


---

---



## МОЗАИКА



ледить за движущейся прозой — дело трудное. Еще труднее знать, куда она движется, что движет ее и кто, наконец, те, которые гонят кровь по ее артериям и обновляют, обновляют ее. Кажется, это делают все. В кровеносной системе литературы, как в системе полноводной реки, всякая ветвь, ответвление, исток и приток важны и, завися друг от друга, влияют на целое. Упусти малое, недосмотришь что-то в общем, обрати взор на общее — рискуешь забыть об единственном. Судьба критики нелегка, тем более нелегка судьба одного критика. Он поневоле ограничивает себя. Дар ясновидения, дар видеть всю даль процесса дается немногим, он столь же редок, как дар эпоса в поэзии и прозе. Открытия этих людей еще долго светят тем, кто сознает свое право на *часть* истины, на ту часть, которая, быть может, потом вольется в критическое целое.

Вот почему читатель не найдет в этой главе синтеза. Это дробные черты движения, попытка на каком-то участке остановить его и рассмотреть краткосрочно. Это мозаика литературного процесса, который своеволен, хаотичен, неуловим и щедр. Для того чтоб внимательней рассмотреть, надо остановиться, а остановишься — отстанешь. Литература уйдет дальше, а ты останешься, глядя на вчерашний ее след. Но все же она прошла по этому пути, она была здесь.

Писать движение вообще невозможно. Дай бог ухватить хоть что-то в нем, что, не успев смазаться, воплотилось в сознании, в зрении. Этой частной задачей я и ограничил себя, собрав вместе свои заметки об отдельных именах и отдельных книгах.

Я помню холодную весну сорок четвертого. Помню, как нас, шпану, гонят на работу в колхоз.

Нас насобирали всюду — на вокзалах, в собачьих ящиках, на рынках, в КПЗ. Насобирали и отправили на посевную — чтоб мы помогли колхозу и не умерли с голоду.

И вот мы идем по снежному полю, дрожим и ждем, когда появится на срезе белого края земли что-нибудь темное — жильё.

И оно появляется. Появляются избы, деревня, дым из труб.

И вот мы уже сидим на лавках, на некрашенных лавках, за некрашенным столом, против нас лежат деревянные ложки, и хозяйка избы — высокая костистая тетка — шурует ухватом в печке, выхватывает оттуда пузатый лоснящийся чугунок. Он огромен и маслянист, и из утробы его пахнет чем-то дразняще-хлебным, горячим.

Это тюря.

И вот мы уже хлебаем ее ложками, и она, обжигая рот, вливается в наши желудки, и кажется, это не тюря, а солнце, расплавясь, вливается в нас, жжет, утихает, греет, расходится по крови.

И уже полусонные, тихие, мы смотрим на стены, на печь, на тельняшку возле печи, на выскобленное добела дерево пола, на женщину, руки которой — как пол, на темный лик иконы в углу.

И от всего этого идет тепло.

Оно наплывает, укачивает нас, и мы засыпаем, уничтожаемся, исчезаем в нем, как исчезали в детстве, когда нас баюкала мать.

Тем же теплом веет на меня от книг В. Белова.

Это тепло изначальное, хлебное. Это тепло жизни и тепло добра.

Все у Белова греет человека, согревает его. И старики не хотят умирать, потому что солнышко греет их холодную кровь, и дети не понимают, что такое смерть, потому что они полны этим теплом. Для них нет разницы между сном и несном, между молоком матери, обращающимся в них, и самой матерью. И то и другое — жизнь, хотя они чувствуют это одним телом — чувствуют, что им тепло.

И корова чувствует под собой тепло нагретой ею земли и греется от него, и воздух за ночь в деревне не может

остыть, потому что лето, и все растет, дышит, живет в нем.

И у Ивана Африканыча в повести «Привычное дело» любовь с женой не холодная, а горячая. От холодной любви и дети не рождаются, холодная любовь — не любовь вовсе.

Ранней весной начинается «Привычное дело». В полях еще лежит снег, снег падает на землю. Но рядом с синим настом, синими тенями зеленеет румянец коры — детский румянец, пробившийся на стволе осинки.

Он обещает тепло, лето.

Белов любит летнюю пору, сенокос, дожди, белые северные ночи. На его родной Вологодчине не долго держится тепло, и поэтому он ценит его, задерживает, старается продлить в своих книгах.

Книг-то не много. В общем, три-четыре книжки, из них — одна книжка стихов.

Но все они — об этом же.

Медленно, внутренне нарастает в них то, что потом, в «Привычном деле», развернется, как цвет весной. Развернется и закипит так, что мы почувствуем: пришел ху дожник.

Сейчас, когда перечитываешь его прежние вещи, видишь: не то. Такой прозы пишется много, печатается много. И все это — «деревенская проза».

Теперь что ни молодой талант, то «деревенщик». Даже слово такое появилось — странное слово в литературе.

«Деревенщики» знают деревню и ее быт. Они пишут о нем достоверно и точно.

Но в быте ли дело?

Белов начинал так же. Это были рассказы о любви, о деревенских детях, стариках, рассказы с частушками, закатами, ночами, воспоминаниями о детстве.

Часто героем этих рассказов был приезжий — человек, родившийся в деревне и приезжающий туда на побывку. Он вспоминал, вспоминал и в этих воспоминаниях отводил душу.

Были здесь и мудрые деды, иронизирующие над городом, и сам город — зазнавшийся, оторвавшийся от ма-тушки-земли.

Но было и нечто иное.

В спокойных беловских рассказах как будто все шло спокойно. Приходило лето, уходила весна. Сеяли, жали, влюблялись, играли свадьбы. Рождались дети, и умирали те, кому пришла пора умирать. Умирали тихо, как умирают сумерки в «Привычном деле», — просто переходили в свет, в день, в другое.

Погибал Саша Петряков в «Деревне Бердяйке», оставалась его жена Нюра, оставался их ребенок. Уходили служить парни в «Девичьем лете», оставались их подружки — Агнейка и Люба.

И так же, как «белая с желтыми прослойками мякоть древесины легко поддавалась топору, источая крепкий запах древесной влаги», так поддавалась естественному ходу вещей жизнь.

Но в этом безмолвии, в этом круговороте дней проступал и бился, как бьется в глубине сердца, вопрос: зачем живет человек, кто он?

Куда движется эта хоронящая в себе «глубинные струи» жизнь и что в ее глубине? И что остается человеку, если он теряет все, как теряет Иван Тимофеевич в «Весе»?

Все отбирает у него война, зима, голод. Убивают последнего — третьего — сына. Умирает жена. Падает корова. Падает любимая лошадь — Свербеха. И даже кошка уходит из дома, потому что нетоплено в нем, мертво.

И сам Иван Тимофеевич, кажется, уже мертв, остыл для жизни, израсходовал ее тепло. И ничего не остается ему, как поставить точку — уйти из мира, покончить с собой.

И он решается на это. Из петли его вынимает соседка Польшка, солдатка, давно оплакавшая своего солдата. Вынимает и плачет над ним, и оба они плачут, потому что катится за стенами «густое, как сусло, вешнее тепло», и некому, кроме них, жить в нем, «сеять хлеб и ходить по этой... земле».

«Надо... жить», — говорит себе Иван Тимофеевич.

«Надо... жить», — откликается ему в «Привычном деле» Иван Африканыч.

И его судьба обошла стороной. Дала детей, да не дала доходу. Дала любовь, но подрезала и любовь: умерла жена Катерина, надорвалась, не выдержав тройной работы.

И корова Рогуля пошла под нож: нечем кормить было.

Один-одинешенек бредет Иван Африканыч по лесу и думает: «Надо идти... а куда... для чего?.. Ничего нет без нее... И некуда без нее идти и непошто...»

Она — это любовь, это душа жизни, без которой холодна, мертва жизнь.

Отлетела с душой Катерины эта душа — и земля похолодела: ушло из нее летнее тепло.

Повесть кончается осенью. Иван Африканыч плутает по лесу и выходит к гиблому месту: все это ме-

сто выжжено, обгорелые мертвые пни торчат да и только.

Так и жизнь его выжжена, опустошена. И нет зелени в ней, одна чернота.

Но «надо жить... надо идти... надо».

И голодный, полумертвый, он выбирается на четвереньках из леса, и его спасает Мишка-тракторист, привозит в санях домой.

«Привычное дело» — это повесть страданий, но это и повесть любви, веры. Это книга духовная, где земное, телесное возвышается до осознания себя, до прощения и решимости.

Вера вырастает из жизни, из того, что живое чувствует себя живым и тянется к живому же. Без этой соединенности, близости их нечего делать на земле, нет смысла жить.

Смысл — в продолжении, растворении в таких же, как ты, в плате жизнью за жизнь.

В этом спасение от тления, от уничтожения. Тепло Катерины не умерло, оно осталось в Иване Африканыче, в детках его.

Белов так и пишет: детки.

Все детки «родились крепкие, как булочки», — думает Катерина. «Красные солнышки поехали, так ручками машут и машут», — говорит о сиротах Ивана Африканыча бабка Евстоля.

И носят они «лапотки», и «сердчишки» у них безгрешные.

«Мамушка», «коровушка», — говорят у Белова, и это не звучит сладко, ложно.

«Небушко, небушко-то», — думает Иван Африканыч, глядя в апрельское небо, и это думает он, мужик, который водку пьет, с Мишкой гуляет, на войне был.

Белов не идиличен, он добр. Доброта разлита по всем клеткам его книги. Она, как внешнее тепло, накатывает изнутри повести, и душа растет в ее волнах, меняется, теплеет.

От человека к человеку переходят эти волны, от живого к живому.

От старой, древней (в ее имени есть что-то прочное, древнее) Евстоля к детям, от них — к траве, жеребенку, корове Роголе, а от нее — к ним: через молоко, через тепло ее дыхание, через саму жизнь, которая идет на обгорев их жизни.

И то же, что у Ивана Африканыча к Катерине — «ощущение близости... ощущение ее и его жалости и любви друг к другу» — есть здесь между всем, между всеми.

Давно не читал я книги, где мотив сострадания, жалости был бы так оправдан, высок. Черта эта чисто русская, черта русской литературы: жалеть человека не значило для нее унижать его.

Белов возвращает нас к этому. Реалист, он пишет жизнь, нигде не впадая в благость. Он и Ивана Африканыча не идеализирует. Иван Африканыч так с Мишкой куролесит, что Катерине приходится потом в три смены ломать: за его грехи расплачиваться.

И только смерть ее ставит его лицом к лицу со своей душой, с вопросом: зачем жить?

Раньше не задумывался Иван Африканыч об этом: жил, и все. Даже поговорка у него такая была — «дело привычное». Все дело привычное: и то, что они с Мишкой водку пьют, и что девки в деревне — «третий сорт», и что у Ивана Африканыча «все сроки прошли». И воевать — дело привычное, и сыновей рожать, и сына Иваном назвать. И спать по два часа в день — «дело привычное», и виноватым быть, и обиду свою забыть. И даже сама «жись» — дело привычное, и смерть: «и тебя не будет, дело привычное».

Только раз взбунтуется Иван Африканыч и с кочергой бросится на обидчика, побелеет весь. Но потом уйдет, жалая того.

Нет, нет в нем жестокости, хотя и ушел он, как всякий мужик, не безответен.

Деверь Митька его за лопуха считает, за пентюха. Пентюх он, что сено не ворует, людей не обманывает. Что совесть у него есть, стыд перед ложью. Митька об этом в своем Мурманске давно забыл. Запоматовал Митька, что есть совесть и стыд.

А в Иване Африканыче они есть. Они-то и приводят его назад в свою деревню: душа, как и тот ручей, что затоптали бульдозеры, домой тянется.

Человек возвращается к себе, к осознанию себя, к той истине жизни, от которой бежал за призраками.

Призраки — это «покупное» счастье Митьки, его пустая жизнь, оборвавшая все корешки, повисшая в воздухе. Не хотела отпускать Катерина Ивана Африканыча — ушел он за Митькой. А вернулся — нет ее: расплатился он за измену.

Сам возвратился — и этим спас себя. Сам вышел из лесу, нашел тропку, выполз. Своими руками догреб до до роги, где подобрал его Мишка. Своим умом понял: «лучше было родиться, чем не родиться».

Понял, заглянул за край жизни, *туда*, на ту сторону, куда ушла Катерина.

«А что там-то, на той стороне? Может, и нет ничего, одна чернота, одна пустота?.. Бог ли там или не бог, а должно же что-то быть, на той стороне...»

Но, как и раньше, обратился его взор от «бескрайней глубины» к «понятной земле».

Здесь, на земле, нашел он ответ.

Кажется, я рассказал об одной книге Белова.

Но это и есть Белов, то, что он сделал в литературе. Портрет не окончен: писатель сам пишет его.

Я уверен, что завтра эти черты изменятся, станут иными. Время меняет нас, все мы меняемся.

Но как бы ни изменился портрет, в нем не сотрется то, что мы прочли в «Привычном деле».

Эта книга останется.

С последних страниц ее на нас наносит дым костров. Костры пахнут «отрадно», «горько, по-древнему». Что-то перегорает в них, что-то уничтожается. Но и что-то обещает этот отрадный дым.

Так обещает и проза Белова.

## II

Сначала о поезде.

Поезд — это аллегория жизни у Ю. Трифонова. Если герой прыгнул в поезд, успел, значит, жизнь удалась, если нет... Спрашивая себя, что с ним стало, Дмитриев в «Обмене» говорит: «Да, да... опоздал. Поезд ушел...» Тот же смысл имеют слова Геннадия Сергеевича из «Предварительных итогов»: «Толку не вышло... а мог бы»... Думаю, что к ним присоединятся и герои «Долгого прощания»: Ляля так и не стала актрисой, а Ребров — писателем. Он, правда, «процветает, хорошо зарабатывает сценариями», но это не то, о чем он мечтал в 1952 году.

В последнем порыве кто-то из них хватается за поручень и пытается догнать судьбу. Но не получается. Поезд уходит, и на этот раз навсегда. И они остаются на перроне.

Ю. Трифонов остается с ними. Он бросает вызов движению, оставаясь с теми, кто отстал. И хотя слова «вызов», «протест» не в почете у автора, он-таки протестует. Протест — в *выборе* материала и в постоянстве его. Все

три повести — об одном и том же. И место действия один город — Москва.

Проза эта как бы очерчена кольцом Москвы. Люди вжаты в него, впрессованы. Их жизнь теснится на пяточке быта, и это пяточок в пяточке, кольцо в кольце. Они сообщаются и обмениваются. Город сносится и возводится, и так же перестраиваются люди его. На месте старых садов вырастают магазины «Мясо», в семьях, где деды «видели Веру Засулич», появляются внуки, для которых время понятие эгоистическое, не историческое.

Когда у гроба деда Дмитриева собираются старушки, то это уже тени музейные, хотя им по семьдесят — восемьдесят лет. Сам Дмитриев приезжает на похороны с портфелем, набитым «Сайрой», и думает больше о сайре, чем о покойнике. Для него время — минута, час: *сия минута и сей час*.

Повести Ю. Трифонова сиюминутны, их герои хотят жить и живут настоящим.

Кто же они?

Это «средние интеллигенты», как называет их автор. Дмитриев трудится в институте, он специалист по насосам. Его жена Лена — переводчик. Родители и с той и с другой стороны пенсионеры. Отец у Дмитриева умер, но мать жива, хотя и больна раком. Лена и Дмитриев спешат обменять ее комнату, присоединить к своей.

Геннадий Сергеевич тоже переводчик. Его жена Рита окончила вуз, но не работает. Сын Кирилл — будущий филолог, студент. Друг Кирилла Гартвиг — кандидат наук, полиглот. Друзья Геннадия Сергеевича — из литературного мира.

В «Долгом прощании» та же среда. События вертятся вокруг театра, в котором играет Ляля. Ребров — ее муж — пишет пьесы, но они не идут. Он бедствует и надеется на лучшее. Ребров — это молодой Геннадий Сергеевич, Геннадий Сергеевич пятидесятых годов.

Жизнь обращается внутри себя, варится, сваривается. Герои ходят на службу, ссорятся, мирятся. Вновь ссорятся, заводят любовников. Играют на бегах, ездят в Крым. Пьют водку, болеют. Дмитриева в конце повести «хватает гипертонический криз». С гипертонического криза начинается свою жизнь в «Итогах» Геннадий Сергеевич.

Все они изнасились и несколько ожесточены. Но бывают и просветы, просветы любви.

Впрочем, они редки. Любовь как-то перетирается, впитывается в быт. Она в распорядке его, как сон, зарядка



и должность. Как ни мгновенна минута, которой живут герои, она неимоверно длинна. И Ю. Трифонов безжалостно проводит нас по всем ее деленьям.

Время тянется в быте, тащится. Оно провисает, делается вялым. Сама жизнь остывает в нем, и душа чувствует изменение температуры.

Ю. Трифонов зло и точно пишет этот процесс. Его проза проперчена наблюдательностью. Это перец на живые раны: Геннадии Сергеевичи, Дмитриевы, их тещи и их жены — вокруг нас. Они не отклонения, не уроды. *Средние*, — запомним это слово.

Автор улавливает их словечки, их жесты. Их ужимки умственные и прыжки. Они ходят, говорят, одеваются именно так. И в комнатах у них висят эти картинки, и Москва за окнами именно та. «Всюду горы жилья» и «темносерый цементный цвет».

Тоска и одиозность быта, цинизм непубличности, тайности его отношений — вот что страшно. Тут не вещи давят, а тяжесть лжедуховности.

Быт для Ю. Трифонова не столько неподвижность вещей, сколько неподвижность ценностей. Это некоторая оцепенелость понятий, холостой ход идей. Тут и разрыв между ними и жизнью: жизнь обращается сама по себе, они сами по себе.

Дома у Геннадия Сергеевича современный паноптикум: читают Бердяева, коллекционируют иконы, спорят про Фому Аквинского. Идет торг цитатами, ярмарка цитат. Тут отличается некто Гартвиг, черт от науки. У него черненькая бородка и остренькое личико. Гартвиг ядовито-активен. В противоположность неподвижному Геннадию Сергеевичу, он много передвигается. Он тут и там: сегодня на севере, завтра на юге. Сегодня он лесоруб, завтра матрос, послезавтра — вновь кандидат в московском вузе. Он путешествует по монастырям и пишет историю религии.

Гартвиг — мелкий бес прогресса. Он все знает и во все посвящен. Информация культурная им усваивается наравне с технической. Он «товарища Баха» может отличить от «товарища Моцарта». Ум Гартвига, как Игла Механического Пса Бредбери, не знает запретного.

Но, так же, как и эта игла, он смертоносен. Проникая в семью Геннадия Сергеевича, Гартвиг разрушает остатки того, что связывало отца, сына и мать.

Явление Гартвига — явление симптоматичное. Это не прежний тип фанатика-«физика», погруженного в свою физику. Это не ученый «не от мира сего». Мир сей — его сфе-

ра. Если физик-отшельник еще внушал надежды, если его можно было «перевоспитать» с помощью того же Моцарта или Баха, то Гартвиг невоспитуем. Он и бога внес на свои перфоленты.

«Молодые дельцы»,— говорит о людях типа Гартвига Геннадий Сергеевич. Он осуждает их. Он согласен лучше рефлексировать и стоять на месте, чем так двигаться. Свою неспособность прыгнуть в отходящий поезд он не променяет на участь Гартвига.

Гартвиг и Геннадий Сергеевич— два полюса в мире Ю. Трифонова. Да, и в этом аморфном мире есть полюса. Между ними возникает напряжение, которое одушевляет постылый быт.

В «Обмене» мир делится на Лукьяновых и Дмитриевых: с одной стороны, родители Лены, с другой— Дмитриева. Грубо говоря, Дмитриев колеблется между ними. Ему надо выбирать— или он «обменяет» дмитриевых на лукьяновых, или останется среди первых. Обмен квартиры лишь внешний повод, главное— этот обмен.

Вероятно, и Геннадию Сергеевичу предоставляется альтернатива. Или он опустившийся халтурщик-переводчик, или человек, порывающий с собой. Или Рита, Кирилл, Гартвиг и их окружение, или— свобода, по крайней мере та свобода, которою пользуется его домработница Нюра, свобода добра. Нюра— сама того не зная, творит добро— она живет им.

Полюс добра и свободы переносится не на московскую почву. Это то, что за пределами Москвы: где-то на Новгородщине, откуда родом Нюра, или в среднеазиатском городке Тохире, куда прилетает Геннадий Сергеевич. Там люди не говорят о добре, а делают его.

Диалог Москва— провинция, Лукьяновы— Дмитриевы, ум— добро получает несколько жестковатый оттенок. Точная в материале проза Ю. Трифонова начинает здесь спотыкаться, противоречить себе. Она как бы скашивается в сторону полюсов.

Живая жизнь рассекается и самолюбиво абсолютизируется. Дмитриевы получают право на суд, Лукьяновы— быть подсудимыми. Деду Дмитриева трудно представить, что он боролся за то, чтоб Лукьяновы всплыли наверх. Он до сих пор ходит в мальчиковых ботинках, а они наживают вещи. Пытаясь найти объяснение этой разнице, он находит его в том, что дядя Веры Лазаревны держал магазин на Кузнецком. Вот где зло лукьяновщины— оно в «пержитках»!

Но, господа, разве это объяснение? Разве среди бесребренников не было людей пострашней, чем держатели магазинов? И разве до встречи с Лукьяновыми Дмитриев не жил на стороне «дмитриевской»? Где она была, что делала?

Дмитриев «меняется» в повести, но что он меняет? Отца, писавшего юмористические рассказы и несостоявшегося? Деда, отворачивающегося от плодов трудов своих? Или свои детские занятия живописью? От них осталась акварель: «кусок сада, забор, крыльцо дачи и собака».

Лукьяновы и Дмитриевы одна жизнь, а у Ю. Трифонова их две. «Женщина-бульдог» Лена пожирает Дмитриева, как пытаются пожрать Геннадия Сергеевича Рита и Кирилл.

В «Предварительных итогах» *олукьянивание* происходит в ином ранге, но смысл его тот же. Черствость близких, нелюбовь близких — вот отчего страдает героиня повести. Рита — дублер Лены, но с гартвиговской выучкой. Они обе красивы (еще один искус!) и интеллигентны. И обе лишены сострадания.

Будь Рита добрей, внимательней, Геннадий Сергеевич смирился бы. «Можно болеть,— говорит он,— *можно всю жизнь делать работу не по душе, но нужно ощущать себя человеком.* Для этого необходимо единственное — атмосфера простой человечности... Никто не может выработать это ощущение сам, автономно, оно возникает от других, от близких... Если человек не чувствует близости близких, то как бы он ни был интеллектуально высок, идейно подкован, он начинает душевно корчиться и задыхаться — не хватает кислорода». И еще: «...нельзя же корить людей тем, что они не Львы Толстые...»

Обе посылки объединяются. Вспомните: Геннадий Сергеевич «средний интеллигент». Как средний, не Лев Толстой, он рассчитывает на сочувствие. Впрочем, будь он даже Лев Толстой («интеллектуально высок»), он не смог бы без этого.

Геннадий Сергеевич готов поставить любовь выше ума, выше науки, выше музыки, выше талантливых переводов. И он ставит ее. Любовь выше литературы, выше книжек, выше всей сей «высокоумности», которая ему «не нужна». Ему нужно добро. «Ну как с ним, с добром?» — спрашивает он.

Но он забывает, что и истинная литература — любовь, и талант — любовь, талант — добро.

Он забывает об этом, потому что сам «делает работу

не по душе». Он бесстыдно продается, хотя и оправдывает это необходимостью жить. Почему же он не идет в сторожа, как Атабалы, если литература не его дело? Жаль «шестидесятидвухметрового кооперативного храма», которого нет у Атабалы?

В повести Геннадий Сергеевич иронизирует над своей работой, устало подшучивает. Он не скрывает того, что она ему противна. И сам он себе противен из-за нее. Но вся тяжесть его страданий переносится на непонимание близких. Слишком они «зачитались» и забыли о человеке.

Ему не приходит в голову мысль, что хоть он и не Лев Толстой, но занимается делом Льва Толстого и в деле этом мера Толстого и обыкновенного таланта равны. Эта мера нравственная, и о ней-то не подозревает Геннадий Сергеевич. Знай он о ней, он бы «задышался» и «корчился» не оттого, что его третируют жена и сын.

В искусстве нельзя «делать работу не по душе» и «ощущать себя человеком». «Атмосфера человечности» (я цитирую Ю. Трифонова) тут вырабатывается «автономно», ее не займешь извне. Тут ни на кого не сошлешься, не обопрешься. Самоспасение таланта в творчестве.

Вот почему реплики Геннадия Сергеевича против «высокоумности» разных книжек обращены против него. Он отказывается от всей этой «муровины» потому, что она ему действительно не нужна. Не в коня корм.

Можно подумать, что книжки эти читают одни риты да гартвиги. И не заключено в них уроков добра.

Конечно, лучше необразованная Нюра, чем образованный Гартвиг. Лучше сочувствие незнания, чем бессердечие знания. Но ни знания, ни ум сами по себе не бессердечны. Бессердечен человек.

В деле, которым занимаются герои Ю. Трифонова (а они наполовину люди искусства), тяжесть падает на человека, на его внутренние ресурсы, на способность противостоять среде. Лишив их таланта, Ю. Трифонов выбил изпод них то, без чего они — и с хорошими тещами и примерными женами — достаточно несчастны.

«Не приписывайте себе чужих заслуг — они принадлежат времени, — говорит Геннадий Сергеевич, обращаясь к молодым интеллигентам. — Я не успел прочитать так много книг и вызубрить иностранные языки потому, что жил в другое время: работал с малых лет, воевал, бедствовал».

Он прав. Но правы и те из его поколения, кто не пошел по его пути.

Ставить нравственные проблемы на материале искусства, отделяя их от проблемы таланта,— значит впустую вертеть ручку незаводящегося мотора. Мотор не заведется, потому что нет топлива, нет обеспечения сущностного, без которого он не сможет работать. Бытовой конфликт, поднятый до уровня духовной трагедии, не выдерживает нагрузки. Что ж укорять судьбу, что ушел поезд, если поезда не было, а был фантом?

Был бы поезд — была бы трагедия, нет поезда — нет ее.

Мир Ю. Трифонова не трагичен, не сострадателен. Он правдоподобно-элегичен, грустно-благополучен. Есть нечто литературно-благополучное в лирических исходах, которыми завершаются все три повести. Тут слишком виден ум пишущего, а не его сердце.

«Он еще не старик, но уже пожилой, с обмякшими щеками, дяденька», — пишет Ю. Трифонов о Дмитриеве. «Дяденька» — это сказано с презрением. Это о *постороннем* сказано, не о своем. Пожалейте этого «дяденьку», а я постою, посмотрю, — говорит текст.

При всей стихийности и честности трифоновского письма, мысль, управляющая им, несколько холодна. Он подтягивает изображение к логике, к правилам ее игры. Так возникают полюса Лукьяновы — Дмитриевы, так добро противопоставляется уму, любовь — «высшим материям» и исканиям духа.

Это спокойствие в распределении сил, это знание того, «что к чему и почему», проглядывающее между строк, примораживает и читателя. Повести Ю. Трифонова не бьют по совести, не «портят музыку». Они как бы свертываются внутри себя, закругляясь в кольцо этическое.

### III

В предисловии к своей книжке Борис Можжев пишет, защищая права писателя на сиюминутность: «У автора есть определенное убеждение: духовный склад литературного персонажа может раскрывать мысли о так называемом общественном устройении ничуть не меньше, чем интимные переживания, вызванные прикосновением к вечной теме любви или ненависти». Думаю, что он не ошибается, хотя противопоставление тем вечных темам временным — дело бесплодное. Русская литература давно решила этот вопрос: все вечное, что вышло из-под ее пера, родилось из временного, сиюминутного, остро-насущенного. Вспомним романы Достоевского.

Великое, вечное не рождается из вечного же. Оно выбрасывается из кипящей лавы дня, оно жжет и горит, обжигая современников, доходя до потомков уже не как злободневное, а чисто великое. Оно как бы остывает снаружи, оставаясь кипящим внутри, ибо в существе своем хранит страсти, которые не гаснут. Но зажглись они от временного огня, от того, что давно погасло, исчезло с лица земли.

В своем предисловии Б. Можаяев задирист, как и любимые его персонажи. Он несколько иронически отзывается о тех полугероях литературы, которые берут экзотику, антуражем. Он посмеивается над удачливыми гасителями молний и старателями-геологами, противопоставляя им человека земли. Что ж, и здесь он прав, хотя все зависит от того, как это написано. Все мы «люди земли», в конце-то концов.

Герои Б. Можаяева люди иронические, они делают свое дело упрямо и вопреки всему, что встает у них на пути. Я назвал бы их одержимыми, если б это слово не было бы порядочно скомпрометировано критикой. Одержимый на современном критическом языке — значит неистовый, железный, чуть ли не сверхчеловек. У Б. Можаяева они тихо-неистовы, что ли. Усмешечка у них на губах, игра в их манере обращаться с противником, но что-то тяжело-отчаянное есть в их желании остаться теми, кто они есть. Это и председатель колхоза Лозовой из очерка «В Солдатове, у Лозового», и его литературный двойник Андрей Иванович из рассказа «Дождь будет», и Живой из повести «Живой». Крестьяне они — крестьяне по образу жизни, привязанности к земле, по складу языка и увертливости, уклончивости в открытом бою. Битые и тертые, они ничуть не согнулись под прессом, который давил на них, а вышли из-под него еще более готовыми жить, выстоять.

Как сухая земля под солнцем, томится Андрей Иванович в присутствии разных указчиков из района, которые ездят за ним по колхозным полям, указывая и наказывая. Ускользает, увертывается от них его машина, плутая с поля на поле, а они настигают его, ловят, пытаются остановить, подчинить. Не получается. Сам он знает, когда сеять и где сеять, когда убирать и где убирать. Но он крутится, выкручивается, петляет, уклоняется от преследования. И все-таки вырывается под конец дня из расставленных для него силков и вздыхает освобожденно. Духота дня разрешается приближающейся свежестью: все-таки, наверное, будет дождь, прольется он на эту заждавшуюся его землю. Ловкие хватуны-советчики остаются ни с чем, а че-

ловек, как и земля, доживает до благодатного дождя.

То же происходит и в повести «Живой». Как уж ни прижали районные горе-начальники Живого, как ни зажали его в угол, а он вывернулся. Вышел из их лап, выскочил, только они его и видели. Повесть трагическая, рассказывает она о событиях давних, хотя и незабвенных. Пустые амбары, пустые лари в избах. По «двадцать одному грамму гречки на рыло» получает Живой. И это все на шесть ртов, сам седьмой, на всю зиму, до следующего урожая. Трудодней они с женой выработали восемьсот сорок, а получили за них шиш. Что делать? Живой не вор, не ловкач, который, дружа с Гузенковым, может выклянчить себе кусок, перебиться. Он мужик честный, любит получать за работу, а не за безделье. И вот идет он искать правды в район, а там уж в предриковском кресле Мотяков сидит, человек во френче и сапогах хрустящих. Бьет кулаком по столу, командует. А свои горе-начальники, хапуги-пузаны уж провели через общее собрание исключение Живого из колхоза, а стало быть, и лишение его колхозных прав. Раз не колхозник — не купи хлеба в колхозном магазине (привозят раз в неделю), отдай огород и т. д. Бегаёт Живой между районом и родными Прудками, туда ткнется, сюда — нет у него выхода. Будь он послабже духом, будь у него потоньше кишка, не выдержал бы, может, руки на себя наложил. А он мужик отчаянный, на фронте у него три пальца оторвало, а до фронта, слава богу, он через коллективизацию прошел, все видел. Идет этот мужичонка один на Мотякова, на способ правления его, идет в тулупчике истертом, подпоясанном.

Сила живая находит на силу тупую, сметливая, веселая, хотя и горькая в своей веселости — на ту, что не умеет смеяться. И ничего не получается у тупой силы, осмеяна она, высмеяна, а это для тупой силы — страшнее всего. Юмор Б. Можая отлетистый, ухарский, по-крестьянски подковыристый и занозистый. Если уж занозил, то занозу не скоро вынешь, не отвертишься. Живой бьет наповал своими шуточками, и величественно-напряженное, натягивающееся, мотяковское уменьшается под его смехом, крошится и выкрашивается, рассыпается при всеобщей потехе. Конфуз получается с тупой силой, смерть ей горячая от этого Живого приходит. Вот уже и не сила она, уже не предрика и никто Мотяков, только щелкают впустую стальные зубы и бессильно раздаётся старый припев: «Я вам рога обломаю, враз и навсегда!..»

А Живой со своими шестью ртами, сам седьмой, остаёт-

ся жить. Он и создан для жизни, для долгой жизни, на то он и Живой. И за что бы он ни брался, куда бы ни бросала его судьба, он всюду при деле — шкипер ли он на дебаркадере, сторож ли при лесе, экспедитор в колхозе. Все умеет — и траву косить, и дом привести в божеский вид, и корзины плести, и грамоту знает, законы знает — это уже от нового времени в нем, его не проведешь.

Герой Б. Можаяева не дается тупой силе, не ждет, когда она свалит его. Он не из тех, кто открывается, подставляется, дает себя съесть без закуски. Им, пожалуй, и поперхнешься. Шуточки-прибауточки, а беззащитности нет — так сильная рыба вывертывается из рук, когда берешь ее голыми пальцами. В этом смысле Живой — характер особенный, чисто можаяевский, вырванный автором из самой реальности, это деревенский Теркин, наших дней, Теркин в том значении, что он терт, бит, испытан и переиспытан. Он человек веселый, плясун и говорун и работник. Он истинно русский человек, терпеливый в бедствии, круглый, но не такой круглый, как Платон Каратаев, безнадежно погибающий в хвосте обоза пленных, а тот, что впереди идет, подпрыгивает, сам себе подпевает, хотя, может быть, жить ему осталось всего час. Он гибельно, безудержно смел и вынослив, умен, смышлен и бессмертен. И он не какой-нибудь придуманный скоморох, смешила-болтун, от которого все отскакивает, как от стенки. Нет, это натура чувствующая, глубокая в переживании и горе, всеми жилочками привязанная к жизни и лепоте ее, как говорили в древности. Наступают минуты, когда и Живой расслабляется, открывает душу, и тогда лучше не заглядывай в нее — заглядишься. Все он видит и слышит — и как меняется цвет неба при закате, и как шевелится вода под ветром, и как могуче-просторны дали за его родной Прокшей.

Сила Живого, как и сила автора, слепившего его, — в языке. Русский крестьянский разговорный язык Б. Можаяев прекрасно чувствует. Его повести и рассказы держатся на диалогах, энергично строятся ими и komponуются, и их все время почти воспринимаешь на слух: кажется, нет лица, нет описания героя, но есть *слово* его, и есть он. Краткое повествование то и дело прерывается вспышками живой речи, она крупна, самородна, умна, и кто бы ни был перед тобой — главный герой или ворвавшееся с одной репликой лицо, это характер, тип. Всякое слово у Можаяева тут увесисто, тяжело внутри и бьет без промаха. Попадания его стопроцентны. В том-то и живучесть его героев, что они говорят этим бессмертно-смелым и неистребимо-первичным



языком. От его попаданий разрушается лексика мотяковых, тупо-мертвая, канцелярская, высушенная и выцеженная до импотентности. Те даже не говорят, а по бумажке читают, пыжата, надрываются, силясь пересилить жизнь. Живые их словом казнят, превращают в труху. Они и их мертвоказенную речь пародируют, вставляя ее нелепые обороты в свой посыпанный солью текст. Получается смешно, тупая сила компрометируется, принижается, топчется этою пляскою языка на ней.

Б. Можаяев пишет о вопросах больных: о гибели леса на Дальнем Востоке, о насилии над людьми, знающими землю и не желающими уходить с нее (а их с нее гонят мотяковы), но что-то бодро-свежее исходит от его прозы, что-то обнадеживающе-подымающее. Выживем, выстоим, и лес спасем, и сами спасемся, пересилим тупую силу, кажется, говорит его тон, тон, отчаянно срывающийся на насмешку.

Не всюду ему это удастся, не всюду он и сам верен себе. Книга «Лесная дорога» пестра. Тут и очерки, и рассказы, и повести. Но она пестра не только жанрово, она пестра по исполнению, ибо вещи, вроде «Живого», соседствуют в ней с вещами необязательными, где, кроме умения писать профессионально, ничего нет. «Живой» и такие рассказы, как «Лесная дорога» и «Дождь будет», которые я считаю лучшими в книжке, просто выталкивают эти посредственные вещи вон, оставляют их за бортом сборника. Крайне длинна и уныла повесть «Полюшко-поле». Читаешь ее после «Живого» и не узнаешь Б. Можаяева. И юмора нет, все плоско-серьезно, разыграно по известным нотам. Прогрессивный секретарь райкома против отрицательного секретаря райкома. Борьба, сопровождаемая любовью к прогрессивной бригадирше Наде и оканчивающаяся победой прогрессивного. Любовь и все отношения писаны вяло, разжеванно, и нет сил довести чтение до конца. Будто голос померк, будто интонация живая ушла — и все забумажилось, одеревенело, стало похоже на то, что высмеивает сам же Б. Можаяев.

Тут временность не обращается в вечность, ибо секрет этого обращения прост: пиши не проблемы, а человека, и ты получишь проблемы. В «Полюшке» Б. Можаяев пишет проблемы, а человек у него при них болтается, обслуживает их. И хотя проблемы все те же и острота есть, а читать скучно.

Даже в хорошем рассказе «Власть тайги» нет, по существу, ничего кроме интриги, точно написанных пейзажей и благополучного конца с поимкой вора. Я понимаю автора —

он собрал, что мог, в книжку. Но бедно и жалко выглядят эти его сочинения рядом с теми, в которых он уже установил свой уровень. А главное, они не неумением слабы, не отсутствием опыта, они внутри холодны, отчужденно-беллетристичны, нет в них лукавства и увлекающей усмешки можаевской. Той самой ноты в голосе, той настройки его, той искры божественной, которая, преображая текст, ставит Б. Можаева на особое место в литературе.

Она-то и тянет его собственную прозу, вывозит ее, возносит над уплывающей злободневностью, которою уязвлен, прямо-таки ужален автор. Она и его гневу сообщает силу невиданную. Она вытаскивает его социальные вещи и делает их долгоживущими. Кажется, вот-вот он сорвется, падет в одиозность публицистики, выставит все в прямую линию, и тоскливо станет от этой выпрямленности. Нет, глядишь, вышел, вывернулся, пошел по всем линиям сразу, неуловимо усложнился, укрупнился — спас его талант.

На него, как на дождь оживляющий, одна надежда. Дождь будет — уверяет Б. Можаев в конце своего рассказа. Дождь будет — думаю я о продолжении его прозы, закрывая «Лесную дорогу».

#### IV

Когда герой Энна Ветемаа попадает в собор, на него не находит «то самое чувство» — чувство, которое испытывает женщина, когда она собирается рожать, пчелиная матка, откладывающая яйца в клеточки сот, погибающая личинка, в которой зарождается новая жизнь. Это чувство полноты существования и оправданности его. Герой пытается симулировать это чувство, искусственно вызвать его, он запирается в церкви на ночь и ждет... но не находит, не приходит, душа остается пуста — ничто не посещает ее. И со дна пустоты, как изжога, поднимается зависть. Она жжет и душит, смешивается с отчаянием и раздражением, с жадной наполниться и с иронией по поводу своей недостаточности.

Герой смеется над слепотою полноты, над животной насыщенностью ее и избыточностью, но сам тянется к ним, как тянется из темного подвала картофельный росток, лишенный солнца. Образ картофельного ростка взят мною у Ветемаа, он сравнивает с ним стихи Руубена Иллиме, героя романа «Усталость». Душа Руубена — подвал, где всходит этот росток при свете одинокой совести. Когда-то Руубен предал своего учителя, профессора Каррика, профессор Каррик давно умер, он растворился в земле,

превратился в свет и воздух, и его ученик как пал в подвал, так и не может подняться.

Истощенный и измотанный своим предательством, он уже ни на что не способен, кроме сознания непоправимости случившегося. Исповедь Руубена — это мучительное прокручивание пластинки, на которой записана история падения, история жизни в падении. Весь остаток сил брошен на то, чтобы выложиться, высказаться. И высказаться *до конца*. Это желание крайности, абсолютности истины о себе — как бы вызов полноте, которая недостижима, как бы попытка возместить ее иной полнотой — отрицательной.

Инерция самообнажения так сильна, что герой готов даже переступить границы приличия, — он ничего не хочет скрывать в себе, пусть все, *все* знает о нем читатель! Он упивается этим бесстрашием своего бесстыдства и возгорается от вида того, что оно открывает в нем. Смотрите, смотрите, какой я! — кажется, кричит он, собирая вокруг себя побольше зрителей. — Плюйте мне в лицо, я расскажу вам еще кое-что!

В его вызове есть и смелость и страх остановиться: лишь бы его слушали, лишь бы он говорил, а что дальше — неважно. В «дальше» он не хочет заглядывать, — там темнота. Отталкиваясь от нее и стремясь к ней (конец все равно будет), он напоминает отчаявшегося, который от страха смерти готов покончить с собой.

Эта отрицательная энергия саморазоблачения дает положительный эстетический результат: на наших глазах создается характер, подобия которому трудно сыскать в современной прозе. Это тип человека неверующего, сладострастно укоренившегося в своей неверии и вместе с тем вызывающего к вере. Вызывающего с озлобленностью, со всем запасом иронии человека XX века и с простодушием новорожденного.

Какое бы имя он ни носил в романах Ветемаа, он — одно лицо. И Руубен Иллиме, и Свен Вооре из «Монумен-та», и Арне из «Реквиема для губной гармошки», и Яаан из романа «Яйца по-китайски» — все они духовные двойники, близнецы-братья, которые передают эстафету исповеди друг другу.

Слово «эстафета» опять-таки в духе Ветемаа: его герои часто пользуются спортивной терминологией. Жизнь для них — некий забег на дальнюю дистанцию, соревнование с преодолением препятствий. Яаан, стоящий у конца жизни, говорит, что он близок к «финишу», Свен Вооре, только начинающий бег, признается: «дан старт в соревнова-

ниях мастеров». Соревнование, соперничество, бег... С кем соревнуются и куда бегут герои Ветемаа? О, это длинная история, и начинается она в романе «Монумент», где Свен Вооре, молодой интеллектуальный атлет, роет землю шиповками и ждет выстрела стартера. Выстрел раздастся, и Свен Вооре рванет, припустит и первым пройдет дистанцию.

*Пройти первым* — вот один из стимулов бега. И наконец, *пройти*, не сойти с дорожки, выдержать — ослабленный вариант той же идеи. Спорт безжалостно выбрасывает тех, кто сходит. А жизнь для героя Ветемаа спорт. Впрочем, как говорит Свен Вооре, не только спорт, но и наука, и искусство.

Эту мысль он развивает в своем трактате о приспособленчестве, который является программой его житейской этики. По мнению Свена, именно приспособленчество — этика, ибо оно помогает миру держаться в равновесии. Все остальные формы поведения ущербны по отношению к приспособленчеству. Они или впадают в крайность, или сами являются крайностями. Крайности же — это то, до чего не хочет унизиться гибкий ум Свена. И другие просвещенные умы.

Ставка Свена Вооре — ставка на логику, на рационализм приспособленческой этики, учитывающей опыт прошлого. Что может дать крайность? Только крайность. Ожесточение порождает ожесточение, кровь — кровь. Все это было...

Так рассуждает Свен. И его трактат чутко откликается на запросы времени. «Было там «аналитическое приспособленчество», — вспоминает Свен, — раскрывающее слабости партнера; было «дезориентирующее приспособленчество», рассчитанное на недооценку твоей личности... было «зеркальное приспособленчество» — партнер видел тебя насквозь, но в то же время понимал, что это предусмотрено, — в результате два толковых человека оценивали друг друга по достоинству; кроме того, было еще «эстетствующее приспособленчество» на предмет самоуверенности и «спортивный подхалимаж», разработанный специально для тренажа приспособленческой техники...»

Все эти приемы герой Ветемаа успешно демонстрирует на практике. Роман «Монумент» и есть, по существу, *демонстрация приемов*, показ возможностей, которые предоставляет ему теория приспособленчества. Здесь все рассчитано: и срок исполнения, и качество, и необходимое

укладывание в норму. Выше нормы герой не хочет прыгать: это не входит в условия игры.

Поэтому и интрига, и расстановка сил, и сама драматургия сюжета здесь опытные, готовоэкспериментальные. На дорожку выпускаются три типа, три представителя трех точек зрения: Айн Саарме — талант, Магнус Тээ — бездарность и Свен Вооре — ни то, ни другое. Магнус Тээ держится за те времена, когда он лепил бюсты «великого», Айн творит по-новому, а Свен Вооре творит в своей сфере, в сфере сталкивания этих двух крайностей.

И конечно, он выигрывает. Монумент, который поручили спроектировать ему и Айну Саарме, проектируется им и Магнусом Тээ. Изгнанный и проработанный на собрании в Союзе художников Айн удаляется на остров, а Свен Вооре получает почет, деньги и, кажется, жену Айна в придachu.

Обстоятельства охотно подыгрывают Свену, как, впрочем, подыгрывают и партнеры. И та, и другая сторона, как стороны неумеренные, делают глупости, и Свен пользуется ими. Он прикидывается и тем, и другим и играет на слабостях того и другого. В романе, правда, есть еще одна сторона — скульптор Тоонельт, но он выключен из игры. Роль Тоонельта и состоит в том, чтобы быть выключенным, взирать на игру свысока. Это тоже входит в задачу эксперимента.

Когда успешно финишировавший Свен стоит перед монументом, любуясь своей победой, Тоонельт вырастает перед ним, как бог из машины, и спрашивает: «Интересно было бы знать, каково у вас на душе». Вопрос риторический, и обращен он, скорей, к читателю, чем к герою: пусть читатель знает, что поступок Свена не остался безнаказанным, он отмщен вопросом Тоонельта.

Сам же Свен Вооре вряд ли смутится им. Для него укор Тоонельта — все равно что укор бога. А бога он не признает. Тот, как и маэстро Тоонельт, играет в другой команде.

Земная калькуляция героя «Монумента» рассчитана на земные дела. Что же касается небесных, то он и их готов свести на землю. Бог, по замечанию Свена, швейцар на Высшем Суде, который, как и швейцар в ресторане, не пускает только олухов. Умный человек пройдет. Ход мысли Свена Вооре неумолим: раз бог создал людей по своему образу и подобию, то и он, Свен, подобие бога. И еще неизвестно, в ком бог воплотится истинно — в таких, как Айн, или в таких, как Свен.

Пока это лишь игра ума, игра силлогизмов, соответствующая общему стилю игры в романе. Свен Вооре резвится, ему тридцать лет. Ветемаа, в свою очередь, как бы резвится с ним. Он опробует в нем своего героя, проводя пробу со стороны обстоятельств и отношений с ними. Ходы пробы довольно грубы, а цепь характера арифметически проста. Сначала Свен Вооре доносил на товарищей в школе, теперь он доносит на своих коллег. В детстве за ним водились грешки, теперь они переросли в грех. Подбрасывая дохлую крысу в ридикюль к учительнице, он будто репетировал историю с монументом.

Нравственное безболие свое Свен Вооре объясняет действием среды, но порок заключен в нем самом и развивается имманентно — как развивается и растет рак в теле Яаана в романе «Яйца по-китайски». Причем порок этот не ощущается им как порок. Это не болезнь, а, наоборот, «здоровье» героя, жизненная потенция, без которой он не может существовать.

Именно она доставляет ему удовольствие. Именно она влечет и вдохновляет. Когда он грешит, он на подъеме, он возбужден и полон сил. Стоит ему уклониться в сторону «человеческого», как он уже тряпка, рефлектирующий слизняк.

В такие минуты Свен Вооре расслабляется. Он чувствует «второе и третье кровообращение» работ Айна, его посещают мгновенья вдохновения. Но они тут же улетучиваются. Бог не дал Свену таланта — и, может, как раз за это не хочет признавать его Свен? Может, вся его хитрая философия игры в жизнь — не что иное, как бессилие человека, которому не выпал счастливый билет? И который он должен тащить исподтишка?

Свен Вооре не задает себе этих вопросов. Задавать *лишние* вопросы — не его амплуа, это амплуа Руубена Иллиме, Арне и Яаана, которые уже сошли с дорожки. Они финишировали, и у них есть время на размышления.

Руубен Иллиме — это выдохшийся Свен, Свен уставший и разуверившийся в своих теориях. Он уже не смеется над богом, он мстительно оглядывается на него, требуя ответа. Почему его жизнь сложилась *так*? Почему он предал, а не кто-то другой? И *за что* ему этот крест?

Он спешит в храм, чтобы задать эти вопросы Иисусу Христу. Но распятый Христос молча смотрит на него сверху. Руубен вслушивается в музыку органа, но и та не отвечает ему. Профессиональным ухом он отмечает гром органного пункта, модуляции и лигатуры темы, но сверх

этого ничего не слышит. Душа Руубена глуха к божественному смыслу музыки. И тогда он в остервенении набрасывается на старика, разучивающего хоралы. «А если бы твою мать потребовалось распять, чтоб спасти Христа, ты пошел бы на это?» — кричит он, испытывая что-то вроде удовлетворения палача. Доведя старика почти до припадка, он плюет на пол собора и выбегает на улицу.

Он спасается от самого себя в темных парках, в каких-то сараях, на берегу пустынного моря, в тесноте каменных переулков, у крепостных стен, за которыми жили когда-то настоящие палачи.

Но сколько бы он ни кружил по городу, он опять вернется сюда, к этим тяжелым, высоким дверям, которые как будто ждут прихода нового Иисуса Христа. Он будет топтаться возле них и скулить — скулить, как подбитая собака, которую не пускают в дом.

Герой «Усталости» хочет верить — верить хотя бы во что-то или в кого-то. Но старик прав: «Разум тут бесплоден. Это как с музыкой: если она у вас ничего не вызывает, значит, это в вас чего-то недостает, а не в музыке...»

В сердце Руубена недостает любви, ему *нечем верить*, и в этом его трагедия. Любовь съедена предательством, муками совести, эгоизмом одиночества. Она съедена ожесточением, неуважением к себе.

На ее месте распустился синий цветок — тот самый цветок, который застыл в стихах Руубена рядом с манекенами, стоящими в окнах магазинов. Как и те, он бескровен, безжизнен, фиолетово-ненатурален. В нем нет соков. Позже, в романе «Яйца по-китайски» он приобретет ртутные тона, ртутно-трупную окраску. Он взойдет внутри Яаана, как махровая роза рака, которая будет пожирать и грызть его и убивать клетку за клеткой, поедая их вместе с душой героя.

Одиночество — вот рак, который грызет изнутри героев Ветемаа. Даже находясь среди людей, они не могут забыться, они остаются один на один с собою. Контакта с миром нет — мир враждебен, ибо стремится к близости, к общению.

Одиноким чувствует себя Арне на сборе ветеранов войны: он в войне не участвовал. Он убил немца Курта, но немец Курт убит им из ревности, а не из патриотизма. И уж совсем одинок Яаан, который мечется по своей палате, глядя на далекое зарево города, в котором перегорели страсти дня. Это зарево кажется ему терновым венцом, сиянием безысходности. И даже молодой,

бодрый Свен, который нравится женщинам и умеет играть в «естественного человека», болезненно страшится близости.

Сближение для всех них страшней одиночества. Они не приемлют его кожно, телесно. Они с испугом отталкиваются от людей и не переносят *близких*.

Вот почему они так враждуют с женщиной и не любят детей. Дети вызывают у них мысль о проигрыше, о напоре нового поколения, которое вытолкнет их из жизни. Они не хотят иметь детей, а если те у них появляются, то они просят убрать их с глаз. У Арне есть жена и дети, но он ни словом не обмолвливается о них. Руубен бесплоден. У Яаана есть сын, но он воспринимает его как партнера по бегу, который обходит его на дорожке.

Они с брезгливостью думают о собственных женах, любовницах, приятелях. Их острое зрение отмечает дефекты в их лицах, несовершенства. Почти каждое лицо искажено ракурсом неприятия, неприязни. У Айна Саарме «короткое тело и короткая шея, а на шее непропорционально круглая, как шар, голова», у его жены Евы — маленькие хищные зубки, Тоонельт — гора мяса, поросшая волосами, а Магнус Тээ — «крокодил», блещущий стальной улыбкой вставных зубов. Жена Агнес напоминает Яаану «сонную Горгону», он с отвращением смотрит на лысину Геннадия, своего сослуживца, покрытую потом. Да и родной сын, второй Яаан, кажется ему чем-то «сморщенным» и «свекольно-красным».

Глаз видит только ущербное, распадающееся, стареющее. В молодом и здоровом его раздражают чрезмерность, выпирание плотского. Герой не прочь попользоваться плотским (он — любитель такого рода ощущений), но, попользовавшись, он тут же готов презирать его.

Особенно этот мотив физического неприятия мира силен в «Усталости». Здесь что ни лицо — то испорченный снимок: оно или передержано или недодержано в проявителе. Лица бледны и подкрашены слабым светом неона, этого ночного солнца Таллина. На них — отражения вывесок и реклам, яркость которых приглушена туманом и морсью. Из этого тумана выплывают то женщина с чем-то облезлым на плечах, то швейцар с голодным лицом и рыбьими глазами, то «землянично-мыльный» Рауль, то старик с сиплым смехом, певец с чахлым голосом... Руубен Иллиме смотрит на них или через стекло кафе, или из окна больницы, где он лечится от пьянства. Здесь уже не ночь, а день, но день пепельно-серый, как халаты больных,



и во дворе психиатрички больные кидают кошкам хлеб, а потом швыряют в них камнями.

Мир вокруг Руубена как бы облучен усталостью. Он двигается и живет замедленно, а если и убыстряет бег, то это похоже на истерику, на какие-то дерганья, на агонию.

И даже женщина не может спасти его от одиночества. Наоборот, она усугубляет его, ибо сближение с ней минута и вызывает стыд. Сближение с Маарьей Каррик происходит на холодной постели в пустой квартире профессора Каррика. Еще не прошли положенные сорок дней, отведенных для его памяти, а Маарья и Руубен уже согрешили, но согрешили без чувства, без интереса. С тоскою глядит Руубен на свою возлюбленную, которая пришла к нему в больницу, представляя ее «грустные пуговичные соски» под платьем и думая, что если он когда-нибудь коснется их, то «только из чувства долга». Лишь раз Маарья вызвала у него вожделение, и то это было в день похорон профессора, когда он увидел ее худые коленки, на которых обвисли траурные чулки. Через них просвечивала ее белая кожа, похожая на цвет «воздушно-нежного ядра кокосового ореха» или на «живот ящерицы».

Белая кожа — это, кажется, единственное, что герой готов принять в женщине. Белая и нежная, как кокосовое молоко, кожа у Агнес, «белый овал» — Яааника в том же романе. Белизною бересты, белизной миндаля отдает кожа Кристины — героини «Реквиема для губной гармошки». Белая шея у Леа в «Усталости».

Все эти женщины похожи одна на другую. Они сонно-неподвижны, меланхолично-вялы. Они возбуждаются только тогда, когда речь заходит об их прямом деле — деле продолжения рода. Пожалуй, одна Леа исключение из этого списка: она девочка. Но и ей, как думает Руубен, предстоит рожать, и она превратится в женщину.

Сонность женщины, ее равнодушие к игре, которую ведет мужчина, и раздражает героя Ветемаа. В противоположность ему, она *знает, что делать*, и пребывает в равновесии этого знания. Он же все время срывается, рефлектирует, нервничает, впадает в амбицию. Гибковсеядный в отношении обстоятельств, он в отношении женщины вспльщиво-амбициозен. Женщина для него не только партнер-антагонист, она сама природа, которая в своей большой игре отвела ему ничтожную роль. Он смертен, а она вечна, он растерян, она спокойна. Она молча воспроизводит себя, не задумываясь, нужно ли это, морально ли

это. Ее нравственный закон — само воспроизведение, и она твердо стоит на нем.

Бессмертность этого великого *белого*, отталкивающего-теплого, притягивающе-чужеродного, ощущает земной ум героя. Он силится постичь эту загадку, но не хватает духа. Самолюбие берет верх: обидно! обидно! обидно! И он топчет в своих монологах женщину, поносит ее. Зарясь на ее белую кожу, он ее винит в сластолюбии, алчности, ненасытности. Он сравнивает ее с личинкой, лошадью, пчелиной маткой, с круглой луной, с желто-глупой тыквой. Именно так думает о своей жене Яаан, сравнивая ее расплывшееся лицо с овалом тыквы. Тыква зреет вблизи покойницкой, ее питают соки компостной кучи, но она индифферентна к этому. Так же индифферентна Агнес к смертельной болезни мужа, потому что у нее в животе толкается новая жизнь. Так же безразлична Кристина к спорам, которые ведут герои «Реквиема» под крышей церкви. Видя ее тело, немец Курт готов в ожесточении пинать его ногами, бить по этому белому, мягкому, тупо-равнодушному к его страданиям. Он не хотел воевать, он не хотел убивать эстонцев, он не хотел спать с этой женщиной, которая чужда ему. Он восстает против того, что именно ей он должен был отдать свою первую ночь, не зная, что через несколько минут другой любовник Кристины Арне убьет его, а в ней останется существо, зародившееся от него.

Кристина в романе — та сила, о которую разбиваются все силы, на чьей бы стороне они ни находились. Цепь смертей идет от Кристины, как, впрочем, и цепь жизни тоже. Но ей до этого нет дела. Ни война, ни то, что отцом ее ребенка становится Курт, не могут изменить ее желания. Кристина хочет рожать, и против этого ее позыва бессильны и вражда социальная, и патриотизм, и атеизм, и вера.

В «Яйцах по-китайски» это ощущение женщины достигает наивысшего отрицания и хулы. Здесь достается самой богородице: та недалеко ушла от Агнес, от Кристины, от тыквы на компостной куче. Она так же готова бессмысленно делиться и множиться, лицемерно делая вид, что začínает от святого духа. Как бы мстя им всем вместе — и Агнес, и тыкве, и беззащитно-мягкой личинке, и богородице, — Яаан проводит последний в своей жизни опыт: испытывает на щитоносках яд, убивающий их с максимальной надежностью. В составе яда используется вещество, издающее запах, пробуждающий у насекомых половое чувство. Они идут на этот запах, валят толпами и по-

гибают в ядовитых испарениях. Наутро Яаан обнаруживает их плавающими и наполовину растворенными в опытной жидкости.

Но, увы, это не приносит ему спокойствия. Глядя на свои высохшие ноги, на кожу, приближающуюся к цвету кожи мертвеца, Яаан в страхе бежит под окна палаты Яааники и молит о пощаде. Он хочет *последний раз* побыть возле нее, отдаться ее теплу и, может быть, на миг почувствовать себя живым. Но и здесь его постигает фиаско. Яааника, облученная атомной пушкой, бесплодна. Она пуста, она сама говорит о себе: я «дупло», «падаль». И в ее зияющую пустоту уходит последний порыв и остатки жизни героя.

Это наказание, это насмешка. Жалкий трагизм этой сцены напоминает историю, случившуюся со Свенном Вооре в детстве. Тогда его изнасиловала начальница в пионерском лагере. Мужеподобная тетя, славившаяся своим строгим голосом и приказами, она завела его к себе домой и грубо сделал с ним то, что обычно мужчина делает с женщиной. Свен почувствовал себя тогда червяком, которого сплющила и, используя, выбросила за дверь сама природа.

Нечто подобное этой женщине появляется и в финале «Яиц по-китайски». Возвратившись из больницы (у него оказался не рак, а всего лишь доброкачественная опухоль), Яаан сидит на кухне и слушает транзистор. И из транзистора раздаются слова команды, которые произносит женщина, проводящая урок гимнастики. Яаан не видит ее, но представляет, и это его представление совпадает с обликом начальницы лагеря, изнасиловавшей Свена. Те же грубые жесты, физическая сила и безучастие к тем, к кому она обращается. Ирония судьбы: голос этой тети как бы пародирует желания и комплекс героя в отношении женщины. «Вместе! Врозь! Вместе! Врозь!» — раздается из транзистора.

Яаан слушает ее призывы, прислушивается к звукам шипящей яичницы на сковородке и видит, как синяя муха ползет по окну. Смерть, перед лицом которой он шел на исповедь, оказалась ложной. Ему нет даже и этого вознаграждения. Он остается жить — со своей психостенией, с желто-круглой яичницей на сковородке, с белой Агнес, хозяйничающей на кухне.

Куда же ушли его силы, во что они вылились? Что дали его плевки в себя, на которые он так рассчитывал? Кто он теперь? Все тот же червяк, раздавленный жизнью,

или воскресающий Одиссей, вернувшийся в свою Итаку?

Нет, он не Одиссей, хотя его скитания по безднам своей души напоминают одиссею. Это тоже одиссея, но одиссея старения, разложения, безнадежного испускания потенции из пустоты в пустоту. В душе героя тоже просверлено дупло, это дупло нравственное, и даже избавившись от рака, он не избавится от него. Духовно-творческое выедено, осталось плотское. Вот почему так хватается за него Яаан, так пытается за него зацепиться. Вот почему он бежит к Яаанике, чувствуя *«дрожь настоящего»*, эту подмену бессмертия. «Слепое, тупое, случайное дало мне жену...» — рассуждает он и хочет слиться с этим тупым и случайным и исполнить его волю. «Плодитесь и размножайтесь!» — кричит он, не желая знать о перводвигателе «колеса»: пусть «карусель вертится!». Измотав себя в фальшивой игре, он счастлив ухватиться за спицу этого колеса и на ней повиснуть. Он капитулирует перед прошлым и будущим, ища спасения в настоящем.

Даже свою собственную болезнь, разрастающийся и разбухающий в нем рак, Яаан готов возвести в ранг творца, ибо это творчество плотское. Описание рака, цветов его внутренностей, их пресыщенно-тортных и сладких красок производят в романе впечатление картины, созданной яростной кистью. Расти, расти, расти! — вот призыв рака, призыв максимализма плоти, претензии ее, ее зарвавшегося честолюбия. Оно сродни подпольной гигантомании героя Ветемаа. Он тоже посягает на все и так же смертельно-язычески готов неистовствовать в отрицании и в плотской страсти.

Еще в детстве Яаан вычитал в книге о китайской кухне рецепт, по которому можно приготовить сладостнейшее блюдо из куриных яиц. Для этого их надо зарыть в землю и через несколько лет вынуть. Яйца превратятся в лакомство, равного которому нет на свете. Вот кашеёво яйцо болезни — безумная жажда насладиться. Она — исток, первая клетка, из которой вырастает то отталкивающе-страшное, что рисует воображение Яаана. Яаан зарыл эти яйца в землю — одно из них было еще живым, оно билось, как бьется сердечко ребенка в животе матери. Он зарыл его, убил его, чтоб животню упиться сладостью, произросшей из его гибели. Вот первое преступление, первый шаг к пустоте.

Это поедание, пожирание внутреннее мастерски написано Ветемаа. Здесь чувствуешь, что он поэт, что для него *фиксация* состояния, анатомирование его важнее сюжета

и ухищрений фабулы. Он поэт-рентгенолог, патологоанатом, направляющий свой луч на болезнь, именуемую распадом. Его описания этой болезни вдохновляюще-точны, почти эпичны. Этот негативный эпос создает особую поэтическую атмосферу его романов, которые можно назвать романами ночных откровений.

Ночью человек как бы остается один на один с миром, иллюзия синего неба и облаков разрушается: открывается черный провал, усеянный звездами. «Кто мы в этом провале? Кто бросил нас в него и зачем?» — спрашивает он. Даже Яаан готов думать, что где-то на краю темноты есть лачуга, в окне которой зажжен огонь и в которой живет кто-то, кто *знает*, зачем мы живем.

О том же думает и Арне в «Реквиеме для губной гармошки». Роман этот более чем какой-либо другой экспериментален. Здесь точно расставлены фигуры на шахматной доске, заранее опробованы обстоятельства. Экспериментируя, Ветемаа в каждом романе варьирует фон, который по своему должен испытать его героя. В «Монументе» это наши дни, в «Усталости» 1949 год, в «Реквиеме» война. В «Яйцах по-китайски» это рак, близость смерти, итоговая ситуация.

В «Реквиеме» война должна все поставить на свои места, всему дать оценку. Война сводит трех героев в церкви и заставляет их выяснять отношения. На этот раз бескровной игры быть не может, игра сознательно устраивается так, что кровь — неминуемая расплата за поступки. И в этой ситуации посредник спора — пастор Якоб ничего не может изменить в мирских делах. Он бессилен помочь Хейки, Арне и Йоханнесу. Так же бессилен и его бог. Он не воспротивился приходу немцев на эстонскую землю. Он дал Курту возможность убивать эстонцев. Он же смотрел с неба, когда Арне убил Курта. Он и теперь смотрит с креста на то, как Йоханнес убивает Хейки. Кулак Йоханнес за свою мызу «всадил бы пулю в живот самому Господу Богу», чего же ему стоит всадить ее в живот рабочему парню Хейки? И один Арне — вечный ветемааский рефлектер — остается в стороне. Он остается жить, чтоб понять, что здесь произошло.

Ситуация романа вторична, но первородно-подлинны чувства героя, его тоска по поводу несоединимости с миром, тоска одиночества. Это его родная стихия, и он в ней силен. И здесь, на какой-то грани иного сознания, на грани отчаяния в день смерти Хейки, он возвышается до порыва, который зажигает над его судьбой оправдательную

звезду. Он поднимается на крышу колокольни и с нее видит землю — песчано-неяркую Эстонию, и не только ее, а всю Землю вообще, всю природу, весь живой мир, который вдруг оказывается не чужд ему.

Этот момент прозрения, момент выхода из слепоты эгоизма в чистое видение веры — высшее достижение его ослабшего духа, как и высшая точка в беспощадно-реалистической прозе Ветемаа. Здесь возникает органичный мотив *вечного единства*, неистребимого *братства* всего сущего, братства деревьев, людей, камней, песка, неба, птиц, личинок, жуков, стогов сена, рыб в ручье. Ни к чему этому герой не испытывает теперь враждебности. Все приемлет и благословляет его дух, в котором тоже занялось *утро*.

Сцена на колокольне происходит утром. Это единственное утро в жизни героя Ветемаа, которого тот не боится, которому отдается без страха. До этого его тревожил свет дня, ему казалось, что он выставляет напоказ его бесшерстно-гладкое тело, его помыслы. Призывая ночь, он гнал свет — свет разоблачающий.

Теперь он радуется ему. На этой высоте сознания, минуты непрочного воссоединения с миром он ничего не боится. Страх — вечный спутник его отрицающей мысли — покинул его. Он дал место надежде, свободе, освобождению.

Что ж, не поздно еще и для него.

## V

Объясняя свое бегство из Ленинграда, Виктор Конецкий цитирует Данте:

Земную жизнь пройдя до половины,  
Я очутился в сумрачном лесу,  
Утратив правый путь во тьме долины...

Правый путь Конецкого лежал через трехтомный роман-эпопею. Он сел его писать в тридцать пять лет. Но роман не получался. Мысль о недостатке знаний грызла автора. Он «вдруг узнал, как поразился Томас Манн вопросом, который Чехов все задавал и задавал себе: «Не обманываю ли я читателя, не зная, как ответить на важнейшие вопросы?»

«Это поразило и меня,— пишет В. Конецкий.— Я точно знал, что не могу ответить на важнейшие вопросы современности... Роман рухнул. Город давил на мозг».

Но и вырвавшись из города, он ничего не сумел сделать. В деревне тоже не писалось.

Тогда, вспомнив, что он еще и моряк, Конецкий нанялся старпомом на СТ-760 и пошел в рейс на север. Он не раз плавал в этих местах, но сейчас ему было все равно: хотелось «уйти в кусты, смыться».

Грубо говоря, Конецкий «бежал в кусты» от литературы. Он нырнул в эту стихию, как ныряет рыба, спасаясь от избытка воздуха. И сразу задышал вольнее: посыпались шутки-прибаутки, пошел морской юмор.

Юмор этот для В. Конецкого живая вода: он омолаживается в нем, освежается. Он выныривает из него поздравившим и чистым, чистым от груза проклятых вопросов. В юморе растворяется и его серьезность. Он тает, как алхимический пар, как наваждение. Все это наваждения разума, уверяет нас В. Конецкий, они исчезают, когда берешься «работать настоящую работу».

А что ж писательство — не настоящая?

«Писательство не мужское дело,— отвечает Конецкий.— Чего-то не хватает».

Перед нами образ двоящейся личности — личности не такой уж новой в литературе. Почти всякий литературный герой меж чем-то двоятся: между необходимостью и совестью, любовью и долгом, между недюжинным даром натуры и бедностью обстоятельств, которые не дают ему проявиться. Да и образ литератора, недовольного бессилием слова,— неизбежная дань всякому путешествию, всех путевых заметок, написанных литераторами.

Попробуем разобраться, чем отличается от них герой записок В. Конецкого.

Если снять слой морского юмора, сбить эту пену с поверхности его книжки, то в глубине обнаружится исповедь, достойная внимания. Всякая исповедь тем и хороша, что она — документ данной личности и данного времени. Личность так или иначе представляет время, хотя живет она по своим законам, свойственным только ей и лишь опосредствованно вступающим в контакт с обстоятельствами. Личность — это не только писатель Конецкий и моряк Конецкий. Это, скорее, человек его поколения, чья молодость пала на пятидесятые — шестидесятые годы, а детство — на войну.

Сколько бы ни ерничал автор «Соленого льда», у него есть своя ахиллесова пята, и эта пята — детство. Как звук скрипки, врывается в его повествование воспоминание о детстве, о замерзшей Неве, о блокадном Ленинграде, о го-

лоде и смерти. Та набережная Лейтенанта Шмидта, от которой он начинает свое путешествие и которой он, кстати сказать, его и заканчивает,— как берег начала жизни, как точка, от которой начинается все. Именно здесь когда-то маленький мальчик встретил матроса, который помог ему набрать из реки воду. Вода нужна была для больной матери, умиравшей от голода.

О чем мог мечтать этот маленький человек? О глотке воды, о кусочке хлеба, который согрел бы желудок. Для него этот матрос, помогший ему, был и мать, и отец, и бог, и герой. И пусть он оторвал ручку от чайника, пусть не помог донести его до дома, он сделал к мальчику движение добра. Этого было достаточно.

В. Конецкий пишет, что с детства его героями были лейтенант Шмидт и Щорс. Он рос как все мальчишки. В его сознании *ничего не было* до лейтенанта Шмидта и Щорса. От этого, как от края земли для древнего человека, начинался отсчет.

Ведя свой отсчет от набережной Лейтенанта Шмидта, В. Конецкий ведет отсчет своего поколения и своего времени. Он не посягает на все время, на историческое время, время абсолютное. Стоит ему обратиться мыслью к глубинам этого времени, как он пасует. Он съезживается, как улитка, и прячет голову от темноты, которой веет из бездны. Ему хочется под солнышко настоящего времени, под свет, под небо, которое он помнит со дня рождения. Здесь его окружает знакомое и понятное, в этом мире он *свой*, он что-то значит.

Правда, бездна тянет к себе, напоминает. Но он отталкивается от нее, спасаясь в пределах отпущенного ему времени. Он хочет действовать и выяснять себя только в этих пределах, на большее он не претендует.

Свою связь с прошлым герой «Соленого льда» осознает элегически, лирически. Он не пробует ощупать эти отношения разумом. Видя могилы на острове Вайгач, видя жизнь рядом с ними и сознавая свою причастность к жизни, прожитой до него, он понимает, что жизнь и смерть — одна жизнь, но дальше этого понимания не идет. И когда с темных берегов Невы, мимо которых проплывает его СТ, веет ветром далеких веков, это образ, а не мысль. Мысль В. Конецкого ускользает в образ, в настроение. Она женственна, чувственна, эта мысль, она часто уходит в сторону. Мир мысли В. Конецкого музыкален, но в нем звучат часто знакомые ритмы.



От чего это? От бедности? От пустоты? От слабости таланта? Нет.

Такова природа В. Конецкого. Бравируя грубостью и просоленностью морского волка, он, однако же, очень чуток к поощрению, к добру. В его памяти все время стоит образ замерзшей Невы и мальчика посреди нее, жаждущего участия. Этот мальчик он сам, и он остался таким же, несмотря на то что вырос.

Жажда сочувствия и любви, единения с теми, кто рядом, гложет и гложет его. Может быть, ею объясняется его отталкивание от писательства. Все-таки оно — сугубо личное дело. Оно отделяет от людей, выставляет пищащего за круг обыденной жизни — той жизни, где и есть тепло, понимание и доброта.

Вот отчего В. Конецкий и воюет с ним. Его нападки на писательство — это атаки на одиночество, на отделение, выделение из жизни, на противопоставление себя ей. Слишком силен в нем инстинкт любви. Писательство — эгоизм и отчуждение собственных чувств, собственного существования. Человек отделяется от своей жизни, воссоздавая ее. В. Конецкий не хочет этого. Он не хочет сочинять жизнь, он хочет жить.

Поэтому, прервав на некоторое время свое путешествие и вновь превратившись в литератора, он тут же бежит обратно. Он острит над своими коллегами-литераторами, над своей машинкой, над необходимостью описывать чьи-то поступки. Его присутствие на теплоходе «Вацлав Воровский», чье плавание он должен освещать как корреспондент, — сплошная эксцентрика и издевки над своей глупой ролью. Он высмеивает свое положение в литературе, свои сценарии и свою известность. С легким сердцем покидает он туристское судно, чтоб снова стать моряком, — на этот раз четвертым помощником капитана на пароходе, идущем в Атлантику.

В раздвоении и неуверенности герой В. Конецкого хочет опереться на что-то прочное, сильное. Ему нужны моральные постулаты, с помощью которых он мог бы держаться на зыбкой волне. Не находя их в себе, он ищет их *вне* себя — и находит. Это люди, которые работают вместе с ним, моряки, попутчики по рейсу. Он останавливает свой взгляд на мотористе Сергее Сергеевиче, пережившем Бухенвальд. Глядя на спящего Сергея Сергеевича (они вместе возвращаются в поезде из Салехарда), он думает: «Мне совестно, что мои руки не такие». Он уважает седины Сергея Сергеевича, его морщины, его тяжелые рабочие

руки. В. Конецкий стыдится своих рук — рук писателя. Он вспоминает о военном прошлом моториста, о том, как тот героически отбивался от немцев, как мок в холодной воде и выжил в Бухенвальде, и спрашивает себя: «А что делать тем, у кого нет *оправдания?*»

Он ищет «оправдания» своей жизни.

Почему так слабо в нем чувство уверенности в себе, в том, что его жизнь сама по себе — без оправдания — имеет смысл? Конец этой нитки тянется из того же детства. Оно — голодное и холодное, пустое на радости и счастье — гнетет его своей неосуществленностью, несостоятельностью. Не было детства, не было и юности — послевоенный голод, быстрая учеба в училище, не лезшая в голову наука и сразу работа, работа, работа. И вот теперь, когда он стал писателем, когда научился писать о человеке, он понял, как мало отпустила ему судьба, чтобы учить других.

Функция учительства смущает его. Как он может учить, когда он сам невежда? Какое он право имеет на это?

Эта неуверенность в собственном праве *быть* симптоматична для героя В. Конецкого. Она проходит через всю книгу, через всю исповедь его.

С одной стороны, его мучит моральная недостаточность, с другой — недостаток культуры. Эти мучения хорошо вырисовываются при переходе с берега на корабль. Оказываясь на палубе, в атмосфере беззлобной «травли» и физического напряжения, В. Конецкий легко сбрасывает с себя груз озабоченности, груз вечных проблем. Ему просто живется и просто думается. Обязанность думать, отвечать на загадки сознания сбрасывается за борт. Тут достаточно понять ближнего в его «ближних» потребностях. Тут никакая «философия» не нужна. Стой свою вахту, будь человеком, не заставляй других работать за тебя — и ты на месте.

Но от себя-то не уплывешь. Конецкий хорошо чувствует, что писательство — та же стихия, и стихия мощная, непреоборимая. Как в клубящейся далекой туманности, различает он в ней горящие звезды, свет которых ослепляет его. Он боится этого света, боится ослепления и затерянности в этом свете. «Зачем писать самому, когда гениальные поэты уже описали все вокруг?» — спрашивает он себя. Страх перед притяжением звезд культуры — это страх перед самой культурой, необъятностью и всеохватностью ее.

Лучше здесь, на этой реальной палубе, в реальном маршруте, в пределах реально положенного на рейс срока — чем там, где нет границ и где само время вытягивается в бесконечную линию и нет под ногами твердой опоры, рассуждает Конецкий. Лучше бок о бок с Сергеем Сергеевичем, с такими, как он, чем в странно-отвлеченных отношениях с ними посредством отвлечения от них, наблюдения и переосмысления того, что они делают где-то там, наверху. Это там — опять-таки писательство.

Литература не дает постоянной прописки в сегодняшнем времени. Она рассчитана на категории иные, на существование, зародившееся в конкретном времени, но не ограниченное его сроками. Она не «оправдание» в глазах Конецкого.

И все же притяжение ее велико. Все-таки он чувствует «прекрасность литературской судьбы», хотя и страшится отдаться ей. Страх решиться на это преследует его. Он боится потеряться в ней и потерять себя.

Он боится повториться, боится из-за внутреннего страха не суметь сказать что-то значительное. «Книги связывают с человечеством, но отторгают от непосредственной жизни,— пишет Конецкий.— Умные мысли других людей выявляют хилость собственного мышления и появляется страх. Читать книги великих людей не опасно только до поры, пока не почувствуешь ослабления воли к творчеству, а это и есть признак недоброкачества таланта».

Недоброкачество таланта — это та же неосуществленная жизнь, только в искусстве. Страх появляется от того, что какая-то клетка в чувстве собственного достоинства не заполнена. Он исходит из вакуума, из пустоты, из голода, который не может насытиться.

Ночью герою снится сон. При свете свечи он листает рукопись Достоевского. Он «читает прекрасные, гениальные фразы, картины, созданные в рукописи словами». И вдруг спиной чувствует присутствие кого-то. Оглядываясь, он видит, что к нему идет темный человек. Душа его цепенеет, он хочет кричать, но не может. Страх броситься на прищельца сковывает его. А человек тянется к свече. Он хочет погасить ее.

Сон этот символичен. Страх, что кто-то погасит свечу, не даст насладиться великим — страх недожить, недочитать, недолюбить, недоосуществиться. Он всюду с героем Конецкого.

Прекрасные слова в рукописи Достоевского — это искусство, которое нужно защитить от собственной боязни

отдаться ему, поверить в него, как в оправдание. Темный человек — это ты же сам, торопящийся загасить свечу, боящийся обжечься. Страх, что кто-то погасит светильник — это предупреждение себе, что никто этого не сделает *кроме* тебя.

На таких полюсах испытывается *цельность* души героя «Соленого льда». Он жаждет цельности, тянется к ней и сознает ее недостижимость. Он уже раздвоен и раздвоен самим страхом быть цельным.

Как испытание — традиционное испытание всякого героя — встает перед ним женщина. Она проба его, выявление его смелости и решимости освободиться от страха.

Женщина посещает героя Конецкого в мечтах. Он слышит ее красивый грустящий голос по радио, видит ее припиленной к стенке каюты на фотографии (прекрасная блондинка, Мерлин Монро), она мелькает ему как видение на невском льду в новогоднюю ночь. Живая женщина появляется в книге дважды. Первая — Франциска, горничная из югославского отеля, где герой остановился на ночь. Она возникает и как видение, и как реальность. Без слов герой и Франциска понимают, что *что-то* между ними произошло. *Что-то* случилось помимо их воли и сделало необходимым встречу.

Чувствуя это, понимая, что и Франциска это чувствует, герой все же не решается ни на что. Он нудно томится в своем отеле, скучно иронизируя над эстетствующими спутницами, над глупостью людской, а сам, как спасенью, радуется возможности *не пойти* туда, где ждет его женщина.

К счастью, в городке гаснет свет. Гаснет свет и отрывает Франциску. Теперь *можно* не идти, есть оправдание тому, что он не пойдет.

Здесь оправдание уже иного свойства. Это оправдание страха, оправдание своей слабости перед лицом естественного. Франциска — не кинематографическая Мерлин Монро, не далекая женщина из радиоприемника. Она и не девочка на Неве, которую герой наблюдает издали. Эта женщина стоит перед тобой и требует только одного — чтобы ты не боялся.

Но герой тушует. Утром он бежит, крадучись, к морю, омывается в нем, садится в автомобиль и уезжает. Он закуривает сигарету, ощущает упругую силу ветра, бьющего ему в лицо, и переживает «грусть расставания с Франциской». «Вираз, еще вираз. Жжих! — мостик через ручей. Роца. Тень и свет на ветровом стекле. Вжих! — встреч-

ная машина. Опять вираж. Стадо баранов, бредущее вдоль правой обочины. Дисциплинированные бараны второй половины двадцатого века. Можно не бояться, что какой-нибудь молодой баран метнется на шоссе».

Молодой баран — это о себе. Это он не метнулся на шоссе боясь попасть под колеса. «Я хотел, чтобы ничего не вышло», — говорит он себе и повторяет: «как грустно».

Несмотря на беспощадность этого сравнения, герой Конецкого все же грустит красиво. Он как бы наслаждается этой грустью, этим поношением себя, как искуплением своего страха. Не жесткие слова о самом себе, а грусть венчает его размышления.

Снова обращается он к далекому образу, образу чистой женственности, который недостижимостью своей манит и позволяет тянуться к нему. Это уже не женщина, это богиня. «И там, — читаем мы, — где море встречается с землей, все особенно. И люди, живущие на берегах, особенные люди. Они первыми увидели, как из пены морской волны, вкатившись на гальку, из смеси утреннего воздуха и влаги родилась самая красивая, нежная, женственная женщина, самый пленительный образ человеческой мечты — Афродита...»

Что и говорить, Франциска — не Афродита. Но мечтать об Афродите легче, чем любить живую Франциску. Ее можно безнаказанно вовлекать в свои игры: она — призрак.

А как же тогда ставка на жизнь, которой так гордится моряк Конецкий? Как заявления о том, что жизнь выше искусства, выше фантазии?

В книге есть еще встреча с одной женщиной. Происходит она в вагоне поезда, где едет герой «Соленого льда». Он пьян немножко, но пьян не от водки, а от тоски по оставленной палубе, которую он покинул с радостью, но которая теперь — на расстоянии — кажется ему надежней земли. Он полон сочувствия к себе и к своему одиночеству и, конечно, грезит о женщине. О чем может грезить моряк, когда слегка пьян и свободен от вахты?

И женщина появляется. Она требует предъявить билеты. Герой разочарован, но не сдается. Всеми силами старается он продолжить игру, вовлечь женщину в те отношения, которые он выдумал. Но сказка разбивается о быт. Богиня в железнодорожной форме всего лишь контролерша. У нее на уме одно: поймать безбилетника, оштрафовать его. Неутоленный и злой сходит герой с поезда, так и не попрощавшись с ней.

Женщина эта красива, но герою в ее присутствии скучно.

Он ищет совершенства, идеала, он согласен только на Афродиту, но ее нет. Может, он преувеличивает? Может, его страх приблизиться к женщине — это страх приблизиться к прекрасному? Возвыситься до него, стать на его уровень?

Прекрасное есть, но оно на той высоте, куда закрыт доступ герою Конецкого. Он может лишь удивляться величию его, склоняться перед этим величием. Но он никогда не дерзнет переступить разделяющую их черту.

Он станет спасаться в юморе, «травить» морские истории, скрываясь за смехом, который болью отдается в его душе. Ибо, смеясь, он не забывает, кто он.

Конечкий много острит на страницах «Соленого льда». Иногда его шутки действительно солони, но чем солонее они, тем открытее он в своей неуверенности.

С давних пор литература предлагала герою три испытания, которые становились тремя пробами его духа. Эти испытания были: обстоятельства и отношение к ним, отношение к женщине и отношения героя к самому себе. Все это вместе было испытанием жизнью, и если герой выдерживал, он оставался.

Он мог споткнуться на любви, на самооценке, на вражде с обстоятельствами. Но, потерпев поражение в одном, он мог спастись в другом. Впрочем, это было спасение уже неполное, неабсолютное.

Герой Конецкого согласен и на него. Его мучит призрак вершин, но он согласен оставаться и у подножия их. Он не претендует на большее, ему достаточно знать, что высота существует. Женщина — тоже высота. Она не только земная женщина, к которой стремится земной мыслью герой его. Она образ природы, она идеал, а страх и идеал несовместны. Страх всегда недостаточность, ущемленность, идеал — полнота, полное проявление сил, безоглядное их проявление.

Вот почему способность любви — мера способности жить и отдаваться жизни. Любовь бесстрашна, она не *оглядывается*. Она не только влечение физическое, она смелость *быть*, говоря словами Гамлета. Боязнь прикоснуться к Офелии была у Гамлета боязнью философской. Он боялся осквернить высоту своих помыслов. Земная любовь не могла дать ответы на вопросы духа. Гамлету нужно было немедленное и полное разрешение *всех* вопросов. Любовь к *одной* женщине не могла ему этого дать. Для Гамлета

отдаться любви к Офелии — значит пасть с высоты, истратить себя в чувственном.

Для героя Конецкого это было бы высшее счастье. Он готов полюбить одну женщину и хотя бы в этом самоутвердиться. Проявиться, выжаться, выложиться *до конца*, не боясь, что страх остановит тебя.

Герой Конецкого борется с собой, а не с обстоятельствами. Поэтому выход *слова* (помните иронию Гамлета над словом: «Слова, слова, слова»?) для него освобождение. Он освобождается в писании, в исповеди.

Нет лучшего средства изгнать страх, как сказать: «Я боюсь». Сказать так, чтоб *все* слышали. Слово, сказанное и высказанное, лечит. Именно в этом выход, а не в том, что писатель Конецкий превращается в моряка Конецкого и отправляется на перегон.

Бегство на перегон — освобождение внешнее. Все равно и на палубе Конецкий остается писателем. Он остается им и на «Вацлаве Воровском», и когда пересаживается с него на самолет и летит в Париж. Он писатель и на набережной Сены, в музее Ива Кусто, на могиле Герцена. Он всюду всевидящ и всенаблюдающ, и всюду его жжет потребность излиться, истратиться в слове, отдаться ему без оглядки. Этот процесс — источник внутреннего напряжения «Солевого льда». Это книжка о путешествии, и это — попытка исповеди, попытка преодолеть страх и выйти на духовный простор. «Нас тянет в огромные пространства вод, — пишет Конецкий, — не потому, что мы водолюбивые существа. Мы можем утонуть даже в бочке питьевой воды. Мы любим не воду, а ощущение свободы, которое дарят моря. Наш пленный дух всегда мечтает о свободе, хотя мы редко даем себе в этом отчет».

1967—1975 гг.