необходимой работе литературы, проделанной, в частности, Буниным, Чеховым, Горьким, оказались, как всегда, и свои потери, издержки. Позже обнаружившиеся, гораздо позже, и тут названные писатели были уже ни при чем. Они не в ответе за эпигонов. Шолохов, может быть, потому есть Шолохов, что он столь талантливо вернул в литературу, заново увидел в крестьянине (казаке) всю сложность человеческую. И снова перед читателем пошла вереница людей по-крестьянски простых, доверчивых — даже под оболочкой ожесточения, почти озверения в огне гражданской войны.

То же мы находим и у Я. Коласа, Я. Купалы, у К. Чорного — это традиция и нашей классики.

К этому, к этим истокам тяготеет и Мележ в показе, раздумье, анализе всего происходящего в деревне.

Простота, доверчивость деревенского люда дорога ему, трогает его. Она для него на первом плане. Она, а не Башлыков да Миканор, определила в конечном счете поведение крестьянской массы. И поверили дядьки, полешуки не Миканору, не уполномоченным и даже не Апейке. Революции поверили, когда она снова к ним обратилась: ведь это она дала им землю, свободу от пана и чиновника царского. Ей можно довериться, доверить жизнь и будущее, свое и детей, даже если, по убеждению крестьянина, «на местах» делают не так, как следует: не дают разобраться, что к чему, постепенно войти в новую колею... Ну, да «что миру, то и бабьему сыну!».

Простота, доверчивость крестьянина, но не одно это, а революция, ленинская революция, доверие именно к ней — вот что, по Мележу, прежде всего определило поведение крестьянской массы в целом. Невзирая на многое и многое косное, что было в крестьянине, в том же Василе, например, или что совершали безответственные «загибщики».

Но ведь дело не в том только, чтобы «масса пошла в колхозы». Это не завершение процесса, это лишь начало — и очень многого начало.

Во всем этом и старается разобраться автор «Полесской хроники» — по-полешуцки неторопливо, основательно, упрямо и мудро. Чтобы понять также и то, что происходило в конце 30-х и в годы войны.

Роман повествует вначале о самом, казалось бы, «периферийном» уголке жизни. Но начинается он с такой внутренней раскованностью, свободой, с такой активностью, мобильностью (художнической и гражданственной), готовностью решать самые большие и острые проблемы времени, что выход к масштабности последующих сцен и книг романа «запрограммирован» как бы в каждой «клеточке» художественной ткани и в каждой сцене, какой бы бытовой и локальной она ни выглядела. Само время, как мы уже говорили, помогало художнику находить путь к всеобщему через свое, «местное», отыскивать не иллюстративную, а истинно художественную широту, масштабность. Потребность разобраться во всем без исключения и без изъятия, заново осмыслить то, о чем вроде все уже было сказано и даже показано, говоря словами А. Твардовского — «где и какому портрету висеть»,— это была потребность самого времени.

Но ощутить ее в себе и пойти ей навстречу каждый художник должен сам — через истинное чувство и свой духовный опыт, прокладывая путь и общественному самосознанию. Как делал это в 50-е и 60-е годы названный здесь автор «За далью — даль». А иначе и тут прорвется иллюстративность («иллюстративность наоборот»).

У Мележа также «вначале было чувство», в основу всего легло чувство.

Да, началом всего было чувство — любви, благодарности. Помнящее и вспоминающее чувство твоей близости тому уголку планеты, тем лицам, голосам, именам, крышам, плетням, дорогам и стежкам, кустарникам и болотным туманам (да, и этому), с которых не только начинается мир и ты сам, но которые дали тебе первое ощущение, что ты среди людей, а значит — человек, и еще чему-то, что уже в середине твоего века (после всего пережитого, увиденного, полюбленного) заново вдруг и неудержимо повлекло, потянуло все твои мысли и чувства, остановило их на себе надолго. (Вот уже две книги созданы, пишется третья, думается о четвертой...)

Вначале было чувство.

Чистое, благодарное, пронесенное через всю жизнь и делающееся только чище и глубже. Им, этим чувством, рожден и анализ и сама мысль углубляется — сы-

новым желанием Ивана Мележа разобраться в судьбах «отца, матери, отчей земли», в том, что было рядом, но и далеко, что происходило тогда, но что происходит и теперь.

Поэзия народной жизни, пусть такой трудной, неустроенной, грубой и бедной (как груба и бедна одежда на красавице Ганне),— вот что в основе всего. Жизнь эта, какой бы бедной и далекой от всех «магистралей» ни выглядела,— исторически содержательна в показе Мележа и в этом смысле — поэтична. Революция сдвинула с неподвижной точки всех и все. А кроме того, литература наша уже в творчестве К. Чорного училась видеть и показывать, как захватывает в свое движение исторический поток самые периферийные и глубинные слои народной среды, жизни. Вот уже где легкое волнение, пену не примешь за само движение! Только вселенский шторм может раскачать эту неподвижность и эту глубину.

Вначале Мележ вроде бы поддался традиции — показывать Полесье несколько экзотически, этнографически. Да и трудно было сразу обойти колею, которую прокладывали и Куприн и Колас. Но очень скоро другая интонация делается у Мележа господствующей. Да, это край своеобразный, необычный, я, автор «Людей на болоте», даже (видите!) делаю акцент на непривычности всего, даже парадоксальности (люди, не видевшие моря, а между тем живут... на «островах»!), но теперь, когда я тебя, читатель, повел за своим рассказом, давай смотреть пристальнее и всерьез. Край как край и люди как люди. А что тебе говорили или читал ты, что полешуки будто бы сами себя не вполне людьми считали («полешуки мы — не человеки!»), так это с чужих слов, так про них думали или попадались, как на крючок, на хитрую издевку полешуцким же мужичкам. Себя они, медлительные, дюжие работяги-полешуки, не только «человеками» считали, но еще какими первосортными и сами спрашивали: «А за Гомелем (это значит не на Полесье) люди есть?

— Есть. Только дробненькие».

Одним словом, как сказано у Мележа — неожиданно просто: «Людям тут нужно было жить, и они жили».

Жизнь эта — прежде всего обычная, человеческая. Со всеми страстями человеческими, которые и везде, и с высокой духовностью в поисках лучшей дороги в

жизни, с любовью и ненавистью, с радостями и драмами людскими.

Сам из этих мест, Мележ мог и, конечно, должен был использовать это свое преимущество перед Куприным и Коласом — показать обычность необычного, повседневность и привычность, настоящую глубину, человеческую, психологическую, того, что читателю и литературе традиционно могло видеться как этнографическая экзотика или же романтика.

Мележ не упускает возможности показать Полесье со всеми его красками и особенностями так, как это может лишь житель этого края и увидеть и показать: со всей правдой быта, языка, обычаев. Не этнографическая статика и декоративность, а живая, движущаяся, переливающаяся жизнь...

В языке романа все это выразилось особенно великолепно и новаторски (в диалогах прежде всего и в массовых сценах). Очень он в контексте всей мележевской вещи — этот полешуцкий диалект в голосах героев. Эти по-детски гудящие, как бы на пробу произносимые: «мамо», «було», «буу», «тетко», «дядько», «кеб», «ето...» Но весь контекст произведения сразу настраивает читателя на восприятие и языка полешуцкого всерьез, как полновесного проявления реальной жизни реальных людей. Никакой игры полешуцкими словами, даже намека на это — а ведь так, казалось бы, соблазнительно! Нет, для автора это живой язык его памяти, детства, отца и матери язык, и ему играть с ним было бы бестактно. Но вот что удивительно, что и читатель тоже и как-то сразу заражается этим простым и естественным отношением к диалекту мележевских героев. Наверно, оттого, что сразу ощутил и поверил в полноту и значительность духовной жизни этих людей, и потому язык этот, диалект (а точнее, элементы его, использованные смело, но с отличным чувством меры), не кажется читателю чем-то таким, на что все время обращаешь внимание. Как не останавливалось бы его внимание на посконной полешуцкой одежде Ганны, если бы увидел и оценил ее красоту в реальной полесской деревне... И ее «буў», «дядько» звучало бы (и звучит в романе) по-особенному естественно, певуче, трогательно наивно и уже *привычно* для нас: без этой краски многое в романе потеряло бы в своей полноте и первозданности. Исчезни она, и с этим уверен-

ным, как все живое, в «праве быть», но таким ненавязчивым диалектом исчез бы из романа какой-то *свет*, какая-то очень человечная подсветка всего происходящего. (Что невольно ощущаешь в переводах, даже самых удачных, бережных, где все-таки ослабляется это: не сам диалект (его стараются сохранять), а «сцепленность», «совместимость», стилистическое взаимодействие его с остальным языковым фоном — этого труднее добиться.)

Так возвращаются заново к развилке дорог, уже зная, что будет (было) впереди и как вернее избрать свой путь. Это — возвращение художника, в чем-то к самому себе. Понявшему, что писательская «вездеходность» — лишь мнимое достоинство и бесполезная роскошь.

И это возврат прежде всего поэтический, но особенной поэзией просвечена память писателя, проходящая заново путь народной жизни,— поэзией реальности, правды, которая обретена вновь и заново. Поэзия в одежке трудной, грубой, неустроенной жизни, но именно народной, которой на планете жили и живут миллионы. У Мележа — глубина и серьезность взгляда на народную жизнь, без всякого любования патриархальщиной, стариной. Но и без запоздало «молодняковского» — *мы не такие, мы вон какие*! Этакое было еще объяснимо, понятно в 20-е годы, когда казалось, что все ответы уже найдены и «у нас, у молодых» неожиданностей не будет.

Даже к тому, что ушло, должно было уйти, автор «Полесской хроники» относится всерьез. Что, конечно, не исключает юмора. Но это юмор понимающий, «свой» — полешука над полешуком. Народный, одним словом. Тот, без которого сам народ не обходится никогда, хотя литература порой теряет его. По причине будто бы особенно уважительного отношения к народной жизни или «проблемам времени», хотя такая жертва вряд ли требуется. И вряд ли она кому-то или чему-то на пользу. А тем более — самой литературе.

В такой книге, в какую вырастает, складывается замысел И. Мележа, не может не возникнуть задача: постараться дать цельностно-синтетический образ самого народа белорусского, показать национальный харак-

тер белоруса (в движении, конечно, в развитии, тем более что это «хроника», а не «поэма»). А этого достичь никак невозможно, если потерять (от излишней «серьезности» или чрезмерного «уважения») такую черту характера народа, такое свойство его национальное (да и, пожалуй, интернациональное, потому что всякому народу это свойственно), как умение на самого себя смотреть, если надо, с усмешкой, а где — так и с насмешкой. И не только когда весело и легко, но и на трудных перевалах пути народной жизни. Лучшее свидетельство этому — фольклор.

Серьезность, глубина взгляда на народную жизнь, на путь, пройденный народом, которые свойственны «хронике» Мележа, и юмор, который эту вещь так просвечивает и просветляет,— одно с другим связано, одно заключено в другом.

Тем более что и сами полешуки — вон, оказывается, как остры на язык: и Ганна, и Сорока, и молодые и старые, и хлопцы и девчата! И совсем они, полешуки, не те бессловесные тяжкодумы, какими их привыкли представлять. Перед чужими, на людях — может быть? Надо же проявить осторожность или показать степенность, достоинство. И пусть другие себя выскажут, а мы послушаем, посмотрим! А потом расскажем «своим», какие люди бывают «за Гомелем...».

Так что даже серую жизнь не обязательно одним серым малевать: тем более что не такая уж она однотонная и серая — полешуцкая жизнь. Или «довольно однородная», как вычитал Апейка «в одной краеведческой книжке» и с чем он активно (и автор тоже, конечно) не соглашается.

При такой-то колоритности характеров, людей и — «однородная»!

«Что правда, то правда: были в болотной да лесной стороне, в которой Апейке выпало работать с людьми, тихие, покладистые, именно такие, какими полешуков показывали миру старые сочувственные книги; но были и совсем иные, неизвестно почему не ворвавшиеся в книги: буйные, горластые, задиристые даже; были робкие, что дрожали перед всем, и ухари, которые не страшились ни черта, ни бога. Были ужасающие темень и дикость, но сколько встречал в глухомани своей Апейка таких теток и дядек, что хоть не умели расписаться и весь век копались на своих богом забытых «остро-

вах», а были настоящими мудрецами... Не мог не удивляться, как можно иметь такой ясный, богатый ум при извечной, до изнеможения работе, при многовековой дикости!..»

Многие и многие страницы в романе об этом — страницы открытой полемики с традиционным взглядом на земляков Мележа.

Но лучшая и самая результативная полемика — в самих образах «Полесской хроники», в людях, населяющих мир мележевской эпопеи. И люди эти — особенно в труде — вон какие даже необычные!

«Люди ночами при свете фонарей и на своих гумнах и около молотилок выглядят необычными. На стрехи, на скирды, на поля фонари отбрасывают огромные тени; от теней этих человеческие руки с цепами, с вилами — будто руки великанов, сами люди кажутся великанами. Может быть, они и есть богатыри: из ночи в ночь, до рассвета бьют цепы, гомонят молотилки: люди работают не щадя сил, до изнеможения».

В них, в этих людях, правда — и та и другая: и вековая забитость, темнота, но и особенная человечность, духовность, которая питается из глубины из неиссякаемых источников трудовой морали, трудовой жизни.

Вот сцена у костра: первое проявление чувства любви друг к другу Василя и Ганны. Сколько об этом, о таком написано, сказано в мировой литературе, в живописи, в музыке, и на фоне каких пейзажей, какими словами это выражалось, какими красками, мелодиями! Что уж тут добавят полешуки, эти двое — в уродующих их тела свитках, жестами, словами, которые вроде бы все некстати и «не об этом»?

«Нес уголек Василь голыми руками — перекидывал с ладони на ладонь, словно играл. Красный глазок весело бегал в темноте.

Иногда хлопец останавливался, дул на огонек, чтоб не гас. Когда прибежал к Чернушкам, там сразу стало хлопотливо. Ганна торопливо подала клочок сухого сена, склонилась вместе с Василем. И снова ее прядь щекотала ему лицо, но теперь это не только не досаждало, а было даже как-то странно приятно ему. Они вместе дули на уголь, на сено, и это тоже было приятно.

Еще лучше стало, когда уголек поджег сено и вски-

нулся живой огонек. Хведька, бегавший около них, сразу попробовал сунуть ветку.

— Куда ты такую. Ну и дурной же ты! — Ганна оттолкнула ветку и чему-то засмеялась».

А потом, через какое-то время:

«Вместе было тепло и хорошо. Василь слышал, как трепещет, бьется у его руки Ганнино сердце...

Бережно привлекая ее к себе, Василь мечтал:

— Кабы с того, что за цагельней, досталось. Вот был бы надел! Меду продал бы, семян купил отборных... Увидели бы!

— Любишь ты хвастать!

— А чего ж! Может, не веришь?

— Да нет, может, и верю! Если не врешь, так, видно, и правда.

— Правда.— Он добавил неожиданно: — За мной не пропадешь!

— Ого! Ты ж еще не сказал, что хочешь взять меня!

— А что говорить. И так ясно.

— А я думала, не на Просю ли горбатую променять собрался! Ни слова ж не говорит!»

Есть особенная, всеобновляющая поэзия именно в таком порой несоответствии «внешнего» и «внутреннего», когда всечеловеческое с особенной силой начинает звучать через слова и краски самые наивные, «не приученные» к такому содержанию, когда «материк человечества» делается просторнее и богаче.

Хотя в романе И. Мележа сначала довольно четко определяется главный и вроде бы узкороманный «треугольник» (Ганна — Василь — Евхим), по взгляду на мир и людей, по окончательному развороту, жанру вещь эта принадлежит к эпопеям «толстовского типа», где фактические границы между «главными» и «не главными» персонажами и судьбами очень условны, зыбки, чисто количественные, а не качественно-эстетические.

Что мы имеем в виду? А то, что в подобных произведениях любой «не главный» может сделаться «главным», как только этого потребует само движение событий или авторской мысли. Поток может вдруг пойти по новому руслу, по руслу, так сказать, второстепенных персонажей, оказавшихся в точке «наибольшего напора».

А что, не в любом романе так? До Толстого, а именно до «Войны и мира», такой эстетической равноценности персонажей не существовало в романе: все было вплетено в активный сюжет более предопределенно. Главные так главные, и им вести все, им и завершать, на них завершается все. А потому и печать на них особенная, эстетическая — «главный!», «главная!».

Для Толстого же и Кутузов, давший вынужденный приказ оставить Москву, и аустерлицкий Тит, уходящий из пылающей столицы и которого шутники все посылали «молотить»,— оба равноценные участники события. А уж какой-нибудь тишайший батарейный Тушин или красноносый Тимохин куда более исторические лица, нежели царь Александр или Наполеон. При таком взгляде понятие «главного» или «не главного» и в самом сюжете смещается настолько, что события могли «увести за собой» именно Тушин или партизан Щербатый, не будь Толстой все-таки связан исторической канвой.

Ну, а Мележ менее связан, герои же его все жизненно равноценны: тут уж жди любых неожиданностей! И Мележ уже удивил читателей (а возможно, и сам удивился), когда напор материала, мысли, чувства сдвинул все в романе «в сторону Апейки». Это во второй книге. Что будет в третьей, кто окажется главным, а вернее — на главном направлении жизненного потока, напора? Знает, возможно, один автор. Но вряд ли знал с самого начала. А может быть, и сам удивится, когда сюжет «потянет на себя» совсем не тот герой, который «должен был» по первоначальному замыслу.

Это не сюжетная анархия, это закономерность, особенности развития замысла в прозе такого типа. В прозе, где главный герой — сама жизнь, история во всей сложности и где ответы не «даются», а нащупываются самим художником. И не сразу находятся. Например, ответ на вопрос, чье время наступает после «чистки», после «сессии»: Апейки или Башлыкова? Апейка вроде бы еще что-то определяет в жизни, но верх ощутимо берет «стиль» Башлыкова. Вон и на «сессии» прямо об этом говорит докладчик: мол, отстающих от темпов коллективизации руководителей «время отбросит» и «заменит». Кого и кем? И что будет потом? И будет ли и какое — обратное движение? Над всем этим задумывается Апейка. Так кому же быть в центре событий в

третьей книге, что будет? Василю?.. Ганне?.. Апейке?.. А может быть, Башлыкову?.. Или совсем новой фигуре, фигурам?

Но об этом — потом. Сейчас внимательнее присмотримся к художественным образам Мележа, учитывая то самое, отмеченное выше, эстетическое равноправие персонажей.

Василь Дятел, даже его малый брат Володька, дед Денис, и семья Хадоськи, и Хони семья, с полной хатой голодных братьев и сестер, не говоря уже про Ганну Чернушку с ее отцом и мачехой,— все они важны в романе. Не по месту в сюжете, а по месту в душе романиста. В таких романах каждый человек, если уж попал в фокус писательского зрения, интереса,— это человек живой, с ощутимым продолжением в реальную жизнь, за рамки романа. Мележ тут, как ни в одном прежнем своем произведении, знает своих героев (даже если они в стороне от главной коллизии) во всех подробностях и особенностях их зароманной биографии и жизни. Тем более что в романе есть и все более нарастают события, которые (как у Толстого события 1812 года) постепенно втягивают и затронут так или иначе всех.

Для Мележа каждый в Куренях и в округе — человеческая судьба, и почти за каждым — общая в чем-то народная судьба. И Хоня, и дед Денис, и Сорока, и отец Ганны Чернушки... И о каждом в меру, но так сказано, говорится, что мы ощущаем всамделишность и их забот и авторского интереса к их заботам и судьбе. И легко верим, что остановись, задержись авторское внимание на ком-либо из них, и сюжет потечет уже в этом направлении столь же естественно, реально, со всеми подробностями их реальных судеб, мыслей, чувств. Кстати, не только оправданная необходимость таких поворотов (в «Дыхании грозы» — в сторону Апейки), но и ложный соблазн может появляться перед автором в условиях такой «равности», такой близости душе создателя-художника почти всех его героев. Ему явно приходится себя сдерживать, ограничивать, но когда события слишком напирают в каком-то направлении, он порой увлекается, и тогда вдруг отклоняется, получает развитие довольно самостоятельная линия — трагическая судьба Хадоськи, которую так опустошила и «выхолодила» ее любовь к Евхиму. Излишне

«отклоняется», чрезмерно самостоятельная? Нет, пожалуй, рано еще судить: кто знает, какой образ этот, «линия» эта необходимое, может быть, продолжение получат в следующих книгах?

Вот так могли бы вдруг выступить на первый план и стать «узлом сюжета» и мать Василя, и брат Володька, и Сорока, и отец Ганны — многие. Они ведь все время *здесь*, живые. А не выступят на первый план, останутся «в массе» — от этого их значение, их реальное, жизненное значение не потускнеет, потому что «масса» эта — народная, самая близкая душе и мысли авторской.

К Ганне и Василю мы еще вернемся, а пока — об этих, других, которые своим реальным присутствием в романе так усиливают то главнейшее и столь необходимое (особенно в эпопее) ощущение, что все происходящее в романе продолжается и за рамками его, слито с самой жизнью и с человечеством и что романное время естественно смыкается с реально историческим (и сегодняшним — тоже).

Не Бородинское и не Аустерлицкое поле, а всего лишь луг возле богом забытых Куреней! Да, но и тут время — «историческое», и тут совершался круговорот человеческих судеб, круговорот народной жизни. И порыв в новое, неизведанное...

Апейка, во всяком случае, так чувствует луг, на котором после рабочего дня и после его с Миканором «агитационной атаки» на куреневцев он отдыхает под звездным небом.

«Сколько вот так лежат на этом луге и на других лугах! Сколько не спят, думают — о чем гадают, на что надеются? Сколько их лежало, загадывало тут, надеялось — с того дня, как пришли люди на это мокрое травянистое болото?.. Целые общества, поколения целые сменились, как трава скошенная — молодой, сочной; неизменно, неподвластное смерти высилось только небо — синее, захмаренное, звездное...»

Вот мать Василя с ее извечно материнской тревогой за сына, который уже стал самостоятельным, уже «за хозяина» в доме, а такой еще нескладный и неудачливый, но упрямый, настырный: вон уже и в тюрьму угодил из-за бандитов, и с Корчами, богатеями куреневскими, с этим рукастым и тоже неуступчивым Евхимом за землю возле цагельни задирается, и с Микано-

ром, агитирующим за колхоз, тоже не ладит. Так и жди, что снова беду накличет на свою голову, и мать, как может, заслоняет его, уводит от опасности. А что она может, если хозяин в доме уже он, Василь, давно на нем вся мужская ответственность? Мать и трогательна, и свята в своих метаниях и в своих неловких хитростях перед сыном и перед людьми. Василь чуть ли не ночью идет на поле, чтобы кто-то более хитрый не забежал наперед и не перехватил полосу отрезаемой у богатого Корча земли. Идет, чтобы самовольно запахать ее, «застолбить» за собой. Знает мать, какой новой бедой и обидой это кончится, но, придя на поле к сыну, очень вроде бы обеспокоена, что не завтракал он, только этим озабочена... А потом, как наседка, мечется возле дерущегося с Евхимом, раскровененного сына, такого еще щуплого и несильного, но такого сердитого в драке. Но она тут же коршуном бросается на вмешавшегося старого Корча, а когда начальство появляется возле дерущихся — поднимает крик, что «сына забивают», притворно громкий, но такая она трогательно искренняя и в самом этом материнском притворстве...

А как (и тоже напрасно) старается она не впустить в дом свару, загодя виновато угождает и невестке, и тестю, и даже, бедная, рыжей собаке гостей, которую всегда терпеть не могла,— это когда чувствует, что вот-вот прорвется в семью Василя прошумевшая над Куренями «новина». Ведь Василь снова встречался с Ганной, которую Евхим, муж, вон как проучил за это, до синяков...

Или дед Денис — персонаж не только не из «главных», но, кажется, совсем уж посторонний всему происходящему в романе, и даже в Куренях происходящему. Старость отгородила деда от всего, задвинула куда-то в самый уголок жизни. Но и он — очень реальный и *эстетически* живой образ, этот дед Денис. Особенно в тот момент, когда Василь, раннюю самостоятельность которого в труде, в хозяйственных делах дед принимает с уважением и как должное, когда этот Василь делает вдруг что-то такое, что угрожает и дому, и хозяйству, и семье. Вдруг — «баловство» с замужней женщиной, а у самого — жена, дитя! Старый Денис выступает «из тени», «из угла» и неожиданно крепким, крестьянским все еще, плечом отстраняет внука, «молокососа», от всех решений по хозяйству, забирает «вожжи» на

себя. И тут уж автор не лишает себя законной радости — побольше о нем рассказать и краше показать деда Дениса!

Не сдерживай его ощущение целесообразности, композиционные соображения, сколько он мог бы сообщить нам и про болтливую и вроде бы беззаботную куреневскую Сороку, которая будто целью задалась: весело зарифмовать маловеселую жизнь свою вдовью и всю эту куреневскую жизнь на болоте. Так и сыплет, так и сыплет!

«— ...Поживет — разума наживет!.. Наживет, быть не може, коли на что гожий!»

«— Вдова сама себе голова! А как начнется коллективизация, дак не поглядите, скажете: иксплуатация!»

«— Не выбрать бы холеру,— горячий не в меру!»

«— А он и не виноватит никого — ни черта, ни бога!»

Везде Сорока выскочит, вставит свои «три грошика», но за ее вроде бы вздорностью и несерьезностью — особенная уязвимость, неуверенность, тревожность вдовьей жизни. (Потому-то и на всех собраниях ее все касается, всюду поспеть ей надо.) И когда Мележ вдруг делает отступление и рассказывает нам про убитого «за царя и отечество» ее мужа, ее «Волеся», который из «недомерка», «Сморчка», дробненького мужичонки вырос в истосковавшейся женской душе, в памяти ее почти в богатыря, мы ощущаем, какая возможность для художественного развития заложена и в образе Сороки. Достаточно реализованная возможность, но вовсе не исчерпанная. Как и в каждом образе Мележа.

Легко можно ощутить всю непосредственность и мальчишескую жизнь Володьки, Василева брата, по одному только смятению его перед такой вот неожиданной радостью и сложностью: заговорили в селе, что Василь «берет Ганну Чернушку» и, значит, теперь Володька и его дружок Хведька (Ганны брат) «породнятся». Но как тогда Маня, жена Василя? И ее тоже жалко. А если бы все вместе? Никого чтобы не потерять... «Человек,— улыбчиво пишет автор про малого Володьку,— совсем был с толку сбит».

Сколько из непосредственности этого персонажа можно вытянуть таких вот отличных золотых нитей психологических, и именно потому, что это — сама жизнь, разлитая по всему роману, уходящая за гори-

зонт, где все время ощущается ее реальное продолжение. И того же Володьки возможное «продолжение»...

Очень жизненный образ и Андрея Рудого — деревенского «книжника», который книгу эту, может быть, и в глаза не видел, а впитал ее «с ветра». Потому что натура у него такая, он такой — очень повернутый ко всему, что идет к мужику «со стороны». Он — и тоска мужичья по нездешнему, и пародия на все, что, «не доходя, проходило мимо» мужика, а в руках, в голове, на языке мужика оставались какие-то обрывки слухов, сведений, нездешних знаний, интересов.

Сорока, та сама творит мир в слове, «рифмует» этот далекий мир с вещами близкими, понятными ей. Андрей Рудой все свое, понятное делает темным и непонятным, зато очень ученым, книжным, «по науке».

«— Человек — существо. Так сказать, он и мошка, и он — володарь, царь природы. Это еще учил поэт Некрасов, а также Толстой Лев Николаевич!»

«— ...А то еще есть порядки... Это наиболее в теплых странах, как, например, Турция или Персия. За Кавказом есть такие страны. Дак там заведено, что мужчина может иметь по нескольку жен... Называется — гарем... У одного було, наука подсчитала, точно сто семьдесят три жонки!.. Богатей... По-ихнему называется — хан. По-ихнему — хан, по-нашему — пан. Одно и то же. В сочинении Александра Сергеевича Пушкина описан один такой случай».

Андрей Рудой с этой своей болтовней — где кстати, а где невпопад — тоже многомерен как личность, как социальная психология, как художественный образ. Как у Сороки — слова, слова, но вдруг раскрывается судьба человеческая, глубина, и сразу это, вроде бы механическое, говорение обретает «второе значение» — психологическое, а где-то и обобщающе социальное. Это — когда Миканор, теряющий терпение с односельчанами своими, которых никак не убеждает его агитация за колхоз, вдруг обвиняет Андрея Рудого, что тот говорит, действует «против». Как искренне удивился и обиделся Рудой: он ведь только хотел, чтобы «по науке» было, а не «тяп-ляп», а потом собирай, что не рассыпалось!.. И это — и удивление, и обида простого и неглупого крестьянина, который сохраняет чутье, здравый смысл земледельца. Но тот же Андрей Рудой вскорости уверенно потребует себе «должности» в кол-

хозе: он ведь «грамотный», с наукой запанибрата!

И это тоже в характере Андрея Рудого. Но есть в этом и большее: тут начинается своеобразное пародирование явлений и персонажей, которые выступят или раскроются в романе попозже.

И чего только нет в нем, в крестьянине? И трудяга он, и поэт в своей любви к земле. Как Василь. И собственник, который, того и гляди, вырастет во второго Глушака — Корча. Как тот же самый Василь — только другая сторона его крестьянской натуры! И в бездельники он годится, крестьянин,— тот же Андрей Рудой, например, если получит портфель и будет носить в нем «науку», в виде всяческих бумажек, предписаний! Но Андрей Рудой — еще только веселая пародия на будущих, совсем не веселых, Башлыковых, а в чем-то, возможно,— и на Миканора тоже, который хотя и вон какой деятельный, но тоже смотри как стал ходить по земле, как разговаривать начал с односельчанами и даже с близкими единомышленниками. С Хоней, например, когда тот решил жениться на Хадоське, не вполне, с точки зрения Миканора, «сознательной».

«— Я тебя, Харитон,— заговорил Миканор уже иначе, без признаков какой-либо товарищеской снисходительности,— предупреждаю как товарищ и как партиец.

В его голосе Хоне послышалась скрытая, нешуточная угроза. Но Хоню уже ничто не могло остановить.

— Не могу я! — сказал он откровенно и решительно.— Люблю, говорю!..

— Я тебя предупредил, Харитон,— только и сказал Миканор.

...С горечью подумал Хоня, что Миканор какой-то черствый стал. «Совсем не то, что когда-то...»

И вот что-то от того самого Андрея Рудого появится потом в Миканоре, когда обнаружится явная недостаточность внутренней, нравственной культуры для роли, отчасти взятой им, а отчасти самой жизнью возложенной. И тогда на нем вдруг заиграет отблеск «науки» Андрея Рудого...

У Мележа, у писателя, который вот так широко и многослойно чувствует свой «материал», который из живой жизни сучит нити и ткет свое полотно, у такого художника есть большое преимущество «расширяться», куда поведет его сама жизнь, человеческие

характеры. Но это преимущество, повторяем, таит, заключает в себе и немалые трудности, опасности — художественные. Мы уже говорили, что каждый персонаж, если он столь живой, равноценно реальный, «свой», будет провоцировать автора на то, чтобы с ним (именно *с ним* и *о нем*) «беседу» продолжить, сделать самостоятельной линией в романе. И нужны усилия немалые, чтобы не поддаваться этому, чтобы все было в меру и определялось большой художественной целью, общей, расширяющейся, но и ограничивающей себя от книги к книге задачей.

В условиях принципиальной равноценности «главных» и «не главных» персонажей существует для романиста и другая опасность: он может чрезмерно задержаться на «главных», и тогда «роман-жизнь», «роман-народ» сузится к «роману-сюжету», что было бы большой потерей в данном случае. Как ни дороги, ни важны, ни интересны нам Василь и Ганна (и весь «треугольник» с Евхимом — соперником Василя), мне представляется, что «уход» Мележа во второй книге от них к Апейке не только вполне оправдан идейно-художественными соображениями, но и просто очень своевремен. Критики и читатели, которым это не понравилось и которые спешат говорить о «спаде» во второй книге, пожалуй, посетовали бы на затянутость и скуку, если бы автор не увел нас из Куреней на «чистку», на «сессию» — туда, где накапливается электричество, которое должно потом грозой разрядиться — где освежающей, урожайной, а где и разрушительной — над теми Куренями. (Но не только над ними.) И тут Мележем руководила сама жизнь, а не чистое своеволие романиста: жизнь и точное чутье художника, которое, будем надеяться, еще больше оправдается на последующих страницах романа — в третьей книге...

В одной из первых статей о «Людях на болоте» — одной из немногих, где упрекался автор за «уход» от современности в прошлое [1],— между прочим, Мележу давался и такой совет: если уж писать о том, ушедшем времени, так в центре следовало поставить передового Миканора, а не тянущего «темпы» коллективизации назад Василя Дятла.

И Василь не тот, каким его видит и посчитал напе-

[1] В. Карпов. Взгляд назад. Полымя, 1966, № 3.

ред все знающий автор статьи, и Миканор тоже совсем не то и не тот. Сложнее все. Как в жизни. И как в настоящей литературе.

Миканор — фигура сложная. И по социально-психологическому содержанию, эволюции этого образа, и по авторской оценке действий Миканора, меняющейся по мере того, как меняется этот человек, меняются характер, смысл, мотивы его поступков.

Кто он вначале, когда из Красной Армии возвращается в родные Курени? Не дюже грамотный, но с тем большим, как и Андрей Рудой, уважением относящийся к «науке политграмоты», принесший ее в Курени с искренним желанием добра и света своим землякам. Вон как по-солдатски решительно и с душой взялся он просвещать куреневцев насчет «опиума народа» — всяких разорительных и пьяных праздников и обычаев. Делает кое-что излишне прямолинейно, и это особенно заметно в его отношениях с матерью, но в целом это человек энергичный, умеющий начать и делать дело, людей организовать, что особенно проявилось при строительстве гребли. И все по-человечески просто и значительно здесь: и как сам Миканор истосковался по тяжкой крестьянской работе, и как он руководит, а отец, который тоже у него в добровольном подчинении, с гордостью за сына, но и с боязнью, беспокойством следит: а так ли сын поступает, то ли делает, и как люди к нему, и что получается?

И в основном получается, потому что с мыслью о людях и для людей старается Миканор, и авторитета у него больше, нежели прав, а все права его рождаются, возникают из инициативности да из готовности самую тяжесть брать на себя. Не легко с людьми, не привыкшими сообща делать общее дело. Но гребля и гораздо большее — показать людям, что они лучше, чем сами думали,— Миканору удается.

«И наши куреневцы не хуже других,— медленно текли мысли Миканора.— И с ними можно работать... Абы только поднять да повести... А там они пойдут... Люди как люди... Ничего, мы еще покажем с этими людьми!..»

Он весело стряхнул дремоту, поднялся первым:

— Дак, может, передохнули уже!»

Это один Миканор, вначале. И первоначальное отношение к нему автора.

А вот — Миканор в дальнейшем, с которым мы и расстаемся в «Дыхании грозы».

«— Не надо было сеять,— с мстительной резкостью заявил Миканор.

Плосковатое, поклеванное оспой лицо было нетерпеливым и недовольным: лезут тут со всякими выдумками, задерживают. Победно напомнил: — Сказано было: не сей!..

Миканор собрался уже идти к землемеру. Как бы давал понять: рассуждать тут не о чем! Василя резкость, нечуткость его разозлили».

«На побитом оспой Миканоровом лице была та же пренебрежительная самоуверенность. Будто гордился своей силой. Будто издевался над его бедой.

— Земля — народная,— заявил Миканор.

В голосе его послышалось мстительное торжество».

Так — с Василем, который для него уже «хуже Корча», потому что Василь «не смолчит», а Миканор уже привыкает к мысли, что удобнее и легче, когда помалкивают. И гляди ты, не признает его, Миканорова, командирства!

«Думал мстительно, люто: «Я покажу тебе — «каждый» я или — «не каждый»! Арап какой-нибудь или властью поставленный за село отвечать! Нет у меня права или — есть право!.. Держится еще как!.. Хуже Глушака старого! Тот хоть промолчит!»

Да и с другими односельчанами так только и разговаривает теперь Миканор:

«— Народу собралось!..— Все поняли и улыбку и это недоброе «собралось», в котором слышался намек на предыдущие собрания. Намек, который не обещал снисхождения. Одни неловко, виновато засмеялись, другие усерднее задымили. Все ждали дальнейшего. Недобрая усмешка все не сходила с плосковатого, поклеванного оспой лица.— Дружно — не секрет — собрались,— промолвил он мстительно».

Снова — «мстительно»! И об этом много раз, что мстительно теперь разговаривает и само дело понимает и делает Миканор. Вот с этаким чувством:

«— Не нравится по-такому — заговорим иначе! Возьмемся и за вас!

— Беритесь!

— Возьмемся скоро! Так возьмемся, что — слизь потечет! Привыкли, что цацкаются с вами!»

И не только грозится Миканор, но и соответственно действовать уже готов: требует арестовать Василя, и только Гайлис — честный и такой непосредственный латыш Гайлис — помешал Миканору «мстить» уже на практике.

Что же произошло с Миканором и с чего, откуда эта во всем «мстительность»? За что и кому он «мстит»? Обращаясь к литературе 30-х годов — к роману М. Зарецкого «Вязьмо», можно спросить: Симон Карызна, герой Зарецкого, за что и кому мстит? Мужикам и за то, что они хуже, несознательнее, чем «надо» , «следует». Правда, у героя М. Зарецкого была своя «тайна», делавшая его особенно нетерпеливым: Карызна сам не «стопроцентно чистый» — родители его окулачились после революции. И если сорвется у него с «темпами» — все может обнаружиться и будет соответственно квалифицировано.

Вот и мстит Карызна неторопливым, оглядчивым мужикам. Уже ненавидит их, все в них.

«Он ненавидел эти красные блестящие лица за все: за неудачи с коллективизацией, за свои страхи, сомнения, за свои старые грехи, за родителей своих, за свои чувства, которые так должен был беспощадно ломать в себе, которые так жестоко мучили его...» [1]

А Миканор-то, у него ведь даже таких нет причин.

Ну, а какие, спросим, причины у Галенчика наседать на Апейку, чернить его на «чистке», требовать его изгнания из партии? Злючка по натуре, дорвавшийся до возможности ломать людям жизни кляузник? Но дорвался-таки! И тут же комсомолец Кудрявец взялся помогать Галенчику и Башлыкову. Или люди, которые так дружно навалились на студента-поэта Алеся Маевого за то, что он поинтересовался, спросил у докладчика, какие же доказательства, факты, что писатели Т. Гартный и М. Зарецкий (да, автор «Вязьма»), что они — не меньше чем «враги», «агенты», «националфашисты».

Что-то в воздухе появилось, носится, поветрие, разряды зловещие, об этом напряженно раздумывает, мучится этим Апейка — вся вторая книга Мележа пронизана вопросами, вопросами... На них где-то пытается

---

[1] Міхась Зарэцкі. Вязьмо. Минск, 1962, стр. 78. (Перевод наш.— *А. А.*).

ответить, напрямую, публицистически, Апейка, на другие вопросы отвечает дилогия в целом, иные лишь встают и во всем значении встанут, очевидно, только на страницах, которые еще пишутся.

Так что и Миканора с его неожиданной мстительностью, безоглядным командирством и взыгравшим самолюбием рассматривать нужно не изолированно.

Но при этом нельзя пренебрегать и логикой развития самого характера в той, очень определенной, обстановке — это как раз особенно важно: в художественных решениях содержание бывает богаче, чем в ответах публицистических.

Ведь было в этом человеке, было и другое! Не только вначале, на гребле, но и потом. Когда он свою волю, энергию бескорыстно направлял на самое важное, нужное, необходимое людям, и было в нем, жило сознание, что он — с ними, со своими людьми, а не против них. Впереди, ведет их, в чем-то обгоняет, но с ними.

Когда добивался перемера земли, справедливого распределения отрезанных излишков среди многосемейных и беднейших.

Прорывалось и тогда в нем это — нетерпимость, нежелание долго раздумывать и т. п. (не из ничего же это в нем поднялось потом, было и прежде многое), но это были лишь тени на светлом, а был и свет — в душе, в мыслях и чувствах, в отношении к людям.

Вон какие были светлые минуты в его и других куреневцев жизни (Олеши, Хони, Зайчика, Грибка, их семей), и какие светлые страницы написал об этом И. Мележ — о рождении их трудового братства — первого коллектива в Куренях, маленького, но настоящего, сознательно избранного и потому живого и радостного.

«Наконец остались около костра шестеро хозяев: Хоня, Олеша, Зайчик, Грибок, Миканоров отец, Хведор хромой — да несколько любопытных баб; среди них особенно бросалась в глаза какая-то торжественная и виноватая Зайчиха с малышом на руках... (Ведь она самая бедная, «обкиданная детьми», а ее принимают эти люди в свою трудовую семью — потому «праздничная и виноватая».— *А. А.*) Сначала больше молчали. Было что-то новое в том, что чувствовали друг к другу, было какое-то непривычное единомыслие, близость. Эта близость чувствовалась сильнее оттого, что с радужны-

ми надеждами входила в душу, в мысли забота, тревожившая многих неизвестностью: а как оно будет потом, что выйдет из всего этого, что начинается здесь душной ночью».

Вот тут-то бедная вдова Сорока, которая еще не решилась вступить в артель, припоминает своего Волеся, мужика, убитого на войне, который для других был «Сморчок», а для нее — опора, а в мыслях, тоскующей вдовьей памяти — и вообще сильнее всех. И эта ее ночная тоска, одиночество очень связаны с тайной и не до конца принятой мыслью об артели, где будет и ей «опора».

«Знает же она, Авдотья, другим кричала: гибель — артель эта, остерегайтесь, берегитесь, а вот нет твердости, пропала куда-то!.. Вместе бы, правда; прислониться к людям!..»

И другие куреневцы не спали, думали, взвешивали каждый свое и на своих весах: и старый Чернушка, и Игнат (Хадоськин батька), и, конечно же, Василь Дятел...

Простое ли это дело и решение, всю жизнь надеявшись на одного себя да на везение свое (иногда называвшееся «богом»), вдруг положиться на людей, на лад и мир в такой большой семье, если и «родные грызутся да не мирятся»? А что обещают всякие кредиты да машины — так мужик тут хорошо понимает: где на всех и сразу наберешься, из ничего ничего не бывает! Обождать надо, посмотреть. А к хорошему кто не пристанет, не прилепится! Было бы только хорошо да по-хозяйски.

В. И. Ленин, намечая план кооперирования крестьян через товарищества, артели, учитывал вот эту психологию крестьянина, которому, по словам Ф. Энгельса, следует дать время посидеть да подумать на своем клочке земли.

Но колхоз-то уже появился, живет, и вон как это интересует — что там, как пойдет? — даже тех, кто руками и ногами от него: «не хочу, не вступлю»! Потому что вступит, сам пойдет, если будет как надо, выгодно и полезно крестьянину. В согласии полном с той же практичной своей натурой пойдет, которая теперь его удерживает в сторонке. Тот же Василь...

Но о нем, о них, о Василях, Игнатах, Прокопах, разговор будет особый, ниже, тут же — о Миканоре.

Да, это была вершина его деятельности и человеческая его вершина — такое вот начало артели, первые дни работы сообща, по очереди на поле, на лугу у каждого, но сначала — у самых бедных, слабосильных, многосемейных.

«Зайчик уже махал косой. Когда подошли, бросил косить, удивленно повел глазками, однако любопытство прикрыл игривой суетливостью:

— Чего вы ето так рано? Еще, браточки, женка не напекла ничего!

— А мы сначала заработать хотим,— захохотал Хоня.

— Да вот решили,— в своей председательской роли выступил Миканор,— работать коллективно с сегодняшнего дня. По очереди каждому убирать коллективно. И решили начать с тебя.

— Я тут подумаю...— озабоченно и виновато заговорила Зайчиха, что сразу подошла к собравшимся.— Я подумаю,— глянула на Зайчика, успокаивая,— сварю чего-нибудь! Пока там еще!..

Так оно весело и просто началось, на мокром, словно дымящемся, болоте, утром, во всем, казалось, похожим на все другие. Болото жило обычными своими хлопотами, и в хлопотах этих мало кто понимал, что с этого начинается новое, незнаемое еще в Куренях...»

А потом и Миканора захлестнула волна «темпов», гонки, а фактически — неверия в прочность и живучесть этих первых ростков нового — артелей, колхозов. Но под видом, в форме особой активности, горячности, поспешности. Что ждать, сколько ждать, надо побольше, всех, чтобы назад хода не было! Количество перейдет в качество!..

Об этом потом столько будет сказано, передумано в «Дыхании грозы». Но пока присмотримся, как и что внешняя волна разбудила в Миканоре, какую встречную волну позвала. Как и следовало ожидать, вовсе не на «сознательность», не на самые «передовые» мысли и чувства волна эта — спешки, «темпов» — работала. Воздействовала она в направлении обратном, пробуждая, оживляя самые что ни на есть буржуазные, «древние», собственнические и прочие качества и стремления. В таких, как Башлыков, Галенчик,— карьеризм, шкурничество, бездушие и безразличие к судьбам людей, страны, социализма. В Миканоре — ту самую мсти-

тельность, жестокость к людям, которая связана где-то с такими совсем не новыми, а, наоборот, очень старыми целями и качествами, как тщеславие (пусть в масштабах Кореней!), чувство «хозяина», и не только над вчерашним хозяином Кореней — богатым Глушаком, но и над другими, и над теми особенно, кто, вроде Василя, «не смолчит», «не боится». Наверное, и гумно свое Миканор не забыл, которое когда-то в высоком порыве, увлечении — для людей, для колхоза — разобрал! А теперь похоже, что помнит, держит в душе, как злой собственник: я свое порушил, а вы хитренькие? Не выйдет!

Вот так большая волна позвала маленькую и сама выросла, конечно, на эту маленькую, на тысячи и тысячи поднятых ею.

Как это происходит, как, куда развиваются события, через какие субъективные ошибки и объективные трудности совершается исторически неизбежный и необходимый, но в конкретных формах своего времени «перелом» — все это видится, оценивается, анализируется в романе глазами Апейки.

Апейка — не просто художественный образ в ряду других. Если его сопоставлять только в таком плане с Василем, Ганной и другими, он во многом проигрывает: как почти всякий образ, который должен представлять в произведении еще и автора. Как Синцов в трилогии К. Симонова или Левин в «Анне Карениной». Контуры такого образа часто размываются публицистической авторской мыслью, появляется широта, но публицистическая, а конкретность и художественная емкость, глубина несколько пропадают, теряются. Да, образ Апейки очень нагружен информацией чисто публицистической, общественно-публицистической, и не все, что проходит через мысль его, достаточно преломляется в конкретной индивидуальности человеческой, окрашено ею. Просто никакой «краски» недостанет для такого водопада информации.

Все это есть, имеет, как говорится, место. Но особенно останавливаться на этом просто не хочется, потому что мысль, чувство наше сразу уходит за тем, что мучит Апейку, за его размышлениями, за его недоумениями и попытками объяснить свое время, за его тревогами и заботами. И мы совсем не сетуем на тот водопад информации, который через Апейку обрушива-

ется на нас, через мысли его, раздумья. Ведь она важна и сама по себе, эта информация, падающая на раскаленную вопросами, проблемами нашу современность, а тем более что Апейка, судьба его человеческая достаточно интересует и даже беспокоит нас: мы и видим его, мы и переживаем вместе с ним и за него. Нам близка и понятна, нас трогает его влюбленность в свой край и людей своих — в мележевское Полесье, его безоглядная справедливость к людям, мы остро переживаем вместе с ним ту зловещую для него, как первый гром, «чистку»...

Вон как остро все подмечает и замечает, о чем думает, задумывается Апейка!

«Тьфу ты, как зараза! — выругался он.— Лезет всякое! Всякая непотребщина!..» Он повернулся на другой бок, попробовал снова заснуть, но почувствовал, что успокоиться не сможет, и перестал гнать от себя тревожное. «Галенчик... Бдительный, несгибаемый Галенчик. Все-таки написал!.. (О своем несогласии с председателем комиссии по чистке Белым и с решением комиссии оставить Апейку в партии.— *А. А.*) ...Белого отозвали... Добился!.. Значит, не кончилось... А если бы не Белый, а еще один Галенчик? Судя по тому, что говорил Белый, и тут есть свои Галенчики. С большей силой... Вон как пытался один повернуть историю с Зарецким. На целую партячейку, на ЦКК храбро замахнулся!..

...Помчали, закружились, как бы радуясь, что прорвались, мысли об Алесе, о его судьбе...

Разве то, что он сказал, противоречит чем-нибудь генеральной линии партии? Почему же исключили? Почему так обошлись с честным, преданным нашему делу человеком? Человеком очень ценным. Не только потому, что он поэт и талант, а потому что — присмотрелись бы — человек какой! Именно такие — с характером, с твердыми принципами — основа в каждом большом деле...

...Он вступился за человека; а почему он не мог вступиться, если уверен, что тот невиновен? Разве лучше было бы, если бы он, будучи уверен в том, что человек невиновен, наперекор своей совести промолчал бы?.. Почему, правда, думал Апейка, вспомнив то, о чем говорил Алесь,— защищать труднее, чем обвинять? Почему, правда, тот, кто обвиняет, заранее кажется будто

выше?.. Откуда это взялось, как оно проникло, что быть принципиальным — означает только или прежде всего — разоблачать, обвинять?..»

Ему подумалось, что такие люди и такие тенденции, если их не сдержать, могут сделать шатким положение едва ли не каждого человека. Апейка тут же возразил себе, что тенденция эта живет лишь потому, что еще недостаточно обнаружила себя: не заметили, как следует, вред ее; как только проявится вполне, ей дадут бой. «Прищемят, как гадюку, что вползла в дом...» А что, если не прищемят? Если подозрительность разольется широкой волной? Если она обратится против всякого, у кого что-то есть или можно «найти»? Если будут поддерживать каждого, кому не терпится рубануть из-за плеча? Всякого, кому хочется — для дела, разумеется! — чрезвычайных мер и прав? Если молча позволять накалять «страсти»? Если не давать защищаться, защищать других?.. Было в опасности, которая ему представлялась, что-то очень широкое... У него раньше было утешение, что все то неприятное — местные явления, теперь такого самообмана уже не существовало». Так что же это все-таки: модернизация? Или историческая правда заключается как раз в том, что были истинные ленинцы, которые все проверяли, испытывали ленинскими критериями политики, нравственности?

Видимо, все-таки в этом истина, и Мележ тут объективный историк.

Да, может быть, и с Апейкой произойдет, случится трагедия — к этому ведет дело Галенчик, уличая его в «связях» с братом-кулаком, в подозрительном заступничестве «за классово чуждые элементы и т. п. ...

Но чувствуется, что главное «противостояние» у Апейки — с Башлыковым, и оно еще впереди. Все стычки и споры Апейки с тем же Харчевым, несогласие с его методами — это вопрос в конце концов культурного и политического роста преданных идее, делу людей, которые способны понимать и свои слабости.

Другое — Башлыков. Это не полуграмотный Харчев, а очень даже «грамотный» — но на особенный манер. Башлыков убежден, что политика — это искусство манипулировать отдельными людьми в сфере руководства (такими, как молодой Кудрявец) и «двигать массами» — внизу. А кто не умеет или не хочет «двигаться»

по его знаку, слову — пусть пеняет на себя. Самое ругательное слово у Башлыкова: «психология». Считаться с «психологией», отдельной судьбой, человеком — это устаревшие, с его точки зрения, методы таких людей, как Апейка. Башлыков еще только в силу входит, набирает размах, хотя уверенность в том, что его время подходит, он уже обрел и на Апейку посматривает с некоторым удивлением: «Этот еще здесь?» С незлобивой даже уверенностью когтистого хищника.

Апейка в романе Мележа — один из многих по-настоящему преданных партии, коммунистическим идеалам работников, которые делали все, что в их силах было, чтобы сохранить принципы и преемственность ленинской линии в партии.

И в вопросах кооперирования сельского хозяйства — также.

Вот Апейка на республиканской сессии слушает выступления и тоже напряженно раздумывает и замечает, где правота, а где демагогия, где действительно «линия», а где испуганное или карьеристское стремление обязательно быть в числе тех, кто «обвиняет». И все, что слышит Апейка, он соотносит с реальностью деревенской жизни, с реальностью крестьянской психологии. Ему кажется, он замечает, что некоторые люди оторвались от нее, захвачены страстями и целями, ничего общего не имеющими со всем, что знает он — практик партийной и деревенской жизни.

Сознавая, как важно саму историю взять в союзники себе при таком ответственном и принципиальном повороте романного сюжета, И. Мележ не сочиняет все эти выступления, а берет их прямо из стенограмм того времени.

Прямое введение документа в художественную ткань — прием не новый и для белорусской литературы.

И в прозе 20 — 30-х годов были подобные попытки. Строились даже целые повести на «приеме документа» (М. Зарецкий и другие).

Но чтобы такая не стилистическая по преимуществу, как бывало, а серьезнейшая идейно-художественная задача ставилась и решалась, притом с замечательным художественным результатом,— пожалуй, у нас примеров таких немного.

От редакции к редакции, от варианта к варианту

писатель художественно осваивал документ, стенограмму «сессии», психологизируя ее, проводя, пропуская события «сессии» через восприятие Апейки. Но самая главная эстетическая задача и цель достигается другим — объективным звучанием документа в идейном контексте всего романа, тем, что «документ» не только «вписан в психологию» героя, но и заставляет все в романе звучать особенно строго, всерьез,— тут уж не до беллетристики. Воистину написано потому, что не могло не быть написано!

Апейка слышит с высокой трибуны:

«...То, что вчера еще казалось нам недосягаемым планом, сегодня становится реальностью. Этот темп непрерывного движения вперед требует, чтобы каждый из нас умел переключаться, чтобы поспевать за этими темпами... на смену тем... кто боится этих новых темпов... трудящиеся массы города и деревни выдвигают... все новые и новые пласты руководителей...»

(Апейке, отмечает автор романа, «показалось, что Башлыков, довольный, как бы поучающе посмотрел на него». И еще отмечает его удивление, что такой вот умный, простой, хорошо знающий народ, жизнь человек, как Червяков, говорит как бы готовыми формулами.)

Голодед: «...Характерным и важнейшим фактором является то, что мы имели рост колхозов-гигантов... в десятки тысяч гектаров. В докладе на Минском горсовете о двенадцатой годовщине Октября я осмелился выдвинуть лозунг: на тринадцатом году пролетарской диктатуры мы в Белоруссии должны в десять раз увеличить количество колхозов... Услышав, что у нас в Белоруссии будет организовываться такой гигант агрокомбинат с промышленными предприятиями — электростанцией и так далее, крестьянство уже само, подчас и через головы многих наших организаций, начало неслыханной волной вливаться в коллективизацию...»

(Если бы Апейка, отмечает романист, не знал, что Голодед сам из деревни, можно было б подумать, что он не знает крестьянина.)

Нарком земледелия Рачицкий: «Нужда в специалистах превышает прежние плановые расчеты *самое меньшее в десять раз*». (Ровно во столько раз, во сколько требуется будто бы увеличить за один год количество колхозов — по призыву основного докладчика. «И спе-

циалистов для колхозов нет,— удивляется Апейка,— и техники мало, а словно бы грех — считаться с этим; одно стремление надо всем: лишь бы скорее, побольше собрать!»)

И дальше в таком плане и в этот же роде...

Происходит то, что будет названо в известном постановлении ЦК ВКП(б) «головокружением от успехов».

«Апейке неловко было слушать споры о том, где строить агрокомбинаты, агрогиганты», в то самое время, как докладчик с Полотчины, председатель полхоза, говорит о том, что «на сотню коней есть двадцать хомутов,— потому что их невозможно купить, так как сырья нет. Хорошо, что у нас лоза есть, так мы из лозы сделали. А в некоторых коллективах, может, и лозы нет...»

А председатель Климовичского райисполкома Тарасенко горячо говорит наркому Рачицкому: «Надо закрепить коллективы! Конкретной помощью!..»

Однако по выступлению этого представителя передового по «темпам» района получалось, «что едва не все, кто не хотел идти в колхоз, это кулаки или, во всяком случае, подговоренные ими. Из выступления можно было понять, что переселено на те запасные земли уже немало».

«Нет, там, видно, не очень-то давали время крестьянам думать»,— замечает Апейка. Эта горькая мысль Апейки напрямую перекликается с известным высказыванием Энгельса, что крестьянину надо дать время «посидеть», «подумать» на своем клочке земли.

И вот поднялась на трибуну приехавшая с Апейкой и Башлыковым умная, передовая крестьянка, несмелая Анисья. И сказала то, что тоже застенографировано в тех документах «сессии» (И. Мележ вложил в уста своей героини слова реального лица). Крестьянка произнесла самое простое: «Но дело не в количестве, а в качестве... Не надо спешить, чтобы наделать их большое количество, и надо, чтобы шли в коллектив с охотою».

И сразу все как бы опустилось на реальную почву, в Курени, в тысячи Куреней, где живут реальные люди и где все проверяется и отражается на судьбах живых людей — верное и ложное, хорошее и дурное... Куда возвращаться и Апейке. Со всеми его мыслями и нерешенными вопросами. С сомнениями в самом себе также.

«Неужто я и правда чего-то не понимаю,— как мне показывает Башлыков. Неужели во мне все это, правда,— крестьянская неустойчивость, мужицкая жалостливость? Правый уклон — в завуалированной «форме»?

Нахлынули мысли о жене, о детях...

«Уклон не уклон, а пришить — могут!» Снова припомнилось, что в первый вечер сказал, вроде бы, добрый, трезвомыслящий Червяков: жизнь безжалостно отбросит тех, кто не сможет идти в ногу...

С трибуны призывали «удесятерить темпы» — без агрономов, без техники, необходимых кадров...

И снова, как после встречи с Алесем, тревога Апейки «была широкая». Подумал, как этот призыв «подействует на Башлыкова, на многих районных руководителей, которые и теперь — чего греха таить! — часто добиваются процентов угрозами и насилием»!..

«Крестьянство по-настоящему уяснило... Во всей своей массе... Неслыханной волной вливается... Порой через границы административных наших органов»... Лезло в голову: и здесь — это неправда, которую почему-то упрямо поддерживают и в газетах, и в выступлениях. Выходит, крестьяне — все! — только и ждут того, чтобы побыстрее влиться в колхозы, объединиться в дружную семью. Одна беда — что кулак мешает!..

Кулак — враг опасный. Воевать с кулаком нужно безжалостно. Это — факт... Но то, что будто бы вся опасность только в кулаке, в его агитации — вредная неправда. Во всех этих рассуждениях — так получается — как бы неверье в трезвую рассудительность, в разум людей. Будто люди живут не своим разумом, а — чужим! Будто бы крестьянин не из тех, кто привык — более, чем кто-либо другой — верить собственному расчету».

Вот тут мы и вернемся, уже специально, к судьбе и композиционной роли образа Василя Дятла в романе. Как и шолоховский Григорий Мелехов, герой И. Мележа живет, существует в определенном слое крестьянства и социальное положение его определенное. Мелехов — середняк, но «Тихий Дон» — это не просто книга о судьбе середняка или «середняка-казака» в революции, как писали в свое время. Но и о судьбе крестьянства и трудового народа, да и вообще — человека на горячей от битв и страстей планете.

Нет, не все Курени, куда возвращаемся мы с Апейкой после «сессии», не всю деревню, крестьянство тех лет увидишь через Василя Дятла. Оно разноликое, сложное: и Миканор, и Хоня, и Зайчик, а с другой стороны — кулаки Корчи — это тоже крестьянство.

Но многое, очень многое собрано и в Василе — в этом особенно емком образе романа. И потому, «опуская» мысли и сомнения Апейки на кореневскую реальность, мы, вслед за автором, должны особенно пристально всматриваться в поведение, психологию именно Василя Дятла.

Однако не станем излишне поддаваться соблазну анализировать образ Василя Дятла как подтверждение правоты Апейки. Так и в иллюстрацию его можно превратить (чего, слава богу, нет у Мележа). Хотя все, как говорится, сойдется. Да, Василь тебе не побежит в коллектив без оглядки, «прослышав про агрогорода-гиганты». Тут потребуется что-то, может быть, менее гигантское, но более реальное. Кстати, сами кореневцы о многом о таком думают, рассуждают — наедине с собой, но и на собраниях также: и о тракторах и о кредитах...

Вот отец Ганны — бедняк Чернушка взвешивает все «за» и «против». И про урожай правильно говорят («поддобрить надо землю», «подохотить» ее удобрениями), и машины — «заманчиво это». Дальше Чернушковы мысли как бы теряли свою ясность... Не мог толком понять Чернушка, с чего должен был тот колхоз так побогатеть, если сойдутся все вместе, приведут своих лошадок, кобылок, свои колеса да сани. Кредит — оно, конечно, не погано, пока суд да дело, пока на ноги станешь!.. Помочь-то оно, государство, конечно же радо бы, но так ли оно уж может, если Россея без конца и края и всем нужна помощь... Ясно, что помощь помощью, а надо, чтобы сами, грец на него, становились на ноги и т. д.

Стоит припомнить также все собрания кореневские, на которых Миканор и растерял последнее свое терпение (не очень хотя и богатое). Ведь там — что ни крестьянин, что ни кореневец, то «Василь»: «Обождать да посмотреть надо!» Василь Дятел, правда, и моложе и горячее других крестьян-кореневцев. И бесхитростнее. Но даже бедняки, находящиеся в отчаянном положении, они — одновременно и с Василем.

Великолепная в этом плане есть во второй книге сцена — по художественной, психологической емкости одна из лучших. Столько там сказано каждой фразой куреневцев и каждой репликой автора.

Миканор с первыми колхозниками и землемером приходит на Василево лучшее поле («за цагельней»), ради которого тот стольким (даже Ганны любовью) готов жертвовать. И вот поле это забирают. Василь понимает, что и власть и сила — на стороне Миканора. Но стоит на своей полосе, чего-то дожидается.

«И все же не мог поступиться, отдать все так просто. В этом был как бы нерушимый наказ всей жизни. И он готовился, ждал.

Будто не своими ногами шагнул он к Хоне, подтянувшему ленту к его полосе. Дрожащим и хрипловатым голосом выдавил:

— Тут... посеяно...

— Все, брат,— и посеянное и непосеянное,— сказал, выпрямившись, весело глядя на него, Хоня. В голосе его было что-то удивительно дружеское, товарищеское.

Василь заметил, как возле них быстро увеличивается толпа. Бабы, мужики, дети, злорадные, сочувствующие, просто любопытные.

— Все, брат Василь, под одну гребенку! — весело посочувствовал Хоня.

— ...Не надо было сеять,— с мстительной резкостью заявил Миканор... Василя резкость, нечуткость его разозлили. Вмиг ожил упрямый азарт, горечь давней стычки, когда пахал. Сразу исчезла слабость, обиду сменили озлобленность, упорство.

...— Не дам! — закричал он Миканору.— Моя земля!

На поклеванном оспой лице Миканора была та же пренебрежительная самоуверенность...

Миканор шагнул, уверенно взял его за плечо. Хотел оттолкнуть его. Василь будто только и ждал этого.

— А-а, ты так!..»

Он оторвал руку матери, как-то дико-радостно — не помня уже, что делает,— ринулся на Миканора. Хватился за грудки. «...С силой рванул на себя, Миканор почти вплотную увидел слепые и радостные, полные лютости глаза...»

Миканоровы друзья оторвали Василевы руки, погасили драку. И они же, Хоня и Алеша, вдруг вот так:

«— Напрасно ты его, братко,— весело говорил Василю Хоня, казалось только обрадованный этой стычкой.— Решили, братко! Решили — значит, кончено!..

— Что ж, тебя одного касается?! — как бы объяснял Алеша».

Да, и Хоня и Алеша — они с Миканором, и они, как малого, уговаривают Василя. Но с каким, смотрите, уважением к его горячности. И с каким пониманием. И будто не ему одному, а и себе говорят: «Решили, не одного же тебя касается!..»

Ну, а эти «слепые и радостные, полные лютости глаза» Василя — цены нет такой художественной зоркости и точности!

В этом «и радостные» — целая драма души человеческой. Радостные — оттого, что хоть такой, бессмысленный и безнадежный, но выход! Из всего, что завязалось в нем и вокруг него — Василя. Это и замужняя теперь Ганна — к ней любовь, и к «сопернице» Ганны, к земле — уже не любовь даже, а страсть, но и там и тут — крах, бессилие что-то изменить, остановить на том, что ему, Василю, надо... И вдруг — иллюзия, что вот кто виноват, наконец Василь держит «его» за грудки. И радость, что выход — пусть хоть тюрьма, на этот раз Василь, кажется, сам обрадовался бы еще большей беде — только бы не чувство, что все делается, происходит помимо и мимо тебя, а ты — ничего не можешь!..

Да, конечно же, не иллюстрация Василь к чему бы там ни было, а живой, эстетически самоценный характер, чрезвычайно богатый, сложный, емкий — столько «силовых линий» самой жизни, наэлектризованной, как воздух перед грозой, пронизывает этот образ.

Василь живет прежде всего чувством, хотя может и показаться вон каким расчетливым «рационалистом» — той же Ганне, да и читателю. Весь-то он в расчетах, подсчетах: какой бы ему землицы, да что важнее — любовь Ганны, призыв ее все бросить и уйти-уехать или хозяйство, земля «за цагельней», которую добыл женитьбой на нелюбой Прокоповой дочке Мане.

«Не бросит он поле это никогда, которым не нарадовался еще, хату, в которой не жил еще; не бросит — если бы и хотел! Не может оставить; как не может сам себя загубить!»

Но и в своих расчетах-подсчетах Василь — человек страсти. Она висит над ним, как «неотменимый при-

каз», когда он схватывается с Миканором на своей полосе. Из-за нее, рядом с ней меркнет и как бы гаснет и его к Ганне любовь. Ганну он способен оставить, «уступить» Евхиму, поверив, как-то очень охотно, сплетням, наговорам, и даже потом найдет утешение в холодных и тоже как бы расчетливых рассуждениях, что «не судьба», что «вот и хорошо!» и можно отдаться чему-то главному... другой страсти.

Ведь так бегут к возлюбленной на свидание, как Василь ходит к своей «полосе», смотреть на всходы, радоваться и тревожиться за них! И так мучаются ревностью, терзаются всем адом подозрений, надежд и «видений наяву» великие ревнивцы, надеясь и боясь застать соперника, как терзался Василь, когда на рассвете, почти ночью, бежал он к «цагельне», чтобы первому захватить, запахать землю, о которой всегда и столько мечтал.

«Мечтал, а сам распалял себя, предрекал уверенно, словно знал наперед: «Ага, жди, так тебе и дадут ее! Увидишь, как свои уши!» Он почти воочию видел, как этот — такой желанный, давным-давно облюбованный — кусок переходит в чьи-то ловкие, хитрые руки...

Тревожась, полный злости на удачливых ловцов, из-за которых никогда не избыть недоли, Василь повторял слова дедова наставления, они еще больше распаляли его, придавали смелости: «Не уступай! Нехай знают, что и у тебя зубы есть!»

...Вдруг похолодел: а может, пока он рассуждает попусту, тот кусок кто-нибудь уже и заграбастал. Не одному ему постановили дать землю! «Встал он затемно и — захватил! И ждет только, когда подойдут другие — чтоб показать!..»

Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой, им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой темный к верным сундукам...

Что у них общего — у Скупого рыцаря, голос которого доносится с небес пушкинской поэзии, и у полешуцкого мужика, для нас такого реального и земного? Пожалуй, ничего, кроме вот этой одержимости, страстности обоих в стремлении «обладать» своим богатством: видеть, осязать, знать, что оно — твое!

Но только богатство, к которому Василь так безо-

глядно рвется,— особого рода. Это не мертвое богатство сундуков, с высоты которых скупец взирает на все, что ему подвластно, упиваясь сознанием силы своей, которое тем острее в нем, что он силой этой не пользуется... И это не богатство Корча — куреневского кулака, который среди людей, а не в подвалах живет и людьми, их трудом пользуется, готовый (если бы позволили) свой «талант хозяина» и накопленное превращать в новые гектары земли, в молотилки, а соседей — в батраков.

Что ж, Василь и тем и другим мог бы стать. И даже может. Особенно Корчом. При определенных условиях.

Но чем только человек не может стать! Так сразу ли за это судить и карать его? Ни один кодекс человека за это не карает. Разве что христианство — за «первородный грех».

Потому-то и настоящая, большая литература («Тихий Дон», «Страна Муравия», «На Иртыше» и т. д.), зная, по-марксистски понимая, что частнособственническая деревня рождает капитализм ежечасно, ежеминутно и в массовом масштабе,— литература эта тем не менее вовсе не преисполнена заведомым недоверием или неприязнью к самому крестьянину и к тем качествам его психологии, которые его крестьянином, земледельцем и делают.

Да, много раз мы видим и ощущаем, как неправ, исторически неправ крестьянин Василь в своих поступках, желаниях, чувствах. Автор романа нам об этом говорит. Ведь то, что совершается в его Куренях, по всей стране, и ради Василя совершается. Как совершалась социалистическая революция ради Григория Мелехова тоже, хотя вон как яростно, саблей Григорий рубится с нею! Но правда и то, что и Миканор этого тоже не понимает, и Башлыков не понимает, что во имя Василя, вот этого конкретного, куреневского, даже если он ведет себя и не «идеально», с их точки зрения.

А именно так думает, так это понимает Апейка, который столь близок автору. Вот он разговаривает в Жлобине на вокзале с крестьянами, бегущими из деревни — от колхоза, который организовывает еще один Башлыков.

«— ...Ему лишь бы побыстрее,— говорит крестьянин,— затолкать да доложить. Что задание выполнил,

организовал всех! Да скорее домой в город, к женке теплой своей!..

— Не одни мы,— как бы повинился тот, что сидел на ящике.— Думаете, здесь, на вокзале, мало таких. Половина, может, а то и больше. Все посматривают, куда бы деваться...»

Апейка спорит, возражает, говорит о том, что «нечем особенно хвастаться» этим беглецам, что «и раньше — не густо», а теперь, когда заводов столько строится, когда города растут,— мелкие хозяйства и вовсе на голодный паек посадили бы.

«Бородатый глядит из-под телячьей шапки:

— Посмотрим, как вас колхозы накормят!

Апейка словно ожидал этого:

— Вот именно: смотреть будете! Другие будут пахать, сеять, биться, поднимая хозяйство в селах, а вы...»

Он знает неправоту этих беглецов, потому что «колхоз — что бы там ни накрутил Яращук (ихний Башлыков) — сам по себе дело надежное... Разумеется. И свое возьмет». Но он понимает и их чувства. «Есть у них своя правда, есть. И нечего прятать этого». Главное, «как остановить», задержать в селах все ценное. «Не позволить, чтобы село теряло попусту людей... Необходимо бороться с их страхом. Терпеливо объяснять. Прививать веру... Единственный выход».

Василь, однако, не убежит — почему-то веришь в это. Земля не пустит, даже когда она перестанет быть «лично его» землей. И если конкретно этого Василя события куда-то и отнесут, оторвут от земли, то миллионы других не подадутся следом за теми, жлобинскими. Вот так вдруг повернется та Василева страсть — любовь крестьянская к земле-кормилице, становясь неожиданным и таким необходимым достоинством, в процессе новой практики приобретая, конечно, иное психологическое и социальное содержание.

Да, ошибается Василь в чем-то очень большом, важном. Но его отличие от Яращука, Башлыкова, что ошибки свои оплачивает он сам, а не другие. И все, что он говорит, делает,— все оплачено страстью, кипением души и чувств его.

На том же поле, где он схватывается «за грудки» с Миканором, присутствует молодой землемер, удивительно посторонний всему, что происходит возле и вокруг него. Образ эпизодический, безымянный, но через

него вдруг открывается столько — и в Башлыкове, и в том далеком Яращуке: человек ходит по полю, отмеряет Василю, Хоне, всем куреневцам — кому радость, удачу, кому огорчение, беду, а сам вон какой чужой и безразличный и к тем и к другим, сам он ничем не платит за то, что делает,— ни единым нервом не жертвует...

Да, Василевы недостатки, пусть и немалые, являются продолжением достоинств его — тоже крестьянских и тоже немалых. Припомним, как умеет он, еще не окрепший, почти паренек, работать (сцена косьбы в самом начале романа). Сколько души, тепла он вкладывает в каждое растеньице, которое выращивает. Кто знает, не этим ли теплом крестьянских рук и дыхания земледельца — вместе с лучами солнца, с которыми тепло это совмещалось,— отогрета была, зазеленела вновь наша планета, после всех оледенений!

Ну, а если без поэтических преувеличений, а припомнить реальную историю и реальную жизнь тысяч и миллионов таких упрямых, влюбленных в землю-кормилицу крестьян, так можно и Василеву судьбу представить дальше вполне реально (хотя это, может быть, и не совпадает с сюжетной, романной судьбой конкретно этого Василя).

Да не просто и не потому что обрадовались голодедовским «агрогородам-гигантам» и даже не под напором Миканора и Башлыкова, а потому, что позвала все та же социалистическая революция, которой трудовой крестьянин глубоко доверял со времен Ленина, потому вступили на незнакомый путь коллективной жизни крестьяне всей массой, увлекая и самых упрямых, недоверчивых. И сделал это, решился на это крестьянин-земледелец с неожиданной простотой — как умеет только народ поступать, решать на поворотах своей истории... (Эта мысль в романе присутствует — в самом авторском отношении к крестьянам-куреневцам, в массовых, групповых сценах куреневских собраний,— к ней, к этой мысли, ведет вся логика событий первых двух книг И. Мележа.)

А затем — война, тяжелейшие испытания для народа, страны, общественного строя, и из нее мы вышли победителями благодаря, не в последнюю очередь, тем качествам, которые народ пронес через все века трудовой жизни и великих испытаний исторических.

И благодаря новым качествам, которые в людях воспитала история, действительность уже советская.

А затем — послевоенные трудности в деревне. О, как нужен был в тех условиях полного разора, обезлюдения деревень наших Василь — пусть со многими его недостатками. Но тот, который от земли не убежит. С этим его трепетным отношением ко всему, что кормит человека на земле, со злым упорством в работе. Даже если ты голоден на ней, на этой земле, потому что ворог все истребил, подкосил, сжег...

Как много значило в этих тяжелейших условиях чувство земледельца! Вспоминается, как в трудном сорок девятом или пятидесятом председатель колхоза в бывшей партизанской деревне пошел по хатам и ничего уже не обещал разуверившимся в трудодне людям, а только сообщал, что «жито осыпается, осыпается жито!». Заходил, сообщал и, ни о чем не прося, уходил. И выходили из хат бабы, деды, которые и на улицу уже не показывались из-за старости, болезней, и долго искали серпы, косы...

А рядом с Василем в романе — Ганна. Самый поэтичный образ в романе. Но и очень реальный, земной. Сочетание поэзии с куреневской реальностью проявляется уже в том, что повествует И. Мележ о своей Ганне, видя одновременно и соседок-кумушек куреневских, наблюдательных и придирчивых, как и везде, которые вдруг заудивлялись этой «Чернушковой девке». Кажется, еще вчера была егоза, подросток, а вот уже, гляди ты! И косы черные, густые, аж блестят, будто смоченные, и лицом такая же, как мать, смугляваая, и скулы так же выдаются... Вот только «грудь у Ганны маловата, с кулачок: чем дитя кормить будет, коли доведется?»

Соседки сравнивают Ганну с ее матерью — когда та была молодой. Как все соседки.

Ну, а Мележ, автор, не пожалеет для Ганны и таких красок, таких сравнений:

«Все лето перед хатой Чернушек грелась на солнце молоденькая, с тонким, как хворостинка, стволом рябина... День за днем любопытно, но несмело смотрела она на улицу, на всех проходивших мимо — скромная, неприметная за неуклюжим забором, близ больших деревьев...

И неожиданно произошло чудо: тихая, неприметная,

в августовском расцвете рябина зарозовела, засверкала яркой, броской краской, горячим полымем огненных гроздей».

В жизни, наверное, издавна, а в литературе — с Ядвиси коласовской и героини Куприна — ох и колючи они, эти «кветки», эти «розы Полесья»! Вот и Ганна: бедные те хлопцы куреневские (и Василь и Евхим), которым она нравится, которых «присушила!».

Василя она любит, а потому — «чубит», изводит колючим словцом за то, что такой он степенный, серьезный, «хозяин» (хотя именно такого любит). Ну, а Евхима — за то, что он не такой, как Василь, и не как все в Куренях, и что считает себя «первым парнем», все петушится. Да и когда такой вот Ганне почувствовать себя вольной, веселой, ни от кого, даже от любимого и любящего не зависящей, если не в девичестве?

Любит свою Ганну Иван Мележ, как Полесье свое любит! И вот такую — цветущую, как рябина. Но еще больше, может быть, ту, что стала и серьезнее, и глубже, и прекраснее, когда пришла к ней женская доля — трудная и жестокая, пришла уже женская ее любовь к Василю, обжигающая и трагическая.

«Больше, если бы и хотела, не смогла бы скрывать. Открыто, с какой-то отчаянной решимостью выдохнула:

— Могила ето моя, Вася!

— Могила?..

Неожиданно и для Василя, и для себя Ганна горячо, с той же решимостью спросила:

— Вася, тебе не жаль, что у нас так... не складно?

...Смотрела на него, ждала, замирая:

— Не жалко, Василь?

— Зачем говорить!..

— ...Скажи, Василь! Я хочу знать!

— Что с того — жалеешь не жалеешь?!

...Она согласилась — будто с радостью:

— Я... я виновата... я...

Глаза ее быстро заволокло слезами. Ганна закрыла лицо ладонями.

— Люди увидят.

— Пусть видят. Что мне, и поплакать нельзя никогда?..

— Разговоры пойдут...

— Пусть идут! Ты боишься?

— Я? Мне — что?

Ганне легче стало: о ней беспокоится! О ней думает. Значит, не совсем безразличен к ней.

Она тихо, как бы не веря себе, сказала:

— Ты... ты не совсем забыл, Василь?..»

Если говорить о форме прекрасного в романе И. Мележа, о той «оболочке», в которой оно существует, проявляется, то в Василе оно, прекрасно-человеческое, народное, все-таки искажено Василевой отгороженностью от людей, от всего мира, замкнутостью в той самой «страсти к земле».

Ведь он и отвратителен бывает, умеет быть, этот Василь. Когда, например, пожалел Грибку меду — для ребенка:

«Ласый на чужие колбасы! Меду захотел! Аге ж, жди!.. Надаешься вам всем».

Ганна остается истинно прекрасной, даже когда совершает ошибочные, роковые для себя поступки, соглашается на женскую долю, так несогласную с ее натурой,— делается женой Евхима, «Корчихой», как теперь обзывает ее Василь.

Прежде всего, нет в этом ее поступке холодного расчета: мол, богатей он, Евхим, «как у Христа за пазухой» жить будешь!

Было чувство. Нет, не любовь к Евхиму, но кто и когда в Куренях к этому всерьез относился — к этой самой любви? В песнях разве что! А так, в жизни смотрят как на молодое баловство, и только. Она, Ганна, по-другому хотела, но даже Василь не помог ей, а наоборот. Он-то и обидел ее, оскорбил ее чувство сильнее, чем кто-либо, когда так скоро и охотно поверил в грязную про нее сплетню!

«— Дак, может, уже и не придешь? — спросила как бы с насмешкой.

Он немного помолчал.

— А чего ходить?.. Нехай другие теперь ходят!..— По лицу его прошла гримаса обиды и, заметила она, брезгливости. — Богатейка! Корчиха!..

— Дурень!

— Конечно, дурак. Все бедные — дураки. Один Корч — умник!..

— Умнее тебя! В сто, в тысячу раз!

— То-то ты и вертелась около него! И довертелась!

— Не твоя забота! Не твоя беда! А мне, может,— наплевать! Я, может, и рада!

Она обрадовалась, когда увидела: все же доняла. Аж засопел тяжко от обиды. Так ему и надо!

— А то говорят,— промолвил он, как бы споря с кем-то,— может, не по своей охоте? Может, он силой?..— Василь хмыкнул.— Силой!

— По-доброму, по согласию все было! — подтвердила она. И вдруг не удержалась, сказала искренне, с болью, с угрозой: — Я этого тебе не забуду! Припомню когда-нибудь!»

Выбора Василь ей не оставляет. Так что же, потому она и решается «прилепиться» к Евхиму? Такой вот расчетец? Тоже нет. Правда, она думает и про холодную, бедную старость отца, которого так любит (мачеха тут хитро подогрела и жалость в ней, и доброту ее), но решается на свадьбу с Евхимом по побуждениям, каждое из которых вполне человечно.

Да, и инерция деревенской морали («А как же у других: сживется — слюбится!»), но и девичья все-таки гордость, что Евхим, вон какой петушистый и даже наглый, даже насильник, теперь так робок и послушен перед нею, перед своим к ней чувством (чему и сам немало дивится!). Ну и, конечно, та самая жалость, доброта ее к отцу, к полунищей семье своей.

Но роман, но образы Мележа не имели бы той глубины и полноты, если бы психология героев замкнута была только куреневскими масштабами, только деревенским опытом.

В том и отличие, в том и большая гуманистическая правда таких истинно народных произведений, как мележевская «хроника», что нет все-таки непроходимой стены между чувствами куреневской Ганны и, например, петербургской Анны Карениной. Когда это истинная любовь. Все по-другому у той и другой — внешне, но и все так по-человечески схоже — если смотреть в самую глубину.

Сколько раз это было, что женщина, что любовь казнит обидчика своего, распиная, топча себя. Понимая, что нет «ему» большей кары, чем эта, такая!

Есть тут и это. Определенно. Но и другое, тоже всечеловеческое, есть — поскольку Ганна и Василь, в отличие от Анны и Вронского,— это все-таки юность,

юная вначале любовь. А она, юность, и любит, и ошибается, и карает себя и другого по-особенному.

И Василь и Ганна делают, совершают ошибку, которую юность делает (и будет делать), когда о «своей» земле, о богатстве и помина нет. Лишь потому, что она — юность. Жестока, несправедлива она бывает (к себе и к другому) — часто по неопытности, от желания наказать другого за собственную, может быть, неуверенность, сладкую муку тоски, зависимости душевной — и все с глупой, недодуманной надеждой, что ничто окончательно не изменится, зато он (она) «будет знать!», «поймет!..». Что-то оставшееся от детства: «Вот умру, и все будете жалеть, что обидели меня!»

«— Злая была я тогда на тебя,— признается Ганна,— не поверил! Другим поверил, а мне — дак нет!..»

Но жизнь карает за это порой страшно, не только не позволяя человеку «дважды войти» в тот же поток, вернуть все, но порой вообще выбрасывая из своего «потока». И человек так возле жизни и доживает свой век, хотя кажется, что он — как все.

Такое могло произойти и с Ганной. У нее ведь не было хотя бы того, что у Василя есть,— второй страсти. И потому-то, может быть, она так болезненно уходит вся в материнский трепет над дочуркой, она без остатка теперь в этой своей единственной любви. Про все остальное старается не помнить.

Но смерть, тем особенно страшная, что ее можно было бы обойти, забирает девочку. Потому только, что старому Глушаку жалко было терять «рабочие руки»: везти девочку к доктору в самую косьбу, а там и Ганна останется при малой... (Даст бог, без лишних затрат поправится!..) Не дал бог, умерла дочушка Ганны — единственное, что примиряло ее с той жизнью, которую она неосторожно, не спросясь всерьез самое себя, выбрала. Эти сцены, страницы, пожалуй, наиболее драматичные места во всей дилогии. Тут — вершина трагедии Ганны, трагедии несостоявшегося примирения ее с жизнью, которой жили и матери и бабушки. Не захотела она примирения после того, что произошло и что сразу поставило высокую и все вырастающую стену между нею и Глушаками, стену, которая вот-вот рухнет и кого-то (как в стихотворении М. Богдановича) «погребет под собой».

«Когда выгнала коров, среди улицы, шатаясь, поплелась к кладбищу. На свежем бугорке песчанистой земли под густой, в тени молодых акаций было еще прохладно — села возле холмика, горбатилась неподвижно, как раньше перед люлькой, когда дочушка спала».

Но и у Василя жизнь отнимает, отнимет то, чем он готов был «возместить» упущенную свою и Ганны любовь, судьбу. И он тоже остается, вот-вот останется ни с чем.

Судьба Ганны и Василя, жизнь их обоих выстраивается по «силовым линиям» сложного, противоречивого времени — между двумя полюсами. Эти напряженные «линии» держат их (Василя — возле земли, хозяйства, дома) или, наоборот, зовут куда-то, уводят от прежнего (Ганну). И друг от друга. И возможно, жизнь уведет их друг от друга еще дальше: вон уже из Куреней (от Евхима) убегает Ганна. В большой мир. Навстречу неведомому, неизведанному. Конечно, это роман 60 — 70-х годов, и такая судьба не может кончаться, как в литературе 20-х или 30-х годов зачастую было,— просто уходом «в новую жизнь», где все заново и легко решается и разрешается. Там, куда уходит Ганна, нет ее проклятия — Глушаков с их домом и безжалостным кулацким хозяйством, с нелюбой любовью и тяжелыми кулаками (уже в прямом смысле) ревнивца Евхима... Но там свои проблемы, конфликты, ситуации, тоже непростые, нелегкие. Там — не только Апейка или учительница Параска, которая приютила и защищает от Евхима Ганну. Но и Башлыков там, и все, что возле него, что заодно с ним,— тоже не обойдешь, как не обошли другие...

Человеческая красота, которую несет в себе Ганна,— это чистейшей воды поэзия, бьющая из самых глубин народной жизни. Народ всегда проносил и выносил из прошлого в настоящее духовные и моральные ценности, которые, казалось, никак не соответствовали условиям жизни простого человека. Великое это счастье человечества и человека, что самое, казалось бы, ненужное для практической жизни, «малополезное», «лишнее» народ не бросает в самых что ни на есть жестоких испытаниях, а несет, проносит дальше. Вон какие примеры и проявления человеческого добра, самопожертвования, любви, красоты человеческой, запечатленные

в народном творчестве, к нам «вынесли» песни, легенды, сказки из самых мрачных времен! Воистину, как сказано у Достоевского, чтобы не пропала, не погасла «сама идея».

Есть и люди, которые из своего времени выносят и несут дальше самое хорошее, что всегда было, есть или только зарождается в глубинах народной жизни. Такова Ганна в дилогии И. Мележа...

Стремительно движется само время, уже наше время — вторая половина XX века. А из прошлого, догоняя, обгоняя его и уже идя навстречу, разрезая его бурные волны, высокие валы, движется «Полесская хроника», большая литература. В которой сама «традиционность», как мы старались показать, звучит современно и даже новаторски. Потому что взгляд на мир, на общество и человека в таких «традиционных» по стилю произведениях — это взгляд нашего времени. Он-то и определяет новаторские черты всей той прозы, которая в этом же стилевом ряду (лучшие романы, повести, рассказы Кулаковского, Лобана, Адамчика, Полторан, Пташникова и других).

Мы вели разговор о новаторском переосмыслении традиционного в нашей прозе.

Теперь — о том же, но заходя с другой стороны и на материале творчества другого крупного нашего прозаика. Речь пойдет о трудной диалектике новаторских устремлений нашей прозы, особенно сложно проявившихся в творчестве В. Быкова. Не один В. Быков движется, развивается в таком направлении, а и Я. Брыль, И. Шамякин, М. Стрельцов, И. Науменко, И. Чигринов, А. Кудравец, поднимающие пласты жизни, для белорусской прозы наименее традиционные. Но в творчестве В. Быкова чрезвычайно сложно проявились общие для многих тенденции. Особенно тугой узел — здесь, а потому исследование также и этого литературного материала может бросить свет и на весь процесс идейно-эстетического развития, поисков нашей прозы.

1972

А ЧТО ТАМ, ДАЛЬШЕ! [1]

Когда человека хвалят на всех перекрестках, самое-самое время ему остановиться, оглядеться, задуматься: а какие они, те недостатки, слабости, которых в нем почему-то не замечают?..

Лучше вовремя это сделать.

А если это относится к литературе, к нашей прозе, например,— так и здесь лучше вовремя.

Да, чего недостает белорусской нашей прозе, всеми хвалимой (и за многое — заслуженно), и какая слабость ее заметнее может стать завтра?

Об этом попробуем задуматься. Кажется нам — самое время. Пока хвалят.

Белорусская нация и новая белорусская литература формировались с большим историческим опозданием.

Есть в этом свои преимущества: повышенная восприимчивость к новым явлениям и формам. Но есть и большой для литературы минус. Национальный характер белоруса — что это такое?

В утешение нам, белорусам, можно припомнить немало статей, дискуссий, жалоб на то, что и другие «национальные характеры» неуловимы, как солнечный зайчик. И все-таки факт остается фактом: литература французская, английская, русская, украинская, эстонская — многие, очень многие — видят, ощущают «свой» национальный характер настолько, что легко, просто могут поэтизировать его или, наоборот, шаржировать, пародировать. Мы же осмеливались на это лишь во

---

[1] Выступление на юбилейной сессии АН БССР, посвященной девяностолетию со дня рождения Якуба Коласа (1972 г.).

времена, когда для читателя «белорус» означало «мужик» — где-то в XIX и в самом начале XX столетия.

Сегодня национальный характер белоруса — понятие, конечно же, куда более широкое, емкое. Но кто-то — снова-таки первый — должен «выкристаллизовать» его, как это в свое время сделали Богушевич, Купала, Колас, когда «белорус» и «мужик» почти совмещались психологически, эстетически.

Такой разговор о белорусской литературе, которая развивается энергично и все более и более широким фронтом выходит к читателю всесоюзному и зарубежному,— насколько он правомерен?

Нам кажется, правомерен. Теперь как раз самое время задуматься серьезно.

Тем более что, исследуя эстетические проблемы современного литературного развития (чем наша критика все больше интересуется), всегда, так или иначе, вступаешь в область также и прогнозирования, вынужден гадать и оценивать: куда, в каком направлении литература развивается? Возможно, такое угадывание или невозможно, полезно или нет — это вопрос особый. Но не делать этого мы не можем, как не могут не думать об этом сами художники. А серьезный исследователь академик Д. Лихачев, например, открыто осмеливается на прогнозирование литературного развития (в статье «Будущее литературы как предмет изучения», «Новый мир», 1969, № 9). Притом на много веков вперед. Впрочем, далеко вперед заглядывать не труднее. Вычерчивать общие линии, совмещая их с основными, опорными «точками» в литературном прошлом и настоящем, даже легче. Хотя в «точных» науках сегодня, кажется, наоборот: там еще могут угадать ближайшие открытия, а по-настоящему новые идеи (все более «безумные» с точки зрения «здравого смысла») предсказывать все сложнее, а где-то и немыслимо. Впрочем, и в литературе оно так же, если учитывать и то, что опускает, что оставляет в стороне Д. Лихачев,— неожиданность и непредсказуемость появления великих татантов, гениев, которые потому и гении, что способны «изогнуть», надолго увести за собой и саму «линию», больше других определяя общий процесс литературного развития: их «субъективное» становится надолго формой проявления «объективного». Насколько иной была бы линия мирового литературного развития,

исключи из нее какой-нибудь случай англичанина Вильяма Шекспира (или того, кто за этим именем), яснополянского графа Льва Толстого или петербургского литератора Федора Достоевского...

Но есть в литературе, в отличие от науки, и что-то более устойчивое, непреходящее, остающееся от истории в современности в качестве вершин не только прошлого, но и современного развития.

Ньютоновская картина мира тоже не зачеркнута эйнштейновской, а лишь поглощена ею: стала важной частью более общей концепции, более современной картины. Но все же поглощена. Картина мира ньютоновская сегодня верна лишь как часть эйнштейновской. В искусстве и этого не происходит. «Мир Пушкина» и «мир Твардовского», «миры» Толстого и Мележа взаимодействуют в нашем сознании, дополняют друг друга, но каждый из них «верен» и без другого, «верен» независимо от другого. Одним словом (о чем не раз писалось, говорилось), эстетическое открытие более самостоятельно, непреходяще, менее растворимо в потоке времени.

Великие эстетические открытия прошлого, далекие и близкие нам одновременно, сопровождают человечество, человека на его пути постоянно, неотступно, как реальность, продолженная и в прошлое, и в будущее — тоже... Как сопровождают горные вершины давнего нашего знакомца Оленина:

«Утро было совершенно ясное. Вдруг он увидел, шагах в двадцати от себя, как ему показалось в первую минуту, чисто белые громады с их нежными очертаниями и причудливую, отчетливую воздушную линию их вершин и далекого неба... Он встряхнулся, чтобы проснуться. Горы были все те же.

— Что это? Что это такое? — спросил он у ямщика.

— А горы,— отвечал равнодушно ногаец.

...С этой минуты все, что только он видел, все, что он думал, все, что он чувствовал, получало для него новый, строго величавый характер гор... «Теперь началось»,— как будто сказал ему какой-то торжественный голос. И дорога, и вдали видневшаяся черта Терека, и станицы, и народ — все это ему казалось теперь не шуткой. Взглянет на небо — и вспомнит горы. Взглянет на себя, на Ванюшу — и опять горы. Вот едут два казака верхом, и ружья в чехлах равномерно

поматываются у них за спинами, и лошади их перемешиваются гнедыми и серыми ногами; а горы... За Тереком виден дым в ауле; а горы... Солнце всходит и блещет на виднеющемся из-за камыша Тереке; а горы... Из станицы едет арба, женщины ходят, красивые женщины, молодые; а горы... Абреки рыскают в степи, и я еду, их не боюсь, у меня ружье, и сила, и молодость; а горы...»

Человек живет заботами, делами, и проблемами, и тревогами, и победами, и радостями, которые с ним и в нем сегодня или маячат впереди, человечество спрашивает себя и себе же отвечает в произведениях (все новых) искусства, литературы о смысле своих дел и бытия своего, о путях, о целях и средствах, и каждый вопрос такой и ответ накладываются (как все у Оленина на те горы) на вопросы и ответы Данте и Шекспира, Гёте и Пушкина, Шевченко и Мицкевича, Толстого и Достоевского, Горького, Томаса Манна, Купалы, Коласа, Чорного, Хемингуэя, Твардовского... И никакие новые вопросы и никакие новые ответы не стирают прежде записанного на «ленту» великого мирового искусства. Потому что человечеству не менее, чем научные истины, важен опыт эмоциональный и нравственный, который только в «живом виде» можно передать следующим поколениям, а единственная найденная пока форма такого вечного существования, сохранения живого опыта, нравственного и эмоционального,— это искусство, литература.

Человек любит; а Ромео, а Каренина... Человек ревнует; а Отелло... Человек мучится мыслью о целях и смыслах; а Фауст, а Пьер Безухов, а Карамазовы... Человек, вопрошая, всматривается в душу народа своего; а Теркин, а Мелехов, а Кола Брюньон, а Онаке Карабуш, а Михал и Антось, Леопольд Гушка...

Конечно, в столь бурно меняющемся мире не могут не меняться и человеческие свойства, даже очень устойчивые. А потому и эмоции — также и нравственные искания, и вся, так сказать, «духовная окраска» человека могут меняться. И тогда какие-то вершины искусства вдруг заслоняются или отступают на другой план, а какие-то, наоборот, выступают вперед, прямо в новое время вдвигаются. Не раз бывало это и будет не раз: вдруг снова наступает для читателя «время Шиллера», «время Достоевского», «время Толстого»... Важно не

это, а чтобы не повернулся человек (или не повернули его, что тоже бывало) «спиной к горам». Ко всему самому гуманному спиной. Выбирать — это одно дело, разучиться видеть все человеческие богатства — совсем иное. Так что, говоря о будущем искусства, литературы, неизбежно будешь вести речь о социальном, общественном будущем человечества.

Сегодня мы, земляне, предпринимаем шаги, делаем научные технические усилия, чтобы услышать, уловить из глубин космоса сигналы вероятных мыслящих существ, внеземных цивилизаций. Занялись этим мы, люди, и оттого, что возможность техническая появилась, а человек ненасытно любознателен, и оттого, что сами мы, благодаря спутникам, «Союзам», «Аполлонам», становимся космической цивилизацией, и еще — от сдвоенного чувства надежды на открытие иных цивилизаций и желания поскорее убедиться, что мы во вселенной не одиноки, не случайность, что мы *не могли не возникнуть*...

Если бы мы, люди, услышали дружелюбную информацию из космоса от инопланетных разумных существ и если бы затем решили сообщить им о себе, все сообщить, нам рано или поздно (после передачи наших научных представлений и достижений) захотелось бы, возможно, дать о себе знать как о «чувствующих», «психологических» существах, о всей многомерности исторической и духовной, психологической жизни землян, человечества. Посредством музыки, литературы и т. д. Сразу встали бы в ряд имена и произведения Бетховена, Чайковского, Прокофьева, Шекспира, Гёте, Толстого, Достоевского... Девятая симфония, «Гамлет», «Фауст», «Война и мир», «Братья Карамазовы»... Кстати, задачу, чем-то похожую, уже решали: послали «капсулу» из нержавеющей стали и стекла, заряженную всяческой информацией, но не вверх, а вниз послали — зарыли глубоко в землю. Для потомков, чтобы судили о нас не по развалинам и осколкам... В Америке это было проделано. Одним словом, пришлось из всего богатства литературного отбирать однодва произведения, которые дают о людях, о человечестве, о цивилизации нашей наиболее глубокое и полное представление. «Послали», между прочим, нашим потомкам «Войну и мир», переведенную на многие языки, записанную на звучащий аппарат, и т. д.

Да, произведения такие, как «Война и мир» (они, к сожалению, наперечет), дают особенно полный «образ» самого человечества. (И народа русского в определенный период истории, и вместе с тем — всего человечества.)

Но если вдуматься, так ведь каждое настоящее литературное произведение — тоже своеобразный призыв к общению, если не между цивилизациями, то между поколениями и — шире — между народами. Это — тоже «капсула», начиненная всяческой информацией (эстетически, эмоционально емкой), выводимая на орбиту земной цивилизации.

Ну, а если бы встал вопрос об одном-единственном произведении, которое должно сообщить человечеству как можно полнее «образ» какого-то народа, целого края,— какое из своих назвали бы мы, белорусы?

Поразмыслив, подумав, перебрав, повздыхав, но, видимо,— все ту же «Новую землю» Я. Коласа. И это после столь значительных поэм Кулешова, лучших романов и повестей Чорного, Мележа, Брыля, Быкова, Шамякина, Науменко, Чигринова, Стрельцова...

В том-то и дело, что среди самых значительных, заметных произведений современной белорусской литературы (будем говорить о прозе), кажется, нет того, которое способно говорить за всех и сказать все, как сказала «Новая земля» о целом народе, его судьбе, его современном социальном, национальном, психологическом, этическом, эстетическом облике.

Есть произведения (их единицы даже в высокоразвитых литературах), которые дают поэтически-синтетический «образ» целого народа. Прочтешь повесть, роман — и вдруг покажется, что ты «лично знаком» с этим народом, с целым народом. Французы — а, Кола Брюньон!.. Бельгийцы — да, да, Тиль Уленшпигель!.. Финны — как же, помню, жена послала его за спичками, а за это время вон сколько всего совершилось, напроисходило: такие они, финны, по-крестьянски медлительные в бесконечных беседах и такие они неожиданно активные в поступках... (У М. Лассилы, помните, в его романе «За спичками» — про вот это.) Молдаване? Сразу узнаю молдаванина, хорошо я с ним знаком, целую жизнь прожил рядом с Онаке Карабушем! Да, да, с тем, о котором и Ион Друцэ написал в романе «Бремя нашей доброты».

Так и кажется, на самом деле кажется, что ты с ними бок о бок жизнь прожил — с Кола Брюньоном, с Онаке Карабушем, с Михалом да Антосем, а об этом же (потом) еще и Роллан, и Друцэ, и Колас написали...

Подобные произведения появляются не так уж часто, они — счастливый случай в литературе. Который бывает, но который долго может и не выпасть, не явиться. Потому что и талант, рождающий подобное,— тоже счастливый случай. Но в то же время произведения такие можно считать и объективной закономерностью, поскольку они — ответ на потребность, на историческую потребность всякого народа поэтически заявить миру о своем бытии, о своих проблемах и услышать ответное эхо.

Конечно, образ народа белорусского на большой глубине его исторического бытия и во всей сложности, героизме и трагедийности «его» XX века, образ этот ярко вырастает, встает из нашей современной литературы, из отличной прозы нашей, если читать все лучшее от В. Короткевича до В. Быкова. Но это не снимает потребности в произведениях, где бы это многое сконцентрировано было, выразилось в поэтически-синтетическом решении. А может быть — и в одном-единственном образе. И такое бывает.

Именно в белорусской литературе и для белорусской литературы вопрос о таком произведении, о таких произведениях совсем не абстрактный. И не надуманный. Он практически встает перед белорусскими писателями сегодня.

И это по той простой причине, что белорусская литература (особенно проза) не только сама запоздала (исторически), но и отражает некогда запоздалое национальное развитие целого края. А потому зачастую представление нашей литературы о национальном характере белоруса лишено той полноты, определенности, укрупненности (переходящей порой даже в условность), которая характерна для национальностей и литератур, более «отстоявшихся».

Но когда мы говорим об «одном-единственном» произведении с называемыми здесь качествами и особенностями, мы говорим о том «кристаллике», тоже единственном, который дает толчок интенсивному «выпадению кристаллов». Если раствор перенасыщен.

Когда появилась «Новая земля» Я. Коласа, бело-

русская литература еще только набирала силу. Сегодня произведение подобного типа, кажется нам, сыграло бы (в «перенасыщенном растворе») роль особенно активную.

Но речь идет именно о чудодейственной призме объемно-поэтического, синтетического решения такой задачи, а вовсе не о попытках решать ее иллюстративно-описательно. «Опупеи», как их окрестил М. Лыньков,— тоже ответ на объективную потребность сказать о Советской Белоруссии, о народе и его судьбах исторических как можно полнее, но это бесталанный, иллюстративный, конъюнктурный ответ — вон как хлынули-ринули на нас «ливни», «ветры», «перевалы», «века», «столетия»...

Так чего все же недостает белорусской прозе, признанной и признаваемой далеко за пределами Белоруссии? Хотя и признаваема, но нам-то самокритичными следует быть, а теперь, когда «вышли на люди»,— особенно.

Недостает, как ни странно, того, чего в избытке хватало и лишку даже было на первоначальном этапе нашего литературного развития. Тогда это было, присутствовало в несколько ином эстетическом качестве, на ином историческом уровне, но очень даже присутствовало. Диалектика развития по спирали — с новым и новым возвращением к прежней точке, но на другом уровне — здесь проявилась чрезвычайно наглядно.

Помните, как начинали наши писатели: Богушевич, анонимный автор «Театра», Колас в главах «Новой земли», где Антось посещает город Вильно? — именно с обобщенно-синтетического образа белоруса, мужика белорусского начинали. В этом была и сила, яркость произведения, но была тут и некоторая ограниченность, узость эстетическая: отсутствовала современная полнота средств психологической индивидуализации, к этому еще надо было прийти. Через большее жанрово-стилевое богатство красок шла к этому литература. И через возрастающий аналитизм — всесторонний, беспощадный.

Да, бóльшая сила, культура аналитического «вскрытия» действительности, человеческой психологии заключена в опыте нашей последующей литературы (особенно в произведениях К. Чорного) и в опыте лите-

ратуры современной. Велико и современное стремление нашей прозы к синтезу, и не просто фольклорно-поэтическому, как часто бывало прежде, но и аналитически-философскому, философско-психологическому («Млечный Путь» К. Чорного, «Сотников» В. Быкова, «Полесская хроника» И. Мележа и др.).

Философско-поэтически обобщить, вобрать, заключить «в круг» все, что есть сегодня народ белорусский,— видимо, все труднее, потому что «круг» этот вон сколько и как далеко должен захватывать — сопрягая «свое» со всемирным, всечеловеческим, к чему и белорус сегодня имеет прямое касательство. «Трудами и днями» крестьянскими тут не обойдешься, а является сразу же и индустриальный город, и тень планетарной войны, и другие проблемы бурно меняющегося мира. Многое, чем мы и близкие соседи наши живем и что важно также и для далекого вьетнамца, или американца, или француза, чилийца...

Но не будем утверждать, что автору «Новой земли» было легче, проще. У него ведь не было позади того, что имеем мы, ну хотя бы... «Новой земли», которая светит нам.

А потому от объективных трудностей лучше перейдем к тому, что больше зависит от нас самих.

Что есть в тех произведениях, которые мы называли в ряду с «Новой землей»,— в повестях Р. Роллана, Шарля де Костера, М. Лассилы, И. Друцэ? Или в «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова? Образ характера национального, поэтизация народа, и настолько высокая поэтизация, что она, пожалуй, заглушала бы самое себя, «завибрировала» бы риторикой, разрушая само творение, не будь там и еще чего-то, а именно — спасительной иронии, охлаждающей насмешки, даже издевки, «регулирующей» голос, когда он, кажется, вот-вот поднимется чрезмерно... Над кем иронии, насмешки, усмешки? И над собой тоже. Народ это любит и умел всегда — над собой иронизировать. И это признак ума (помните, Чехов — о юморе как обязательном условии настоящего ума?) и морального здоровья примета.

Литература белорусская, новая, начиналась как раз с этого — с образа мужика, белоруса, обобщенно-синтетического (у Богушевича, у Купалы, у Коласа), и характернейшим качеством тех произведений было как

раз умение глядеть на себя и на свое с мудрой народной, где горькой, где печальной, где жизнерадостной, усмешкой, которая все преодолевает и так очеловечивает все.

Без этого что-то не встречается произведений, которые можно было бы назвать поэтически-синтетическими. И, кажется, потому не встречается, что в произведениях о себе (как о народе, о национальном характере) просто не обойтись без усмешки, без юмора. Ибо поэтизация (а она должна быть самой высокой) начинает граничить с одописанием, ходульностью, выспренностью, самодовольством, утратой чувства меры.

Примеров последнего хватает — и у нас, и у соседей. Порой даже талантливого автора читать становится неловко: то ли за героев, то ли за себя, то ли за реальных людей неловко. Кто-то из них какой-то не такой. Или живые — слишком несерьезные: ведь улыбаются, смеются, если смешно. И ты, читатель, тоже грешен этим. Зато некоторые герои наши — и будто бы очень народные — ну «хоть ты их пощекочи», как жалуется друцэвской Онаке Карабуш на своих односельчан,— и то они, черти, только бровями серьезно так пошевелят, а чтобы улыбнуться — ни-ни!

Нет, не по «обязательно улыбчивой» литературе мы затосковали.

Речь идет о другом. Мы лишь толкуем об «особых приметах» произведений, дававших обобщенно-синтетический образ целого народа, национального характера. А в каком виде они вновь появятся перед нами — гадать не хотим: это покажет, решит талант. Возможность или невозможность чего-то в литературе доказывается лишь практически.

Это о юморе. А теперь — о лиризме, о поэтичности. Когда мы ратуем за поэтический синтез в прозе, мы имеем в виду вовсе не стиль, не манеру письма. Чего-чего, а лирики, поэтической интонации, образности поэтической прозе нашей не занимать стать! Это и было у нас и есть — и часто в хорошем качестве, на высоком уровне: на «лыньковском», на «брылевском», на «науменковском», на «стрельцовском» и т. д. уровне.

Речь идет о другом: о таком осмыслении мира, которое вобрало бы в себя главные «параметры» народ-

ной, национальной жизни в контексте всего человечества, и о таком эстетическом, художественном решении, которое весь необъятный материал истории и современности сконцентрировало бы в одном произведении, в одном или нескольких образах. Одним словом — *новая* «Новая земля», возможно (и скорее всего) — прозаическая.

А уж сколько там юмора, поэзии или анализа, философии будет — это забота и право таланта.

Что, нам только ее, *новой* «Новой земли», и не хватает, а появится — и все, и можно успокоиться?

Конечно же, не о каком-то отдельном произведении наши все хлопоты и наши рассуждения. А снова и снова о том: что же дальше? Еще дальше! Что за таким произведением открылось бы, определилось, выступило бы из будущего. Появись оно сегодня, завтра, такое произведение, и мы, возможно, яснее ощутили бы, что же мы ищем, что искали? И что, где искать дальше. Всякое значительное, и тем более великое, произведение чудесным образом распахивает пространство, повышая «видимость» на дорогах литературных...

Ну, а пока нет произведения, произведений, которые вполне проясняли бы эти вопросы и запросы, приходится теоретизировать, отлично сознавая, что художественная реальность, практика может все перечеркнуть, все наши построения — неожиданно и «по-колумбовски» просто повернет и проблему и решение и поведет за собой...

Но пока, повторяем, этого нет, можно и порассуждать.

Когда-то Толстой обмолвился, читая «Фауста», что существует и особенно близка ему в литературе «поэзия мысли». Проблема такой литературы, где поэзия и мысль — что-то единое, мучила Толстого как раз во время работы над «Войной и миром». Нет, не «внешняя» мысль, которая порой даже губит, разрушает непосредственность художественного творчества, важна была Толстому, а та, которая сродни понятию «смысл». Мысль-смысл, мысль-цель — вот чем болел и мучился создатель эпоса нового времени. Над всем остальным писатель, по мнению Толстого, обязан ставить это: зачем, ради чего, для чего он пишет? Что ты такое и что можешь сказать людям? Зачем и чему служит все это — и лирика, и эпика, какую нравственную цель

ты ставишь, чем сам наполнен и переполнен? Самой ненавистной вещью для Толстого было то, что сегодня именуют беллетристикой («Маня полюбила Ваню, а он...»). Толстой просто возненавидел свой роман «Анна Каренина», когда ему вдруг почудилось, что и он написал в том же роде: барыня полюбила офицера, а он... Толстой с трудом закончил «Анну Каренину», и потому лишь закончил, что мог отвести душу в общении с Левиным, озабоченным вопросами всечеловеческими. Вот до какой даже несправедливости к собственным героям и великим произведениям мог доходить Толстой, когда у него появлялось сомнение, что он имел и сумел сказать что-то необходимое людям, что у него действительно была Мысль.

Мы, белорусская проза, уже на той стадии, что нет необходимости долго доказывать важность как жизненной, реальной основы в произведении, так и этого — мысли. Имея одного К. Чорного, можно уже говорить о серьезной традиции такой прозы, а у нас еще и Быков, и мележевская «хроника», и брылевские «Птицы и гнезда», и миниатюры, и немало другого, рожденного большой мыслью о жизни и времени.

И все-таки присутствует в литературе белорусской и эта закваска — бездумно беллетристическая... Все дает о себе знать наивное убеждение, что литература, мол, «должна же быть», а потому и нам надо писать! «Маня полюбила Ваню, а он...»

Л. Толстой сурово, даже зло говорил: можешь не писать — не пиши!

Вот от какого чувства должна идти литература, а не от инерции: «У всех есть, а мы?.. я же писатель, а потому пишу!»

Да, мысль-смысл, мысль-цель — без этого настоящей литературы нет.

Но если «поэзия мысли», значит, все-таки мысли, а не чего-то другого. И так ли все просто? Была бы, мол, мысль большая, цель большая, а все остальное приложится!

И мысль и цель — это у белорусской прозы есть, тут и примеры у нас имеются убедительные. О чем надо бы нам больше задумываться, так это о формах, в которых «поэзия мысли» существует, проявляется, которых она требует, ищет, находит, а порой и не находит, и тогда мысль не становится поэзией, а это, как

говорится, «для поэта (и прозаика — скажем вслед за Сельвинским) — недостаток».

К. Чорный «приучал к мысли», к философическому звучанию эпику. Самая что ни на есть бытовая стихия жизни в романах его пронизана аналитической, философской мыслью, само чувство ею наэлектризовано. Он, подобно Достоевскому, *чувствует мысль*.

Вот одна из форм «поэзии мысли» — чорновская.

В. Быков ищет решения в формах, близких к притче, но особенной притче — со всей возможной сложностью обстоятельств и с «диалектикой души».

У Мележа — тоже свое, у Брыля, Чигринова, Науменко, Стрельцова, Кудравца — свое. У одних мысль эпичнее, у других — лиричнее.

Но и этими примерами формы проявления «поэзии мысли», конечно, не исчерпываются. Поиск идет и должен идти как в глубину самой мысли, так и ко все большему умению оттачивать ее грани до блеска мастерства и даже изящества, да, изящества, и не нужно пугаться, что блеск этот — обязательно холодный. Литературы, в которых это, такое — вековая традиция (литература Дидро, Вольтера или же — Герцена, Достоевского), свидетельствуют, что нет обязательного «холода» — была бы только она, мысль, действительно нужной людям, времени, была бы по-настоящему оригинальной, богатой, тонкой. И нет в такой литературе, в таких произведениях неизбежной какой-то художественной «несовместимости» мысли с чувством, потому что такая мысль — всегда мысль-переживание, мысль-тревога («сигнал», как вслед за Аленом Рене называет это Быков), мысль-гнев, радость, боль, крик...

Литература белорусская в этом нуждается, и процесс будет происходить, продолжаться независимо от того, «наша» это, белорусская или «небелорусская» традиция. Даже если не наша, так нашей станет.

Что должно сопровождать этот поиск — так это более осознанное представление, большая ориентировка наша в происходящем сейчас, в 70-е годы, литературном процессе.

Кое-что из происходящего в нашей прозе очевидно — совершается, наблюдается:

дальнейшее углубление реализма и документализма самого письма;

тенденция к «возвратной болезни» иллюстративности, псевдоэпичности и псевдопоэтичности;

все более осознанное стремление противопоставить этой возвратной тенденции не всего лишь «документ», а всю правду жизни в форме большого искусства. Всего лишь поэзии «нелганья» тут уже недостаточна. Помните, повторяем, толстовское, из «Анны Карениной»: «...французы довели условность в искусстве как никто», и «поэтому они особенную заслугу видят в возвращении к реализму. В том, что они уже не лгут, они видят поэзию».

Нужна и мысль более активная, крупная, и формы — богаче, совершеннее, мускулистее.

Таким образом, «поэзия мысли», которой все больше оснащается проза наша,— одна из форм развития и укрепления жизненной правды в нашей литературе, а вовсе не уход в истонченность.

Уж кто-кто, а Хемингуэй ценил реальность, как основу основ в литературе; предметность, вещность мира были его художнической страстью (вполне сродни охотничьей его страсти), безусловная правда жизни — его основной принцип. И он же говорил:

«Литература создается путем изобретения на основе вашего знания. Если вы изобретаете успешно, получается более правдиво, чем если вы просто вспоминаете».

Вот, не побоялся даже слова «изобретение», говоря о творческом акте. И это вовсе не дань «техницизму», а ради того, чтобы подчеркнуть способность искусства — если это большое искусство — подавать правду «правдивее самой жизни» — крупнее подавать, ощутимее и уж во всяком случае с большей силой активизируя читательскую способность мыслить.

Но совершается это чудо обязательно — «на основе знания», опыта, глубокого мышления самого писателя.

Наша молодая все-таки проза все больше сталкивается с темами, эстетическими проблемами, необходимыми творческими решениями, которые по силам литературе лишь вполне зрелой: эстетически «сопрягать» свое и далекое, национальное и всемирное. Чтобы преодолевать свою молодость, прозе нашей необходима именно молодая смелость, решительность, но — вовремя остановим себя! — обязательно «на основе знания».

И потому, куда бы, в какие творческие проблемы, в какие бы мысли, формы мы ни уходили, все это ради

того лишь, чтобы глубже проникать в саму действительность, в жизнь, в думы, дела и чувства народа и своего времени.

Прежде чем плавить руду, ее надо добыть, найти, уходя в этих поисках и в поисках творческих решений туда, где, как говорил тот же Хемингуэй, ты уже остаешься один. Один — сколько бы великих и умелых ни было раньше, в твоей и вообще в литературе.

«Именно потому, что в прошлом у нас были такие великие писатели, современный писатель вынужден уходить дальше, куда ему, возможно, и не дойти и где никто ему не поможет»,— заключает Хемингуэй.

Слишком красиво и подстроенно это прозвучит, но именно эта мысль и это ощущение припомнились и возникли, когда в 1972 году спустились мы, белорусские писатели, в норильский рудник и увидели... Нет, вначале услышали. Прошли с полкилометра — не метро, но вполне обжитое помещение (лампочки в зацементированном потолке, трубы, рельсы, влажный воздух), и вдруг стали доноситься какие-то вздохи, крики, рычание — не то львы, не то слоны. Конечно, всего лишь машина, врубающаяся в руду, и человек при ней. Но увиделось это так: потолок вдруг ушел вверх, а пол — вниз. Яма и неровный, но огромный, серый, с металлическими отблесками, купол. В фантастическом полумраке пещеры какое-то рычащее, воющее существо бросается на мутно-серую в мечущемся свете стену. Ближе подошли: короткая машина (для непосвященных — что-то среднее между катком и снегоочистителем) — рычащая, бросающаяся, а сбоку прицепился человек, стоит на подножке (как в стремени), то ли усмиряя, то ли науськивая, а на голове у человека луч света, мечущийся по пещере, а глаза у машины красные... Она раз за разом со стуком вскидывает, заносит ковш-хобот за спину, самозагружаясь, и снова бросается на стену, во мрак.

Когда хозяин машины развернулся, уехал в сторону и там, в широкий люк, высыпал руду (на нижний «этаж», в вагонетку сбросил), а затем вернулся, стоя в своем стремени на притихшей машине, я спросил почему-то:

— Вы тут один?

— Один. А что?.. Нет, там люди. И там. А тут — один.

Образ тянуть можно, вытягивать, протягивать — на то он и образ. Но не в том цель, а в желании сказать главное: проза наша, пусть и молодая, имеет уже многое: и подъездные пути, и освещение, и простор, воздух.

Но всегда кто-то впереди, и там он один, и хорошей ему, богатой руды, и трудовой удачи ему, рабочего мастерства, будь это Мележ или Стрельцов, Быков или Полторан, Брыль или Кудравец, Лыньков или Адамчик, Шамякин или Короткевич, Кулаковский или Чигринов, Лобан или Домашевич, Скриган или Наврощкий, Науменко или Мартинович, Осипенко или Сипаков, Пестрак или Ткачев, Пальчевский, Василевич, Карпюк, Хомченко, Янковский, Карамазов, Арабей...

А теперь — переведя дух после столь праздничного залпа, салюта — вернемся к тому, с чего начинали.

А какая все-таки связь «поэзии мысли», которой нами здесь гимн пропет, с теми мечтаниями о «новой» «Новой земле», что прозвучали раньше? Есть ли связь?

Есть все-таки. Хотя, казалось бы: и Друцэ, и Ласcила, и Колас — ведь все это быт, быт, быт. Сочный, повседневный, но именно быт. А мы — о «поэзии мысли».

Да, но в приводимых в пример произведениях: «Кола Брюньон», «Тиль Уленшпигель», «За спичками», «Бремя нашей доброты», а также в поэмах «Кому на Руси жить хорошо» и «Новая земля» бытовизм совершенно особенный.

Вы замечаете, как он интересен и нам, этот будто бы «всего лишь быт»: и французский, и финский, и молдавский? Какая-то необычная всезначимость в таком «бытовизме». Из чего это проистекает?

Видимо, дело-то в том, что прежде чем бытописать жизнь финского или молдавского крестьянина, Ласcила и Друцэ (равно как Некрасов или Колас) имели в душе и в голове то, что Толстой, несколько в ином контексте, называл «мыслью народной». Их знание своего народа настолько богатое, полное, что в каждой детали — в их лиризме или в юморе, в их бытовизме или трагедийности — все время присутствует, ощущается это: обобщенный образ целого народа, национального характера, целостного, но развивающегося, обновляющегося. Обобщение, идея, мысль о современном и уходящем в века народном, национальном характере и придает им такую всезначимость, делает

для всех интересными самые, казалось бы, «бытокрестьянские» произведения и Лассилы, и Друцэ, и Коласа.

Если писатель сам погружен и плавает в живописуемом им быте и не видит его обобщенно — через цельнокупный образ своего народа и национального характера,— не возникнет ни та всезначимость, ни синтетичность. Так что без «поэзии мысли» (в своем, конечно, роде) невозможна была и коласовская «Новая земля». А сегодня, завтра и подавно немыслимо синтетически-поэтическое произведение о целом народе без широчайшего обобщения. Вон ведь сколько надо осмыслить — и XX век тоже! «Сопрягая» день сегодняшний со вчерашним и завтрашним, а судьбу и «образ» народа своего — с общей судьбой братских народов, делавших революцию, победивших саму смерть в жесточайших испытаниях войны. А дальше — выход к проблемам еще более глобальным, всечеловеческим... Что по-своему сделал Ион Друцэ — в ключе, разумеется, молдавской традиции, но очень современно. Его «Бремя нашей доброты» — в том великолепном ряду поэтически-синтетических произведений, но, в отличие от всего называвшегося, написана в наше время.

...Гудят, гудят провода над древней лощиной, в которой, будто в осыпавшемся, малонадежном окопе, спряталась молдавская деревенька Чутура, живущая и чем-то извечно своим, но и вслушивающаяся в эти тревожно и непонятно гудящие над целой Европой и целым миром провода. Чтобы выразить и связь времен и отнимающие дыхание, головокружительные перепады эпох — а это присутствует в самих людях, живет в чувствах, переживаниях, мыслях, делах героев Иона Друцэ, во всем облике его великолепной, его щедрой и черствой, доброй и мстительной, живучей и беспомощной, смешной и трогательной Чутуры,— чтобы все это выразить, сказать, вместить, писатель смело идет и на условность, в чем-то традиционно народную, фольклорную, а в чем-то очень и очень современную. Мы все время слышим в «степных балладах» Иона Друцэ музыку — ведь это Молдавия, молдаване! Но как философски осмыслена, по-современному использована, психологизирована эта национальная, эта «молдавская» черта: например, когда Онаке Карабуш собирается умирать (как на работу крестьянин собирается)

и вдруг обнаруживает, с понимающей грустью, что назойливо-шумный цыганский оркестр, который будто бы сопровождал его «всю дорогу», теперь его покидает. Или же: как Онаке Карабуш, уже готовый к уходу из жизни, слушает среди перестоявшегося хлебного поля не ко времени развеселившуюся под гудящими проводами родную Чутуру и перекличку («Куда им до Чутуры!») деревушек-оркестров...

Очень сложная, во многом условная и в то же время удивительно ясная, легко воспринимаемая нами друцэвская форма неповторима, конечно. Как и все в большом искусстве. Но поучительна чрезвычайно.

И такой вот смелой условностью поучительна, но прежде всего — ясным и целостным образом народа, национального характера, все обновляющегося, который живет в душе и уме писателя и ради выражения которого та условность и нужна.

Как интересен человек, когда видна в нем личность, и чем определеннее и богаче личность, тем он интереснее, так и народ в произведениях, о которых здесь говорится и мечтается, интересен именно определенностью своей, обобщенно-поэтической — «лица необщим выражением», которое читательским чувством и оком схватывается сразу, целостно. Где тот край, тот народ, а читатель, а мы уже и любим, и ненавидим, и смеемся, и печалимся вместе с ним — еще один народ становится тебе братом по общей планете и по общей человеческой истории, судьбе!

Произведения такие — всегда сближающие.

Развивая заявленный образ: произведение национальной литературы — «сигнал» человечеству о своем народе, о проблемах и особенностях его социальной, духовной, национальной жизни, можно и необходимо добавить, что если это произведение действительно значительное и особенно если рождено в народе, который является активным участником исторических событий, прямо затрагивающих всех,— тогда это сигнал и о самом человечестве. Не другим цивилизациям, а человечеству же адресованный. «Сопрягать» свое и всемирное в синтетически-поэтическом образе своего народа, национального характера («новая» «Новая земля»), когда это касается уже не Михала и Антося с их масштабами жизни и представлениями о мире, а людей из народа, которые знали и революцию, и коллективи-

зацию, которые особенно много и правдиво могут рассказать миру, «целому свету», что такое Хатынь, тотальная война и близкий оскал фашизма, сбросившего последнюю маску «европеизма»,— это действительнс рассказывать всему миру то, что важно для всех. Это — рассказывать человечеству и о нем самом, но через образ своего народа, через синтетически-поэтический образ собственной судьбы, истории — если иметь в виду все ту же «новую» «Новую землю».

Подобное произведение, повторяем, еще шире распахнуло бы даль, пространство на наших литературных дорогах, помогая видеть дальше...

Ну, а возможно ли такое, подобное произведение? Сегодня, завтра — возможно ли? Может, время таких произведений для нас ушло вместе с простотой жизни, деревенской, крестьянской, ушло безвозвратно.

Но ведь можно — именно об этом (как у Друцэ), что вот уходит одно, ушло, а жизнь идет дальше — навстречу новым формам, приобретениям и потерям, сложностям, проблемам... И все это — через обобщающий образ народа, характера национального, современно усложняющегося.

Все время хочется сослаться на «Полесскую хронику» И. Мележа, в которой качеств «новой» «Новой земли», кажется, особенно много. Но речь об этом сознательно оттягивалась к самому концу, чтобы не свелся весь разговор лишь к этой вещи, чтобы была, оставалась возможность позвать из будущего и еще что-то, ненаписанное. И Мележем пока не написанное позвать — новые книги хроники, заранее отыскивая в них все более и более — на основе открытого в первых двух романах — обобщающую и целостную «мысль народную» и «мысль всеобщую».

А что там, дальше?..

Ну, а если совсем другие варианты там, впереди, и среди них «новой» «Новой земли» нет?

О чем тогда речь? И ради чего? Да чтобы не упускать совершенно из виду, иметь перед собой и такой вариант на общем пути развития. А появятся на этом пути, полнее реализуют себя совсем иные варианты, так об этом неоправдавшемся прогнозе-пожелании и позабыть можно.

1972

ДВАЖДЫ ПЕРЕЖИТОЕ [1]

— Что сделало Вас писателем преимущественно военной, точнее партизанской темы? Как возникла потребность написать дилогию «Партизаны»: «Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой»,— с которой Вы пришли в литературу? И чем было вызвано возвращение к военной теме в «Хатынской повести»?

— Возникло, началось, кажется, в снах.

С них и начну. Вы заметили, что сновидения, самые абсурдные по ситуации, по положению, всегда чрезвычайно правдивы по чувству? Если страх, то уж полный и даже сверх. Если радость — тоже. Если любовь, если ненависть... Просыпаешься и вдруг понимаешь: а ведь я его (ее) очень не люблю! Не знал, не понимал этого, пока не почувствовал во сне.

После войны преследовал меня — в двадцатый, в тридцатый раз! — один и тот же сон.

Будто уже снова война — то ли та еще не кончилась, то ли новая — и надо идти в лес, в партизаны. Сдвоенное, как бывает в снах, ощущение: ты уже партизан (еще *с тех пор*), *они* знают, а потому надо уходить в партизаны... И не хочется, тоска в душе. А когда-то, в реальное время войны, оккупации рвался туда, как в 15, в 16 лет рвутся в легенду, которую творят взрослые, храбрые, *настоящие*.

А тут, в снах, такое правдивое, реальное тоскливое

---

[1] Интервью журналу «Литературное обозрение» (1975, № 4).

чувство: убьют же обязательно на этот раз, не минет, не обойдешь, как тогда обошел, а ты ведь не успел... Не успел написать. О той, о первой твоей войне. Убьют — и вроде ничего, никого и не было: и тебя не было, и всего пережитого, и хлопцев во второй раз убьют, о которых ты *должен был* рассказать, а теперь не расскажешь. Они ведь *там* остались, а тебя послали жить — для этого...

Вон какая вера, что должен, что можешь, смог бы! И никакого на то основания. Малейшего не было. Ну, пописывал стишки, так ведь все пишут стихи в 14, в 17 лет.

«Материал», пережитое — вот что понуждало, вело, звало, гнало. Видите, даже в снах.

Писал долго, фактически с 1948 по 1960, пока не осмелился напечатать «Войну под крышами», а затем и вторую часть дилогии — уже в 1964 году.

Сны те пропали и больше не возвращались.

Книга пошла, хвалили, но было и осталось чувство, что не за написанное, сделанное тебя хвалят, а за когда-то пережитое.

Потому что сам считал (в критиках уже ходил — на себя развернулся, за себя взялся критик), что я не столько писал, сколько *записывал*. Что помнил, что врезалось в душу, записал и назвал это романом, дилогией.

Впрочем, нелегко давалось. Более десяти лет не мог закончить.

(Когда перечитывал написанное мною выше, сомневаясь, что удалось выразить то, что хотел, попались мне на глаза письма Ф. Скотта Фицджеральда, адресованные дочери. Вот они, очень точные его слова, относящиеся, кажется, и к моему случаю:

«Отдавать приходится особенно много, когда ты только начинаешь писать и еще не научилась тем приемам, которые помогают поддерживать интерес к тобой написанному, когда у тебя еще нет техники; а чтобы приобрести ее, требуется время. Короче говоря, продавать тебе приходится *одни лишь* свои чувства».)

Следующие свои вещи писал уже более «профессионально». И вот тут начались все муки — уже наяву.

Ощутил я вдруг какую-то «аллергию», что ли, к словам. Состояние вроде бы противоестественное для пищущего (чем же еще писать — словами!), но так это

и было: всякое написанное мной или висящее на кончике пера слово интересовало лишь с точки зрения — а нельзя ли обойтись и без него?

Кажется, повлияли тут самым неожиданным образом и те сотни кинофильмов, которые проглочены были за два года учебы, пребывания (1963—1964) на Высших сценарных курсах. Но и в самом времени нашем есть что-то влияющее таким вот образом на художественную прозу. Когда у людей и мысли и чувства так настроены на общую волну глобальных проблем и тревог (не у всех, конечно, но, когда пишешь, невольно выделяешь свой «ряд», туда смотришь), начинает казаться, что и «образные», и «сочные», и всякие другие «художественные» слова — что-то лишнее, вроде расписывания наличников и возведения резных «петушков» на доме-планете, которую — самое время — спасать от пожара. Достаточно слова-«знака» — предельно точного, но и предельно лаконичного,— который заставит читателя повернуться в нужную, в твою сторону, и вы, встретившись взглядом (как из зрительного зала — с глазами на экране), помолчите содержательно о том, что и без слов всем ведомо, всеми чувствуемо. Зачем расписывать подробности, если пишешь о том, что в каждом живет: одно слово-«знак» уже срывает с защелки всю цепь ассоциаций, подробностей в сознании другого человека!

Да и лучшие киноленты тут влияли, действовали на мою прежнюю «традиционность», расшатывая литературные каноны — кино, с его «языком монтажа», безмолвного столкновения кадров, лаконизмом, с немо, в самую душу смотрящими с экрана человеческими глазами...

Но кино есть кино, а прозаику с аллергией к словам что делать в литературе? Написал «Викторию» [1], и получился, как выразился Г. Бакланов, концентрат, не разведенный водичкой,— попробуй проглоти! Мало утешало, что на людей, судьбой похожих на мою героиню, это действовало. Избирательно.

Но проза, как и всякое искусство, не вправе искать лишь «своего» читателя, она имеет дело с человеком любым, озабоченным, занятым и повседневностью, а вовсе не обязательно твоими «вопросами», задача же

---

[1] Первоначальный вариант повести «Асия».

автора сделать его своим читателем, сопереживателем, и тут без полновесного слова не обойтись. Нужно все слово, а не лишь слово-«знак».

Но что-то, кажется, и отыскалось через эту болезнь лаконизма и через приобщение к киноязыку. Вернулся вкус к полновесному слову, но не к прежнему, излишне компанейскому, окруженному шумной, живописной и необязательной ватагой друзей-слов, а к слову-поступку, слову-действию (пусть лишь психологическому), которому не до лоботрясов-друзей. У напряженно работающего и друзья и близкие — тоже работающие.

Вот так, таким языком писались «Последний отпуск» и особенно «Хатынская повесть».

На каком-то этапе работы над «Хатынской повестью» ощутил, осознал, что стремлюсь (и может быть, сумею) соединить ту энергию, ту радость полного знания материала, которую испытывал, когда писал свои первые, «партизанские», романы, с энергией найденного в «Последнем отпуске» лаконизма стиля.

А вообще «Хатынская повесть» родилась из кинокадра. Нет, были и другие истоки у «Хатынской повести», жизненно-биографические, а еще вот такой первотолчок: как-то в разговоре (с Ионом Друцэ) обсуждали случай, как во время фашистской блокады партизаны добыли корову на мясо, и вдруг командир заволновался, послал узнать, догадались ли подоить — для раненых, для детишек...

И детишки эти блокадные и беспомощные раненые, корова с ее последним теплым молоком — так вдруг вернули в пережитое, в стылое военное время!..

Начал писать повесть, но очень скоро понял, что это будет самоповторение — всего лишь дополнение к собственной дилогии. «Стройка» оказалась замороженной. Пока не снял своей любительской кинокамерой лицо женщины.

В 1968 году оказался я в деревне Ковчицы, недалеко от Березины, где в конце 1943 года отряд наш целый день держал бой с фронтовыми немецкими частями. Приехали мы открывать памятник 82 своим погибшим товарищам. Я снимал любительской кинокамерой знакомые, постаревшие лица бывших партизан. И в одной такой группе снял женщину, которая как раз рассказывала, что было потом — когда нас танками немцы вытеснили из деревни. Ее с детьми повели к канаве,

где фашисты уже расстреляли жителей, всех ее соседей, кого захватили в деревне или в лесу,— 102 человека. Всех: и семьи фронтовиков, и партизанские, и даже семьи полицейских (прежде в деревне был гарнизон). Просила-молила солдата, и он вдруг отпустил ее. Но все же сообщил на прощание, что теряет на ее семье 75 марок. По 25 на каждой душе.

Такие рассказы, страшные истории хоть и не новость для тех, кто жил в оккупированной Белоруссии, но потрясают всякий раз заново.

Когда проявил пленку и посмотрел кадры эти — лицо, глаза женщины,— вдруг понял, о чем должна рассказать повесть, которую давно начал, но продолжения которой не видел. Кто-то должен поведать о «белорусских Лидице»! («Хатынь» тогда еще не звучала нарицательно.) Предложил белорусской киностудии сценарий документального фильма «Двести Лидице». (И цифра тогда еще была условной.) Лица, лица, голоса, рассказы и глаза, глаза выживших...

Ездил вместе с киногруппой, думая о повести, смотрел, слушал, старался понять то, что я и в 16 лет видел, но о чем тогда не очень задумывался. И записывал в блокноты рассказы людей, которым в глаза — изнутри! — бьет нестерпимый свет невыносимой памяти.

Они-то, рассказы эти, и дали «Хатынской повести» и тон, и меру правды, боли, остроты...

Готов утверждать, что это было больше, нежели только литературное возвращение.

Я как бы заново переживал войну. Изо дня в день.

«Подняла старшенькую свою, так оно такое молодое, мя-яккое!..» «Если детей оставляешь в церкви, бросаешь, пущали! Пущали! Женщин, матерок тоже, но не каждая мати так может сделать... А моя не захотела, осталась с малым. Немцы церковь подпалили... люди там летают...»

Да, можно, оказывается, дважды пережить одну и ту же войну! Первый раз (мне кажется) я даже не столь остро, не так близко ее пережил: что ни говори, а в 14—17 лет все окрашивается определенным юношеским легкомыслием — по отношению к своим, а заодно и чужим бедам.

Теперь ты слушаешь память народную, беспощадно возвращающую тебя в тридцатилетнюю даль. Изо дня в

день видишь войну глазами матерей, убиваемых, сжигаемых вместе с детьми.

И тебе уже не 16, а за 40...

И сегодня ты менее защищен психологически (время-то мирное!) от человеческих трагедий, тем более таких!

Время мирное. Но, с другой стороны, шла — который уже год — истребительная война во Вьетнаме, эхо от любого зверства, как дрожь, сразу пробегало по всей планете — ознобно помнящей, знающей, что такое фашизм.

Слушаешь страшные хатынские истории, а зловещие отблески костров из живых человеческих тел и криков бегут, ложатся вперед, впереди: то, что творили фашисты в Белоруссии, пожалуй, более, нежели другое что-либо, смыкается с нашими сегодняшними тревогами. Хатыни — сотни и сотни их! — это «Хиросима старыми, обычными средствами...».

Из боли тех материнских рассказов, из заново пережитой войны, из мыслей сегодняшних о вчерашнем и завтрашнем и возникла «Хатынская повесть».

— *Чем объясняете Вы свой отход от повествовательной формы дилогии «Партизаны» с ее последовательным развитием характеров и событий и переход в «Хатынской повести» к сложному повествованию, соединяющему в одном сюжете войну и нашу современность? Не допускаете ли Вы, что в этом переходе от одного типа повествования к другому сказалась прежде всего общая закономерность движения военной прозы, все более тяготеющей ныне не просто к изложению материала войны, но к выражению философии времени, к соединению дня нынешнего и минувшего, к масштабным обобщениям судьбы человеческой и народной, к масштабному взгляду на события войны и человека на войне?*

— Возможно, все так и есть: сказалась общая закономерность. Но когда пишешь, об этом не думаешь. Более того, существует и, видимо, должна быть уверенность, убежденность, что закономерности, тенденции (по крайней мере явственной) как раз-то и нет, а потому нужна вот эта твоя работа, что-то заполняющая, что-то открывающая.

Лев Толстой называл это «энергией самозаблуж-

дения» и со знаком плюс называл так. Он писал А. А. Толстой: «Мне кажется, мир погибнет, если я остановлюсь».

Да, но это Толстой с его гением!

Да, но это же и Толстой с его скромностью (даже временами презрением к своей литературной деятельности).

Критика писала о жестокости правды, которая в «Хатынской повести». Жестокость эта не была сознательной целью автора, она лишь эхо того крика неуходящей боли, которой сама земля наша воспалена.

Вон недавно в Западной Германии оправдали одного из главных палачей Освенцима. (Как его там? Уж и не запомнишь имена всех, кого оправдывают.) Долго, издевательски недоверчиво допрашивали свидетелей — «установили», что жертвы «не вполне точно» помнят спустя 30 лет, кое в чем расходятся их припоминания. И пустили палача к его детям, внукам — «очищенным».

Ну, да что об этих, судимых, судивших. У них прямой расчет: чтобы забыли. Сами-то они помнят и рассчитывают, что их память, их опыт еще пригодятся.

Не к ним нам обращаться. А к нормальной совести, памяти нормальных людей.

Нормально в конце концов и то, что люди постепенно ищут успокоения, равновесия душевного. И это было бы хорошо, вполне нормально, если бы прошлое не выглядывало из настоящего, не протягивалось в будущее.

И если бы человек имел право забыть такое. А то ведь не имеет, если хочет в этом мире остаться человеком.

В этом, таком мире. Но другого нет пока.

— Как возник замысел, как делалась книга «Я из огненной деревни...», созданная Вами совместно с Я. Брылем и В. Колесником?

— Замысел возник как продолжение тех же впечатлений, мыслей, чувств, которые вылились в «Хатынскую повесть».

Написал это сейчас и засомневался: так ли?

В 1970 году, когда работа над «Хатынской повестью» уже шла к концу, автор вынужден был признать, написать в «Вопросах литературы» (1970, № 6):

«Я слишком убежден, что никакая литература даже приблизиться не в состоянии к той правде, которая в глазах, голосе, в словах тех людей. Они сами, чувствуется, боятся всей своей памяти: вся не позволила бы жить»...

Видимо, мысль о документальной книге была и «продолжением» все той же «Хатынской повести», но и признанием поражения, литературного.

Правда, пресса о «Хатынской повести» была неплохая. Но я говорю о собственном ощущении — с каким дописывалась повесть.

Выразил, поднял, показал одну лишь крупицу правды, каплю того, что увидел, узнал, а бездонный океан народной, огненной, хатынской памяти остался там же, неслышимый, невидимый миру. И самое страшное — он иссякает. Чудо, что он не иссяк до сих пор. Уходят люди, уходит с ними память. Не зная того, что помнят эти люди, мир, человечество не все о себе знают. И не обо всем предупреждены.

Да, пожалуй, верно: мысль о документальной книге пришла как результат поражения — литературного. Есть, оказывается, правда, необходимая, большая, которую литература, однако, не в силах не только выразить вполне, но и просто вобрать, удержать. (Во всяком случае, не сразу это может.) Самые что ни есть современные материалы не могут вон удержать ядерную плазму — испаряются. Так и формы литературные в пар превращаются от соприкосновения с огненной памятью Хатыней.

Пока строил планы, как подступиться к такой работе, много всяких вариантов перебрал. (Даже с одним физиком, который часто ездит по Белоруссии на своей машине, повел переговоры.) Но когда пришла пора решать практически, тут подумал о Брыле.

Зная, что его долго уговаривать не придется.

Зная, что с ним будет интересно работать.

А увлекшись, он будет и тебя уже тащить, не давая спуску ни себе, ни другим.

Подумали мы сразу (уже вдвоем) и о Владимире Колеснике. Он и писать, что необходимо, будет наравне с нами. А еще и фотоаппарат у него в руках — где надо поэтический, где надо жестоко правдивый...

Дружба дружбой, пусть самая наипартизанская, а практическая цель, работа сразу стали на первое место.

В 1970 году, летом, начали: поездки по районам, записи на магнитофон, споры до ругани... Затем 1971, 1972, 1973 годы — все новые области, районы, деревни, и после каждой поездки сложная процедура переноса текста на бумагу со всей точностью. И все время боязнь подступиться к рассказам, но они словно сами ищут друг дружку — как искали случайно выжившие тех, кто тоже уцелел — находят, рождается контекст голосов, самых разных, но об одном, все об одном. И голоса эти, уже «хор» — из трагедии, народной трагедии,— ведут за собой все остальное...

Но об этом подробно рассказано в журнальных публикациях глав из книги в «Октябре» №№ 9, 10 за 1974 год, в «Немане» №№ 11, 12 за 1974 год.

Композиция книги в публикациях, естественно, не сохранилась, пропала, а с нею и многое, что нами мыслилось, имелось в виду. Книгу можно будет читать, рассматривать (десятки фотографий), слушать (две пластинки с голосами).

Это не книга для обычного последовательного чтения — мы это сознаем. Кто сколько сможет, кому сколько необходимо. А книга такая должна быть — этим чувством мы руководствовались.

— Война, партизаны — в ваших дальнейших планах, книгах?

— После всего нами услышанного, записанного, собранного в книге «Я из огненной деревни...» вроде бы ничего не стоит написать еще одну повесть, роман написать. Об этом, о войне.

Только зачем? После таких-то рассказов, такой правды!

Не скоро решишься.

Но то же самое, что закрывает путь, также и открывает его — только совсем в другом направлении.

Соперничать в реальной правде с женщинами, помнящими такое, так помнящими,— на это не решишься. Но и уйти от этого невозможно. Потребность понять столь же сильна, как и потребность узнать...

1975

СОДЕРЖАНИЕ

АСИЯ
Повесть 5

ПОСЛЕДНИЙ ОТПУСК
Повесть 97

КУЗЬМА ЧОРНЫЙ
Уроки творчества
Эссе
Перевод с белорусского З. Крахмальниковой 161

ПУБЛИЦИСТИКА И КРИТИКА 50—70-х годов

Криницы бьют из глубины... 305
Общественное значение литературы 313
Об эстетической глухоте в критике 325
У истоков белорусского романа 335
Драматизация жанра 371
Гражданская активность художника 382
Гневная память 390
О споре теории и практики 394
Современность, но не модернизация 400
Трудный жанр 404
Ответы на анкету «Вопросов литературы» . . . 409
Платон Головач 412
Светлая печаль человечности 421
Жестокая память Хатыней 428
Толстовский шаг 444
Янка Брыль 481
Иван Мележ 513
А что там, дальше? 578
Дважды пережитое 597

Адамович А.

А 28 Собрание сочинений. В 4-х т. Т. 2. Асия. Последний отпуск. Повести. Кузьма Чорный. Уроки творчества. Эссе. Публицистика и критика 50 — 70-х годов.— Мн.: Маст. літ., 1982.— 606 с., 4 л. ил.

В пер.: 1 р. 60 к.

Во второй том собрания сочинений известного писателя, члена-корреспондента АН БССР, профессора Алеся Адамовича вошли повести «Асия» и «Последний отпуск», в которых события прошедших десятилетий осмысливаются через образы людей, для которых характерны нравственный максимализм, большая искренность, напряженная душевная работа. Это люди судьбы сложной, во многом трагической. В этот том вошли также эссе о Кузьме Чорном, публицистика и критика 50 — 70-х годов.

70303— 057 ББК 84 Р7

А———————подписное Р2

М 302(05)—82

АЛЕСЬ
(Александр Михайлович)
АДАМОВИЧ

Собрание
сочинений
в четырех
томах

Том 2

АСИЯ
ПОСЛЕДНИЙ ОТПУСК
Повести

КУЗЬМА ЧОРНЫЙ
Уроки творчества
Эссе

ПУБЛИЦИСТИКА И КРИТИКА
50—70-х годов

Редактор П. З. Шевцов

Художник Н. В. Сустова

Художественный редактор
Л. Я. Прагин

Технический редактор Т. М. Сокол

Корректор Т. В. Трубач

ИБ № 1375

Сдано в набор 18.06.81. Подп. к печати 12.02.82. АТ 06513. Формат 84×108$^{1}/_{32}$. Бумага тип. № 1. Гарнитура школьная. Высокая печать с ФПФ. Усл. печ. л. 31,92+0,42 вкл. Усл. кр.-отт. 32,34. Уч.-изд. л. 31,63. Тираж 130 000 экз. Зак. 1697. Цена 1 р. 60 к. Издательство «Мастацкая літаратура» Государственного комитета БССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 220600, Минск, проспект Машерова, 11. Минское производственное полиграфическое объединение им. Я. Коласа. 220005, Минск, Красная, 23.