

А. В. Скибицкая

**А.П. ЧЕХОВ И ЯНКА БРЫЛЬ:
ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ
СВЯЗИ**

БрГУ имени А.С. Пушкина

2008

83.3(2Рос)5-8

УДК 821.161.0

ББК 83.3(2Рос) + 83.3(4Бел)

С-42

Рекомендовано редакционно-издательским советом
учреждения образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»

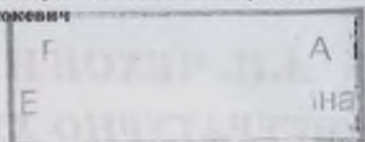
7169

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор кафедры
белорусского литературоведения
Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина
Н.И. Мищенчук

кандидат филологических наук, профессор кафедры
русской и зарубежной литературы
Могилевского государственного университета имени А.А. Кулешова

В.В. Люкевич



Скибицкая, Л. В.

С-42 А. П. Чехов и Янка Брыль: литературно-художественные связи : монография / Л. В. Скибицкая ; науч. ред. Т. В. Сенькевич ; Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина. – Брест : Изд-во БрГУ, 2008. – 181 с.
ISBN 978-985-473-281-7.

В монографии впервые исследованы творческие связи А.П. Чехов и Янки Брыля, создавших во многом близкую художественную концепцию мира и человека. Установлены и аргументированы основные проблемы типологии творчества А.П. Чехова и Янки Брыля в контексте русско-белорусского литературного процесса. Исследована содержательная и формальная специфика «малой прозы» классиков славянских литератур. Определено своеобразие деятельности Янки Брыля – переводчика чеховских произведений.

Адресована студентам-филологам II–V курсов специальностей «Русская филология», «Белорусская филология», учителям русского и белорусского языка и литературы.

УДК 821.161.0

ББК 83.3(2Рос) + 83.3(4Бел)

ISBN 978-985-473-281-7

© Л.В. Скибицкая, 2008

© Оформление. БрГУ

имени А.С. Пушкина, 2008

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
1 Личность и творчество А.П. Чехова в сфере литературно-критической деятельности Янки Брыля.....	12
2 Природа в художественном мире А.П. Чехова и Янки Брыля.....	22
2.1 Мотив «красоты природы» в прозе А.П. Чехова и Янки Брыля.....	22
2.2 Любовь к «живому существу» как одна из главных составляющих концепции природы и человека в творчестве А.П. Чехова и Янки Брыля.....	37
3 Концепция личности в рассказах А.П. Чехова и Янки Брыля.....	54
3.1 Роль темы детства в раскрытии концепции личности в прозе А.П. Чехова и Янки Брыля.....	54
3.2 Типология героя в прозе А.П. Чехова и Янки Брыля.....	84
4 Структура коротких рассказов А.П. Чехова и Янки Брыля.....	101
5 Янка Брыль – переводчик произведений А. Чехова.....	131
5.1 «Заряд высококачественной поэзии...» (повесть «В овраге»).....	134
5.2 Комедия «по замыслу» («Вишневый сад»).....	154
Заключение.....	169
Список использованной литературы.....	173

ВВЕДЕНИЕ

Традиции и новаторство – двуединый, причинно-следственный процесс генезиса литературного творчества. Мысль о важном значении традиций как творческом созидательном стимуле настойчиво высказывается в литературоведении. По мнению М.М. Бахтина, «полнота» современного художественного произведения «раскрывается только в большом времени» [11, с. 331], – то есть в опыте предшествующих эпох. По словам другого исследователя, развитие культуротворчества происходит за счет освоения, наследования прошлых ценностей [138, с. 354]. «Творческое следование традиции предполагает поиск живого в старом, его продолжение, а не механическое подражание <...> отмершему» [98, с. 67], – авторитетно писал Д.С. Лихачев. «Без влияния не обходится ни один художник слова, не развивается ни одна литература в мире» [93, с. 17], – отмечал М. Ларченко. «При исследовании творческой ценности отдельных авторов, произведений, художественных приемов и т.п. в литературном процессе, их воздействия на разных этапах истории национальной литературы мы закономерно сталкиваемся с необходимостью определить потенциальное или фактическое соотношение данных явлений с более широким литературным контекстом» [63, с. 63], – считает Д. Дюришин.

Существует и противоположное представление о традиции, преемственности в литературоведении. По мнению Ю.Н. Тынянова, «говорить о преемственности приходится только при явлении школы, эпигонства, но не при явлениях литературной эволюции, принцип которой – борьба и смена» [132, с. 258].

Современный «антитрадиционализм» в XX веке (берущий начало из «антитрадиционализма» Ницше и его последователей) представляет собой тоже «своеобразную традицию»: «разрыв с традицией – это следование ей на ином уровне, ибо разрыв с образцами имеет свою традицию» [138, с. 117], – считает Б. Гройс.

Преемственность в литературе – явление сложное, неоднозначное, проявляющееся в различных формах. Одна из таких форм – влияние творчества одного писателя на творчество другого. Говорить о литературном влиянии однозначно, прямолинейно, разложив «по полочкам» случаи, факты взаимодействия, сложно, так как существенна вероятность ошибочных выводов, ведь процесс формирования творческой манеры художника детерминирован множеством причин. Нельзя не согласиться и с тем, что «художественно-творческий акт по своей природе свободен и инициативен, а потому не предначертан заранее» [138, с. 351]. Однако исключать воздействие на становление художника такого фактора, как литературная учеба у классиков, также нельзя. Опыт предшественников осознанно или подсознательно преломляется в творчестве писателя и зачастую по-

лучает неожиданное воплощение. Но в этом и заключается сущность и главное достоинство литературной преемственности. «Высший эффект преемственного развития литературы, – отмечает А.С. Бушмин, – состоит не в полноте и частоте сходства последующего с предыдущим, а в их различии. Если при этом сходство позднего с ранним и сохраняется, то сохраняется как нечто общее в разных индивидуальностях, как сходство отдельных аспектов в непохожем целом... Это можно было бы сказать вообще о выдающихся художниках и при этом со следующей поправкой: они отличаются от своих наставников именно там, где у них учатся» [40, с. 19]. Юрий Олеся высказывал созвучную предыдущей мысль: «Большой писатель не подражает, но где-то на дне того или иного произведения писателя, внимательно относившегося при начале своей деятельности к кому-либо из ушедших писателей, всегда увидишь свет того, ушедшего» [125, с. 191]. Сказанное в полной мере можно отнести к Антону Павловичу Чехову и Янке Брылю.

Янке Брылю принадлежит особое место в белорусской литературе: он мастер лирической прозы, классик малой прозаической формы – расказа и миниатюры, создатель уникального лирико-философского романа «Птушкі і гнезды». Произведения его заставляют читателя напряженно думать о смысле бытия, о личной ответственности каждого человека перед Природой и Вселенной, помогают постигать красоту и неповторимость мгновений действительности.

Вспоминая начало своего «вхождения в литературу», Янка Брыль писал: «Ад першага вершыка, які ўспамінаю з інтымнай ўсмешкай, да першага апавядання, якое ўспрымаю сур'ёзна, было ў мяне дзесяць гадоў неспакойнага трымкання на трох мовах адразу.

Руская прыйшла з неабдымна-чароўным светам вялікай паэзіі.

Польская, даўшы таксама нямаля сапраўднага захвалення, перш за ўсё забяспечыла сякой-такой адукацыяй.

Роднае слова – гэта былі не толькі любімыя... паэты, гэта было само жыццё: з яго раллэй і хлебам, з яго задушэўнымі песнямі і невыказным навакольным хараствам.

І роднае перамагло...» [23, 4, с. 449].

Самоподготовка к будущей профессии проходила ежедневно, «кожны день мой быў вучобай» [23, 4, с. 449], – вспоминал Янка Брыль. С пятнадцати лет начинающий художник записывал увиденное и услышанное в окружающей жизни, – то, что поражало и волновало душу. Книжки – русские, польские, белорусские – добавляли в творческую копилку будущего писателя сокровища мировой художественной мысли. В.А. Колесник в известной монографии, анализируя начало творческого становления Брыля, писал: «Все началось с книг, с самообразования, а закончилось выходом в мир духовного творчества, культурно-просветительской и художествен-

ной работы. закончилось началом писательской дороги» [75, с. 40]. В чтении книг Брыль нащупывал моменты созвучия прочитанному в собственной душе, как бы проверял врожденные качества своей натуры и впечатления, чувства с поведением героев читаемых произведений, выстраивая и совершенствуя свое личностное и творческое мировосприятие.

Литературная ориентация обычно детерминирована совокупностью причин: временем, социально-политическим и общим культурным уровнем жизни народа, «потребностью воспринимающей литературы, а также идейной насыщенностью и художественными достижениями литературы, к которой обращается писатель» [96, с. 10]. Становление Янки Брыля, личностное и творческое, происходило в условиях жизни Западной Беларуси, «країны славянскіх этнічных сумежжаў, ростаняў племянных і нацыянальных культур, адна з якіх – родная – пакутліва адраджалася» [75, с. 53]. Насильственное насаждение инонациональных реалий на белорусскую почву не проходило бесследно для начинающего писателя, однако Брыль тщательно просеивал сквозь призму собственной индивидуальности многие явления, сознательно выбирал гуманистическое, чистое, созидательное в инонациональном.

«Найлепшымі» уроками польской школы остаются для белорусского художника «здоровая, натуральная любасць да польскай культуры, да прыгожага ў польскім народзе» [23, 4, с. 447], ассоциирующаяся с именами Мицкевича, Пруса, Словацкого, Сенкевича, Конопницкой, Ожешко. Кроме того, польский язык выступил посредником в ознакомлении юноши с сокровищами мировой литературы, «ад казак Андэрэяна да раманаў Дастаеўскага» [23, 4, с. 447], оригиналы которых будут прочтены Брылем позже и осмыслены в ином ракурсе. Через польскую школу произошло и знакомство Брыля с родным словом Я. Купалы и Я. Коласа, Ф. Богусевича и, позже – М. Богдановича, в котором виделся белорусскому художнику «нейкі своеасаблівы і прыгожы сімвал сваяцтва з вялікай рускай літаратурай» [23, 4, с. 447]. Симптоматично это авторское сравнение: М. Богданович одним из первых предпринял попытку рассмотрения белорусской литературы в славянском контексте (статьи «Глыбы і слоі» (1911), «За три года» (1913), «Забытый путь» (1915)).

Поиски творческого «я» у Брыля генетически соединены с белорусской литературой, с устно-поэтической традицией, что составила отличительную особенность дарования прозаика. Скрупулезно записываемые в юношестве «трапныя выразы, прыказкі, прымаўкі, цэлыя сцэны і гісторыі», услышанные в родном Загорье, на вечерках, мирских рынках, оставили заметный след в зрелом творчестве, например, в создании повести «Нижнія Байдуны». «Народная точка зрения, народная лексика и манера вести рассказ...» [78, с. 140], – отмечает Ю. Кане, – сохранилась в новеллистике Брыля («Марыля», «Мой зямляк», ранние партизанские рассказы).

Национальное самосознание молодого писателя подпитывала общественно-историческая и культурная обстановка 30-х годов: идеи Народного фронта постигал Брыль, «амаль рэгулярна» [23, 4, с. 450] читая народнофронтную периодику: «Нашу волю», «Калоссе», «Беларускі летапіс»; печатал в виленской прессе стихотворения и публицистику; устанавливал культурно-просветительские контакты в деревнях. Осознавая свое писательское дарование, искал встреч с писателями, которых «лічыў сапраўднымі» [23, 4, с. 450] – М. Васильком и М. Танком.

«Дзве крыніцы жывілі і жывяць нашу беларускую літаратуру. Гэта – жыццё народа і дружба з культурай другіх народаў, у першую чаргу – з вялікай рускай культурай» [31, с. 199], – писал Янка Брыль. Любовь к русской литературе сопровождала всю его творческую жизнь: «Не памятаю самога сябе без любові да Расіі, да рускага слова, літаратуры» [18, с. 26], – признавался автор «Meinemo mori».

Л.Н. Толстой и А.П. Чехов – две наиболее значимые фигуры русской культуры, к творчеству и личности которых надолго оказалось прикованным внимание Брыля – читателя и художника. «Льва Мікалаевіча нейкі час успрымаў без агаворака – з непраціўленнем і вегетарыянствам» [23, 4, с. 446], – писал прозаик в автобиографии. Толстовство – одна из самых влиятельных идеологий конца XIX – начала XX веков «В Западной Белоруссии имя Льва Толстого ценилось ещё с царских времен, когда великий мыслитель и писатель смело заступался за мужика» [75, с. 41]. Янку Брыля личность выдающего предшественника привлекала мудростью и простотой ответов на самые болезненные и острые вопросы души и жизни. Л. Толстой для юноши Брыля стал духовным ориентиром и литературным авторитетом. Восторженное восхищение колоритной фигурой Толстого – философа и художника, сменило со временем зрелое «захваленне сілай, праўдзівасцю, чалавечнасцю геніяльнага мастака, здзіўляючай нястомнасцю, добрасумленнасцю вялікага настаўніка ў пажыццёвай творчай вучобе» [23, 4, с. 446]. Первым писателем, который помог взглянуть на любимого художника по-другому, стал А.П. Чехов, который с момента первого знакомства с его творчеством в 1932 году занял особое место и в жизни, и в творчестве Янки Брыля.

О своеобразии и значительности таланта белорусского мастера художественного слова написано немало: глубоко исследовано его творчество в монографиях В. Колесника, Ю. Кане, С. Майхровича, Л. Гусевой, в критических статьях Г. Шупенько, Д. Бугаева, А. Адамовича, В. Оскоцкого, О. Никифоровой. В работах не только названных, но и многих других авторов исследуется процесс становления самобытного таланта Янки Брыля в типологическом, жанрово-тематическом, художественном аспектах. Преемственность творческих взаимосвязей белорусского художника с предшествующей и современной традицией выступает в подобных работах как

частная проблема исследования генезиса его литературного творчества. Роль А.П. Чехова в жизни и творчестве Янки Брыля во многих исследованиях только обозначена, между тем как белорусский писатель неоднократно называл известного русского прозаика и драматурга своим наставником, которому он «завязаны вельмі многім» [23, 4, с. 228]. В одном из интервью (1996 год) на вопрос журналиста: «Што Вы ўзялі ад сваіх любімых пісьменнікаў, спасцігаючы іх «майстэрства філасофію?», Янка Брыль ответил: «Што яны мне далі? Усё жыццё далі...» [62, с. 3], добавив, что и до настоящего времени читает и перечитывает произведения и письма А.П. Чехова.

Проблема «А.П. Чехов и Янка Брыль: литературно-художественные связи» рассматривается нами как составная часть типологического изучения преемственных связей белорусской литературы с творчеством русского новеллиста. Вопрос «А.П. Чехов и белорусская литература» в современном литературоведении имеет свою историю. Среди исследований по этой теме назовем работы «А.П. Чэхаў і сучасная яму Беларусь» (1968) И. Баса; «Роля рускай класічнай літаратуры ў развіцці рэалізму беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя» (1963) В. Борисенко, В. Івашына; «Белорусско-русские литературные связи во II-ой половине XIX века» (1968) С. Климанского; «...Народ, издревле нам родной»: русские писатели и Белоруссия» (1984) С. Букчина; «Изучение русской литературы во взаимодействии с белорусской» (1988) В. Івашына, М. Лазарука, Е. Ленсу и др.

Наиболее полное освещение на сегодняшний день эта проблема нашла в четырехтомном издании «Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей» (1993–1995), в котором рассматриваются формы литературных связей в творчестве А.П. Чехова и Ядвигина III, М. Горького, Я. Коласа, Я. Купалы. «Белорусская дооктябрьская проза была прозой малых форм. В русской литературе Чехов стал признанным мастером новеллы. Глубоко гуманистическое по своей сущности, его творчество оказало глубокое влияние на малую белорусскую прозу» [11, с. 99], — отмечается в исследовании.

Интересный материал по проблеме «Чехов и белорусская литература» содержит пособие «Изучение русской литературы во взаимосвязи с белорусской» (1988) В.В. Івашына, М.А. Лазарука, Е.А. Ленсу. В нем предпринята попытка установления форм преемственности в творчестве А.П. Чехова и Янки Брыля, в частности, отмечено, что «в современной литературе чеховские традиции развивает Янка Брыль», которому «особенно созвучен был чеховский демократизм и гуманизм». «Увлеченность Янки Брыля Чеховым, — пишут авторы пособия, — обусловлена также и известным родством художественных дарований двух писателей. Оно в кажущемся парадоксальном сочетании скупой реалистической манеры письма с трепетным лиризмом» [71, с. 93]. Некоторые аспекты типологической близости твор-

чества А.П. Чехова и Янки Брыля осмыслены в монографических исследованиях Ю. Кане, В. Колесника, Л. Гусевой, С. Майхровича. В них намечены этапы творческой учебы начинающего писателя Янки Брыля — «толстовский» и «чеховский», определены (тезисно) нюансы типологической параллели «Чехов-художник — Брыль-художник». Так, например, Ю. Кане считает, что чеховская повествовательная традиция, суть которой «в отказе, полном или частичном, от событийного сюжета, переносе «центра тяжести» на авторское отношение к миру, и, соответственно, на авторскую интонацию, не в результате подражания, а по причине установления определенного, нового уровня художественного сознания» со второй четверти XX века широко распространилась в жанре рассказа в творчестве «выдающихся представителей этой традиции, в том числе и в творчестве Янки Брыля» [78, с. 139].

Под углом близости нравственно-эстетических и художественных влияний исследовал В. Колесник роль А.П. Чехова в судьбе Янки Брыля в начале его творческих поисков. «Интересно, но и знаменательно, что А.П. Чехов занял в душе Янки Брыля место рядом с Н. Гоголем», — ссылается на цитату из брылевского эссе «Мой Чэхаў», писал критик и интерпретировал её следующим образом: «Художник стал рядом с художником, а философ и художник Л. Толстой остался на своих высотах» [75, с. 69].

На наш взгляд, в этой литературоведческой интерпретации очень точно «схвачена» сущностная основа творческой параллели «А.П. Чехов — Янка Брыль», ибо в отношении белорусского прозаика к художественному миру предшественника, к его личности на первый план выходит понятие «дружба», предполагающее не иерархические, а паритетные основы. Подобная расстановка акцентов мотивирована также и особенностями личности Чехова, который, как известно, весьма критично относился к установлению каких бы то ни было иерархических отношений. И в сознании Янки Брыля понятие «самодостаточность» — одна из центральных категорий, обусловившая его особое положение в писательской и читательской среде.

Характер творческих связей А.П. Чехова и Янки Брыля проявляется в разнообразных формах. Во многом сходное «жанровое мышление» рассказчика (преимущественно об этом говорится в названных выше работах) не единственный фактор, дающий нам право рассматривать проблему творческой связи А.П. Чехова и Янки Брыля в типологическом плане.

Немаловажное значение, на наш взгляд, представляет и фактор духовного родства двух талантливых мастеров изящной словесности, во многом похожий взгляд двух авторов на мир, требовательное отношение к моральному статусу человечества, к процессу художественного творчества. Поскольку теоретическая проблема «А.П. Чехов и Янка Брыль: литературно-художественные связи» не получила обстоятельного специального изучения, возникла необходимость рассмотреть различные ее аспекты, осмыс-

литель принципы связи А.П. Чехова и Янки Брыля как конкретное проявление закономерностей преемственного развития литературы в исторически, социально и генетически обусловленном русско-белорусском контексте. Творческие достижения классиков русской и белорусской литературы мы анализируем на контактном, типологическом, тематическом, проблемном и жанрово-стилевом уровнях.

Цель исследования – определить типологическую общность, своеобразие и отличие идейно-эстетической реализации А.П. Чеховым и Янкой Брылем гуманистической модели человека и мира на примере произведений, посвященных «вечным» проблемам взаимоотношения человека и природы, красоты, детства и др. Конкретные задачи, обусловленные основной целью работы, следующие:

- выявить роль творческого наследия А.П. Чехова в писательской биографии белорусского художника; выявить моменты схождения эстетических принципов обоих авторов, их взглядов на мир и человека;
- определить идейно-художественное своеобразие «преломления» взглядов писателей при раскрытии ими проблемы «человек и природа», охарактеризовать принципы и приемы ее воплощения в конкретных произведениях;
- выявить роль и значение мотива «любви к живому существу» в творчестве А.П. Чехова и Янки Брыля, показать, какова степень его воздействия на изображение писателями гармонической и дисгармонической взаимосвязи человека с природой;
- обосновать роль темы детства в творчестве обоих писателей и показать специфику ее раскрытия и значимость для создания целостного образа мира и человека; установить взаимосвязь темы детства с концепцией героя в художественном мире писателей;
- определить сходство и различие жанрово-стилевой палитры творчества А.П. Чехова и Янки Брыля;
- охарактеризовать деятельность Янки Брыля – переводчика чеховских произведений, указать доминирующие принципы переводческой работы белорусского художника слова.

Предметом изучения в работе выступает преимущественно повелительное творчество обоих авторов, в котором наиболее выразительно воплотились их эстетические и жанрово-стилевые поиски в гуманистическом моделировании художественной действительности. Сочинения классиков русской и белорусской литератур рассматриваются в контексте историко-литературного процесса конца XIX – XX столетий, с учетом мировоззренческих позиций и творческой самобытности авторов.

При решении поставленных задач используются новейшие достижения чеховедения в современном русском и зарубежном литературоведении, а также эпистолярный русский писателя, воспоминания современников

о нем; эссенцистическое творчество Янки Брыля, его публицистика и миниатюры, наблюдения и выводы литературоведов о творчестве белорусского художника слова.

Теоретической основой работы являются открытия отечественных и зарубежных исследователей-компаративистов. Автор опирается на монографии и статьи А. Бушмина, В. Жирмунского, Д. Лихачева, М. Бахтина и других представителей русского сравнительного литературоведения; учитывает результаты исследований зарубежных компаративистов Д. Дюрришина, И. Левого и других; белорусских ученых А. Адамовича, Р. Березкина, С. Букчина, М. Ларченко, Т. Лиокумовича, Н. Мищенчука, А. Мальдуса, В. Рагойши, М. Тычины, О. Лойко.

Методологической основой исследования является системный подход к анализу художественных произведений, предусматривающий сохранение принципов целостности, структурности, иерархичности и многогранности при рассмотрении и сравнении художественных явлений: конкретно-исторический и типологический методы анализа словотворчества, приемы герменевтики и структурно-функциональных изысканий.

Наблюдения над творческими связями писателей близкородственных литератур способствуют углублению философского осмысления генезиса и эволюции славянской культуры в целом как неистощимого источника духовных ценностей для всего человечества. Практическое значение работы заключается в том, что она, решая конкретную актуальную проблему современной компаративистики, заполняет определенный пробел в изучении творчества А.П. Чехова и Янки Брыля, актуализирует интерес читателей к общечеловеческим поискам духовных ориентиров и приоритетов разными литераторами и литературами. Результаты монографии могут быть использованы в подготовке лекций по истории русской и белорусской литератур, культурологии, педагогике, в создании учебных пособий, проблемных спецсеминаров, а также при написании дипломных и курсовых работ с элементами компаративистики.

Монография состоит из введения, пяти глав, заключения и списка использованной литературы. Названия разделов и параграфов отражают характер и движение исследования, методы и приемы литературоведческого анализа.

1 ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО А.П. ЧЕХОВА В СФЕРЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЯНКИ БРЫЛЯ

Обаяние личности и творчества А.П. Чехова испытали на себе многие из художников слова, причем каждый в свое время и каждый по-своему. «Несравненный художник ...художник жизни ...достоинство его творчества то, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще ...А это главное» [97, с. 6], – так говорил о Чехове корифей литературы XIX века Л.Н. Толстой, искренне любивший и уважавший своего младшего коллегу. Другие известные современники писателя: И. Бунин, А. Куприн, М. Горький, К. Станиславский, В. Немирович-Данченко – оставили в мемуаристике проникновенные строки о благотворном влиянии на них личности и творчества Чехова. Художники несхожих убеждений и взглядов на жизнь, цели и задачи литературы и искусства сближаются в своих оценках Чехова благодаря главному, свойственному личности и творчеству классика, – его человечности. Об этом писали и говорили немец Томас Манн, китаец Лу Синь, англичане Джон Голсуорси и Бернард Шоу, французы Анри Труайя и Франсуа Мориак. «Чехов пришел в Ирландию, туда, где я жил, нашел широко открытой дверь каморки бедняка, его приняли с ирландским радушием и усадили на лучшее место у камина» [97, с. 832], – эти слова ирландского писателя Шона О'Кейси могли бы повторить представители всех стран, куда дошло чеховское слово, ненавязчиво, без громких деклараций, тихо, уверенно, спокойно и навсегда.

Закономерно, что гуманистическое творчество русского писателя нашло живой отклик и в Белоруссии. Якуб Колас в 1944 году говорил: «У гэтых чэхаўскія дні я ўспамінаў свае юнацкія гады ў глухім кутку беларускага Палесся і той дабратворны ўплыў, які аказаў на мяне і на сучаснае мне пакаленне найвялікшы рускі пісьменнік А.П. Чэхаў. Ён указваў нам шлях сваёй пераўзыйзданай творчасцю і ўсёй сутнасцю сваёй светлай асобы...» [150, с. 7]. Белорусский читатель с открытой душой внимал голосу писателя, в произведениях которого были показаны обычные люди с обычными их надеждами на жизнь другую, светлую. Деспотизм, невежество, подавление человечности, гнет пошлости – эти страшные в своей обыденности реалии жизни Чехов сумел изобразить так, что в душе его читателей зарождалось желание изменить существующий порядок вещей, вырваться из пошлой и однообразной жизни. Русский прозаик находил путь к сердцам многих людей, размышляя вместе с ними на страницах своих многочисленных рассказов о философских проблемах бытия. С тонким чувством такта затрагивал художник болезненные, острые проблемы человеческой духовности. Его нравственным, художественным и фило-

софским кредо были слова: «Не следует унижать людей – это главное. Лучше сказать человеку «мой ангел», чем пустить ему «дурака», хотя человек больше похож на дурака, чем на ангела» [144, 2, с. 19]. Через все его творчество лейтмотивом проходит мысль, высказанная героем одного из рассказов: «Верить в бегу несложно. Нет, вы в человека поверьте». Поверить в человека, по Чехову, значит, не указать, каким ему следует быть, и показать, как плохо им не быть, прежде всего для самого человека; не проповедовать, не учить, а ставить «вопрос» (А.П. Чехов) таким образом, чтобы стала ясна унизительность и пошлость существования без высокой цели, или, используя чеховское высказывание, без «общей идеи». Эту особенность чеховского таланта поэтически выразил французский романист Анри Труайя, сказав: «Чехов говорит со мной шепотом. Это дружественный писатель» [97, с. 735].

Чехов – «художник особой палитры» (М. Ауэзов). Его простота обманчива, она таит в себе многообразие жизни: за неярким колоритом его красок проступает богатство цвета живой природы; за нерезкой, неявной тональностью изображенных душевных движений скрыты мощь и сила человеческих чувств и страстей: ирония, юмор, легкая грусть, с которой он рисует неустроенность жизни своих героев, сочетаются с верой в прекрасную жизнь, которую построит человек, «перевернувший» жизнь прежнюю. Это и имел в виду, думается, белорусский писатель Янка Брыль, когда говорил: «Чэхава начагытацца – нельга. Ён вечна новы і новы, не разгаданы да канца» [23, 4, с. 230].

Суть творческих взаимоотношений Янки Брыля и А.П. Чехова передают, на наш взгляд, слова писателя М. Ауэзова: «Мне кажется, что можно учиться и в известной мере стать учеником на своей национальной литературной почве Тургенева, Толстого, Горького и даже Достоевского. А вот стать учеником Чехова, только опираясь на огромную к нему любовь, трудно, почти невозможно. Для этого надо родиться сходным по своей творческой природе, родственным по внутреннему, глубоко личическому строю души» [97, с. 1]. К этим словам можно добавить высказывание русского прозаика Сергея Довлатова о «возможности» учиться у Толстого, Достоевского и других великих писателей и «желании» «быть похожим ...только на Чехова» (С. Довлатов).

В русской литературе немало личностей, которые привлекли внимание Янки Брыля: Гоголь, Лермонтов, Пушкин, Горький, Паустовский, Тургенев, Пришвин и другие. Однако к Чехову, как и к Толстому, у него особое отношение. Творчество Чехова-новеллиста сыграло значительную роль в становлении таланта Янки Брыля, и это – следствие той связи, что установилась между двумя писателями. В основе ее – единство духовное, на уровне мировосприятия, понимания человека, действительности, интерпретации вечных проблем бытия. Отношение Янки Брыля к личности

и творчеству А.П. Чехова складывалось на протяжении длительного времени. Белорусский автор посвятил любимому писателю эссе «Мой Чэхаў» (1959), в котором отдал дань уважения и благодарности выдающемуся предшественнику, чье художественное и личностное обаяние оказалось столь плодотворным, что привело начинающего писателя к изменению и усовершенствованию собственного духовного мира.

Первое знакомство Брыля с рассказами русского писателя относится к 1932 году, когда будущему белорусскому мастеру было всего пятнадцать лет. «Очарованный книгой», деревенский пастушок все свободное время, которого было не так уж и много, отдавал чтению, через книги постигая и жизнь, и человеческую природу. Книги в то довоенное время считались дорогим удовольствием, даже взятые в библиотеке стоили недешево. Однако мать Янки Брыля, по-своему влюбленная в книжное слово («...яна была наслуханая ў літаратуры», – скажет будущий автор «Галі»), позволяла сыну эту «раскошу». Часто по дороге домой (библиотека находилась в местечке Турец в восьми километрах от его родной деревни) нетерпеливый подросток успевал прочесть рассказ или даже несколько разделов романа. Страсть к чтению осталась у Янки Брыля на всю жизнь. И эссе «Мой Чэхаў» белорусский писатель задумывал как «гісторыю дружбы з кнігай», уточнив: «Хачу пісаць пра Чэхава, пра пачатак нашай дружбы, пра маю сардэчную любоў» [23, 4, с. 217]. Этот творческий замысел применим к разговору о творчестве Янки Брыля в целом. В автобиографии художник назвал два источника своего творческого становления: «жыццё і кнігі» [23, 4, с. 450]. Книга была основой познания действительности и стимулом творческой деятельности начинающего автора. Позже известный писатель, автор «Апошняй сустрэчы», еще не раз вернется к слову благодарности хорошей Книге, уточняя сущность плодотворного воздействия «чужого» слова на свое собственное: «Як добра чужое таленавітае дапамагае думаць пра сваё» [34, с. 332].

Среди книг русской классики в местечковой библиотеке, с которыми Брыль «так своечасова, так удзячна сустрэўся на парозе сталасці» [23, 4, с. 220], был и томик произведений А.П. Чехова. Художник вспоминал свое первое впечатление от знакомства с произведениями русского писателя так: «Блакнот, у якім я тады запісваў усё, «што ўражвала розум і сэрца», захаваўся. У ім запісаны смешна і міла нязграбным, як само цыбатае юнацтва, хуткапісам тры назвы: «Ведзьма», «Белалобы», «Ванька». З гэтага ён і пачаўся – «мой Чэхаў!» [23, 4, с. 220].

Юноша записал то, что наиболее впечатлило его именно в период личностного и творческого становления, а зрелый художник Янка Брыль расшифровал эту триаду восприятия следующим образом: «...адчуванне красы прыроды, любасць да жывой істоты, дружба з чалавека» [23, 4, с. 221]. Симптоматичен выбор и чеховских произведений, и впечатления.

ими вызванные: в них проявилось интуитивное (еще в юности) стремление найти близкое собственной творческой природе в «чужом» художественном слове и осознанное подтверждение этого стремления состоявшимся автором (эссе написано в 1959 году, к этому времени талант белорусского писателя достигает зрелости), а это позволяет думать о том, что названные «тры ...характэрныя элементы» чеховской поэтики преломились в творчестве белорусского прозаика как созвучные, родственные его художественной натуре.

Янке Брылю естественно удастся передать неповторимость и красоту мира: природа для него – живое существо. Одинаково притягивают его величественная картина грозы и ласковое тепло солнечного утра, поэтически возвышенный полет аиста и прозаическое кваканье жаб на болоте. Поймать красоту мгновения и воплотить ее в художественном слове – интересная и легкая задача для писателя. Достаточно вспомнить цикл его рассказов «Пад гоман вогнішча». Взволнованность, детская непосредственность и зрелая утонченность переплелись в авторском восприятии природы. Не удивительно, что и Брыля-переводчика в повести «В овраге» впечатлило тонкое воссоздание Чеховым живого дыхания природы.

Чеховская «любасць да жывой істоты» органично свойственна и Брылю, поскольку ее нельзя отделить от главного слова-понятия, которое определяет стиль и смысл жизни автора «Аднаго дня», – человечности. В душе художника с детства теплилась любовь к маленьким живым существам, с предельной искренностью реализованная в произведениях «Жыў-быў вожык», «Ветэрынар», «Сняжок і Волечка» и др. Повествуя о животных, писатель как будто «поселяется» в их душу: так естественно и гармонично передано им поведение «живых существ».

Третья ипостась нравственного облика А.П. Чехова – «дружба з чалавекам» (Янка Брыль) – в сознании белорусского художника связана с рассказом русского писателя «Ванька». Ко времени знакомства с этим произведением А.П. Чехова юноша Брыль почувствовал на себе мощь влияния личности и творчества, философии и проповедничества Л.Н. Толстого, окунулся в этот «крынічна чысты акіян бяздоннай творчасці рускага гения» [31, с. 58], как писал он сам позже. Любовь к брату-человеку, смело и настойчиво проповедуемая гениальным русским философом-художником, оживляла юную душу глобальностью осмысления проблемы «идеал и реальность». Чеховский «Ванька» привлек Янку Брыля иным подходом: «У Чэхава, – писал автор эссе, – было нешта якасна іншае – у яго была не проста любоў, без разбору: я палюбіў не якога-небудзь шаўца Аляхіна, што біў свайго маленькага вучня, і не шаўцову жонку, што «ўзяла селядця і ягонай мордай пачала мне ў рыла тыцкаць», а іменна і толькі Ваньку Жукава» [37, 4, с. 227]. Силой художественного таланта, таланта человечности Чехов создал такую ситуацию, «поставил вопрос» (А.П. Чехов) таким

образом в своем произведении. что всеобщая любовь к брату-человеку оказывалась нереальной, утопической, иллюзорной – слово русского прозаика, направленное в защиту обездоленных и обиженных, обнажало крайности учения Толстого. Деликатное и доброе, немного грустное и щемящее сочувствие Чехова человеку созвучно и брылевскому высказыванию: «Амаль заўсёды, калі думаю, што чалавека крыўдзяць, – да болю выразна і міжвольна, не розумам, а сэрцам станаўлюся на баку слабейшага Цяпер нават часта ўяўляю пры гэтым, што пакрыўджаны кожны родны мне чалавек» [18, с. 27]. Это сказано белорусским художником гораздо позже знакомства с чеховским «Ванькой», но уже в юношеском восприятии начинающего писателя приоритет ценностных ориентиров был на стороне обиженного человека. «Психологический узел сочетания в натуре Янки Брыля жалости и силы» (В.А. Колесник) побуждал его искать дружбу не с тем, кто сильнее, а тянуться к тому, кто нуждался в поддержке еще со времени его пастушеского детства. Не удивительно потому, что произведение Чехова так впечатлило юную душу: у любимого писателя подросток нашел подтверждение собственным духовным склонностям и убеждениям.

Толстой требовал Служения, Жертвенности во имя высокой идеи любви к брату-человеку. Учеба у сурового наставника, как отмечал исследователь творческой биографии Янки Брыля, «напоминала монастырское послушание, со всеми суровостями самоконтроля и жестким режимом аскетизма» [75, с. 54]. Чехов же просто указывал пути становления личности, делая это без категоричности и морализаторства, побуждая искать ответы на злободневные вопросы в собственной душе. Толстой и Чехов – каждый по-своему – учили любить обиженных людей, каким был обозник-сирота из брылевского детства. Но характерно, что чувство дружбы со своим ровесником, о котором писал Янка Брыль, соединилось в его сознании именно с Чеховым, а не с Толстым. Жизненные реалии, в которых жестоко страдали именно и прежде всего обиженные, обездоленные люди, требовали иного, чем у Толстого, чувства. Любовь к брату-человеку оказалась менее действительна в реальной жизни (а ведь через поступок юноша Брыль реализовывал присущие ему жалость и сочувствие по отношению к несчастному сироте-обознику). Излучаемая Чеховым любовь к обиженным и осуждение обижающих в рассказе «Ванька», воспринимаемые Брылем-читателем как «па-чэхаўску чыстае, без найменшага адцення фальшу пацуще», пережитое им над страницами этой новеллы в юности, «шчасліва і испарыўна знітавана» в сознании художника «з тым здаровым і непасрэдным, высока чалавечым успрыняццем свету, з яким мы ўступаем у жыццё» [23, 4, с. 227]. Одновременно с этим высоким чувством в душе начинающего писателя отразилось и следующее: «Антон Паўлавіч першы з найбольш любімых пісьменнікаў унёс папраўку ў мае юнацкае безагаворачнае

захашленне Талстым – не толькі непараўнальным мастаком, але і філосафам першай чэхаўскай папраўкай быў іменна «Ванька» [23, 4, с. 228]. Характерно, что «чэхаўская папраўка» в сознании белорусского мастера слова соединена с «папраўкай» жизни, западнобелорусской действительности, в которой он «жыў і шукаў сваю сцезжку» [23, 4, с. 228]. В подобном сочетании отразилась жизненность чеховской «поправки».

Размышляя о роли чеховских произведений в своей судьбе, Янка Брыль говорил о «пераацэнцы вартасцей ...у патрэбным кірунку» [23, 4, с. 228] и связывал ее с поздним творчеством русского прозаика. Если «Ванька» явился первой поправкой к восприятию Брылем толстовского учения, то произведения «Моя жизнь», «Дуэль», «Печенег» и другие еще больше приблизили автора «Праведнікаў і зладзеяў» к особенностям чеховской правильной «постановки вопроса».

В чеховедении названные произведения традиционно рассматриваются как завуалированный спор с философией Толстого [119, с. 144]. В 80 – 90-е годы XIX века (к этому времени относится создание произведений, которые упоминает автор эссе) Чехов восхищается талантом романиста Толстого, но не принимает его религиозно-моральных трактатов, народных рассказов и повестей конца 80-ых годов. В письме к А.С. Суворину автор «Ионыча» предельно четко обозначил свое отношение к любимому автору: «Толстовская мораль перестала меня трогать, и в глубине души я отнущусь к ней недружелюбно, и это конечно несправедливо. Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивишь мужицкими добродетелями» [144, 5, с. 283–284].

Поздний Толстой утверждает идею «простоты правды» (В.Б. Катаев). Герой «Войны и мира» Пьер Безухов в эпилоге говорит: «Я хотел сказать только, что все мысли, которые имеют огромные последствия, – всегда просты. Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать то же самое. Ведь как просто» [80, с. 77]. Чехов, споря с Толстым, как бы говорит: «... правда – это сложно» [80, 77]; в чеховском мире нет единой правды для всех и каждого, потому что люди, каждый в отдельности, нащупывают свою правду, которую другой не обязательно воспримет как истинную. Поиск настоящей правды осложняется в мире Чехова индивидуальными свойствами личности каждого человека. Не отрицая необходимости общей правды для всего человечества, автор «Палаты № 6» анализирует, изучает, как в реальности соотносятся идеальная правда с конкретными ее проявлениями. А индивидуальное своеобразие личности, человеческой души для Чехова всегда было первоосновой мировосприятия. Показательна в этом плане цитата из его письма М.О. Меньшикову: «В клинике был у меня Лев Николаевич <...> Говорил о бессмертии. Он полагает, что все мы [люди и животные] будем жить в каком-то [разум, любовь], сущность и цели которого для нас составляют тайну. Мне же это начало или

сила представляется в виде бесформенной студенистой массы: мое я – моя индивидуальность, моё сознание сольются с этой массой – такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его» [144, 6, с. 332]. Чехов, как верно заметил исследователь В.Б. Катаев, утверждал «уникальность отдельного, ценность каждого, неповторимую сложность индивидуального», спорил «с претензиями на знание единой для всех нормы» [80, с. 483].

Толстовская и чеховская ветви «правдоискательства» в русской литературе, будучи противоположными, являют собой целостное художественное отражение диалектики бытия и человека. Думается, именно такой подтекст таит в себе высказывание Янки Брыля о том, что «Чэхаў, вядома, не замяніў» ему Толстого, «а толькі цудоўна дапоўніў яго» [23, 4, с. 228]. Хотя, на наш взгляд, «чеховская ветвь» правдоискательства более созвучна природе белорусского прозаика, объектом творческой заинтересованности которого выступает «все человеческое», подпитываемое глубоким его убеждением, что «все мы [люди] полосатые» (Я. Брыль). Следовательно, путь к постижению правды каждым свой собственный, индивидуальный.

В брылевском художественном мире первостепенным выступает стремление человека к поиску правды, путь к простоте которой всегда сложен и многообразен. Поэтому на душевном распутье часто оказываются лучшие из его героев, осмысливающие свою жизнь, ведомые поиском высоких духовных ориентиров (герой рассказа «Як маленькі», Галя из одноименной новеллы, Лёня Живень из «Апошняя сустрэчы» и др.).

«Выступая в качестве критика, настоящий художник берет на вооружение и этот опыт выявления своей человеческой индивидуальности. Поэтому писательская критика, как правило, индивидуально-отличительная, образно-личностная и художественно-яркая» [37, с. 290]. замечает современный исследователь литературы Д. Бугаёв. Это замечание в полной мере относится к эссеистическому творчеству Янки Брыля. Критические статьи, посвященные творчеству коллег, написаны белорусским художником в интимно-лирической, эмоционально доверительной, обостренной манере. В них в наиболее полной мере, на наш взгляд, реализуется лирическое дарование Янки Брыля. О ком бы он ни писал: о Пушкине, Гоголе, Коцюбинском, Шевченко, Колассе, писателях-современниках – за всем стоит брылевское индивидуальное восприятие – предельно сочувствующая и искренняя интонация диалога с читателями. Но даже в этом монолитно построенном задушевном диалоге эссе, посвященное Чехову, выделяется прежде всего сокровенным словом.

Среди медитативно-философской насыщенности брылевских заглавий (сами названия сборников «писательской критики» красноречиво подчеркивают это «Роздум і слова», «Трохі пра вечнае») эссе «Мой Чэхаў» привлекает внимание подчеркнуто интимным подтекстом и удивительной простотой. В своё время Горький говорил о том, что о Чехове «необходимо

писать очень мелко и четко», чего он [Горький] «не умеет. Хорошо бы написать о нем так, как сам он написал «Степь», рассказ ароматный, легкий и такой, по-русски, задумчиво грустный. Рассказ – для себя» [6, с. 455].

Брылевское эссе, посвященное Чехову, и воспринимается как «рассказ для себя», настолько завораживающе точно и просто автор рассказал о своей «сердечной любви» к русскому писателю. Одна из причин создания подобного гармонического произведения, на наш взгляд, состоит в духовном созвучии, родстве художественных дарований русского и белорусского писателей, причем это родство, думается, осознавалось самим автором эссе. Показательна в этом смысле метафора к облику Чехова: «крыніца з гаючай вадою» называет Брыль своего предшественника. (Глубоко интимный, сокровенный подтекст этой метафоры особенно заметен по сравнению с авторской метафорой, характеризующей личность другого любимого писателя – Льва Толстого – «крыніца чыстыя акіяны бяздоннай творчасці»). Подобный образ – «крыніца з гаючай вадою» – мог родиться именно в сознании писателя лирической ориентации, интуитивно чувствующего духовное созвучие с природой художественного и человеческого таланта любимого писателя.

В эссе «Мой Чэхаў» белорусский художник слова писал: «Нельга... сказаць пра яго адразу ўсё, што хацеў бы і мог сказаць» [23, 4, с. 230], оставив тему «А. Чехов в моей жизни» открытой. Она нашла своё дальнейшее развитие в брылевских миниатюрах. «Диалог с Чеховым», таким образом, продолжался. К Чехову, как ни к кому другому, часто апеллирует Брыль в миниатюрах. Мотивы – различные: мимолетная фраза в разговоре с коллегами, воспоминания из прочитанного, еще раз высказанная читательская благодарность выдающемуся художнику. Приведем некоторые из них:

«Учора, вячэрачы ў рэстаране вакзала, глядзеў на дудкі ды скрыпкі аркестра, думаў пра «тшэту сушого» і ўспомніў чамусьці Чэхава, які і хораша жыў і застаўся для нас жывым» [34, с. 248].

«Трэці ўжо раз гляджу «Дзяўчаты з плошчы Іспаніі», і ўсё-такі добра, шчы перачытваю Чэхава» [34, с. 253].

«Перачытваў «Скучную историю» і хочацца сказаць: калі вам стане тусім сумна – перачытвайце Чэхава: паможа!» [25, с. 154].

Следует сказать, что чтение произведений Чехова для Янки Брыля – это своеобразный тест на интеллигентность и умение глубоко чувствовать красоту обычных явлений, потому что любить и понимать Чехова, несмотря на внешнюю его простоту, непросто. В эссе «Мой Чэхаў» Брыль вспоминал, как по-новому открылся для него друг, «інжынер, закаханы у сваю энэргетіку рабацяга», предложив вместо очередной экскурсии «пачытаць Чэхава»: «І мы чыталі, удвух, пры настольнай лямпе... І як жа нам было добра! Як ён пахарашэў, раскрыўся для мяне яшчэ адным кутком сваёй душы, мой малады, далёкі друг!» [23, 4, с. 229].

То же самое можно сказать и об обаянии брылевского творчества. «Янка Брыль – один из тех немногих счастливых писателей, чьи произведения можно и нужно читать и перечитывать много раз, каждый раз обязательно открывая для себя что-то новое, неожиданное, такое необходимое для души, что даже будешь удивляться: «Как же я проглядел это раньше?» [156, с. 20], – пишет современный критик. Добавим, что к чтению брылевских рассказов необходимо подходить с определенным читательским культурным уровнем, иначе трудно будет постичь глубину авторских ассоциаций и оценить простоту, с которой он повествует о непростых вещах.

Миниатюры выявляют некоторые новые аспекты близости идейно-нравственных, этических и философских взглядов Янки Брыля и А.П. Чехова. Словучны точки зрения обоих писателей на проблему авторской оригинальности. «Оригинальность автора», по мнению Чехова, «сидит не только в стиле, но и в способе мышления, в убеждениях и проч...» [144, 2, с. 32]. «Прасцей, разумней, мэтазгодней быць кожнаму самім сабою, прапускаць сваё бачанне свету праз сэрца, думаючы не пра навізну, а пра шчырасць, якая адна можа ў той ці іншай меры гарантаваць нашу непаўторнасць, пэўнае папаўнанне агульналюдскай скарбонкі вартасцяў» [24, с. 35], – писал Янка Брыль. Считая скромность неотъемлемой чертой настоящего художника, Янка Брыль вспоминал Чехова, для которого скромность была и этическим понятием, и эстетической нормой. Автор «Галі» убежден в том, что «патрэбна толькі скромнасць, прызнанне праўды за праўду, факта за факт – і ўсё стане на сваё месца» [18, с. 11].

Особенность художественного дарования Янки Брыля и А. Чехова – склонность к юмористическому осмыслению действительности. Генетически связанный со стихией народного юмора, белорусский художник тонко чувствовал природу чеховского юмористического таланта: «задушэўны, хоць ціхі і стрыманы» [23, 4, с. 221] смех прибавлял облику любимого писателя ещё больше колорита и обаяния.

Показательна в этом смысле одна из брылевских миниатюр: «У дабралюбаўскія дні, пры ўсёй іх натуральнай, неабходнай сур'ёзнасці, весела ўспамінаў, як Чэхаў пісаў Марыі Паўлаўне з дарогі: «В Иркутске все извозчики похожи на Добролюбова». Каму ні гаварыў пра гэта, ўсе «па-чэхаўску» смяяліся» [26, с. 175]. Шутливые реминисценции из чеховских писем и произведений естественно вливаются в стиль писем Брыля к В. Короткевичу (письмо Янки Брыля В. Короткевичу, 13 мая 1959 года, рассказ «Триумф победителя», 22 сентября 1965 года – из письма брату Александру) [135].

А.П. Чехов однажды и навсегда вошел в жизнь Янки Брыля. С начала первого знакомства с творчеством русского писателя прошло время, достаточное для самой тщательной проверки чувств. На смену юношескому восхищению «чароўным чэхаўскім светам» пришло «сталае, мудрае

ініш», однако главное: глубоко лирическое осмысление белорусским художником личности и творчества «светлай з'явы, ...неацэннага скарба – Антона Паўлавіча Чэхава – цудоўнага падарунка ўсяму чалавецтву» [26, с. 173] – оставалось неизменным на протяжении всей писательской биографии Янки Брыля.

Итак, на пороге личностного и творческого становления Янки Брыля творчество А.П. Чехова сыграло роль духовного и художественного ориентира в процессе поиска начинающим писателем собственной дороги в литературе.

Триада брылевского восприятия мира чеховских произведений – «адчуванне красы прыроды», «любасць да жывой істоты», «дзужба з чалавекам» – составляет основу художественного воссоздания природы и человека в творчестве обоих писателей.

Созвучие определяющих нравственно-философских аспектов постижения действительности Чеховым и Брылем позволяет говорить о родственной природе их творческого дарования, которое обретает своё оригинальное, неповторимое художественное воплощение в созданной ими образной гуманистической модели мира и человека.

2 ПРИРОДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А.П. ЧЕХОВА И ЯНКИ БРЫЛЯ

2.1 Мотив «красоты природы» в творчестве А.П. Чехова и Янки Брыля

У каждого крупного писателя свой, специфический природный мир, обусловленный особенностями авторского видения и образного воссоздания природы. В художественном произведении природа отображается, как отмечают современные теоретики словесного искусства, в «ее личностной значимости для авторов и их героев. Речь идет не об универсальной сути природы и ее феноменов, а о ее неповторимо единичных проявлениях: о том, что видимо, слышимо, ощущаемо именно здесь и сейчас, – о том в природе, что откликается на данное душевное движение и состояние человека или его порождает» [138, с. 208]. Представление о насыщенной необходимости единения человека и природы – неоспоримое достояние многовековой культуры человечества. Каждый творцом это представление художественно отражалось по-разному, тем не менее общим, глубинным, как реализация высшей степени проявления взаимосвязи литературного процесса в целом, остается для художников осознание непреходящего значения и роли природы в жизни человека.

Первой ипостасью художественного образа «своего» Чехова Янка Брыль считал «адчуванне красы прыроды», пленившее душу подростка при первой встрече с чеховским миром. Связывал белорусский прозаик появление этого ощущения с рассказом «Ведьма», точнее – с описанием картины снежной бури в нем. Янка Брыль процитировал в эссе «Мой Чехов» особенно запомнившиеся строки из рассказа, определил их как «наибольш чэхаўскія»: «А ў полі ішла сапраўдная вайна. Цяжка было зразумець, хто каго жываў са свету і дзеля чыёй нагібелі заварылася ў прыродзе каша, але, мяркуючы па несціханым, злавесным гуле, камусьці даводзілася вельмі туга» [23, 4, с. 405]. Безусловно, в чеховском рассказе впечатлили юношу и колоритный образ дьячихи-ведьмы, и особенный художественный подход автора к трактовке темы «запретного плода», в котором главное, по мнению Янки Брыля, отсутствие ханжества и пошлости. Вспомним высказывание самого автора «Ведьмы»: «Литературное ханжество – самое скверное ханжество» [144, 5, с. 163]. Однако, основное, запомнившееся с юных лет в рассказе (на этом настаивал белорусский прозаик) – «адчуванне красы прыроды». В этом брылевском уточнении, на наш взгляд, содержится важный момент: оно отражает почти интуитивное понимание начинающим творцом роли и значения природы в жизни и творчестве своего знаменитого предшественника. Интуитивное потому, что знакомство с «просторным» миром чеховских произведений и эпистолярного наследия произойдет позже, так как в условиях жизни в Западной

Белоруссии в 1930 – 1932 годы найти книги А.П. Чехова было очень непросто. Янка Брыль сравнивал поиски книг в то время с нелегкой работой следопыта: не случайно.

Ощущение красоты природы в «Ведьме» – своеобразный импульс к пониманию специфики трактовки темы природы во всем чеховском наследии. Природа в жизни и творчестве А.П. Чехова – одна из основ миропонимания и человеческого бытия. Он чувствовал неразрывную связь между жизнью человека и окружающим миром, находя в нем красоту, гармонию, покой. Пребывая в Мелихове, подобно античному герою, он набирался сил от родной земли, что и нашло свое отражение в его письмах: «Воздух родины самый здоровый воздух» [144, 6, с. 39]. По воспоминаниям Т.Л. Щепкиной-Куперник, «близость природы была ему всего нужней. В природе он становился самим собой» [6, с. 238]. В унисон с приведенными звучат воспоминания И.Л. Леонтьева-Щеглова: «Больше всего Чехов любил природу и лучше всего себя чувствовал на лоне природы, наиболее жизнерадостным, наиболее тонким и поэтическим из его писем вылились из-под его пера именно с этого вечно юного лона!» [6, с. 57].

В чеховских письмах мотив единения человека и природы наиболее част и повторяем: «Берега у Шилки красивые, точно декорация, но увы! чувствуется что-то гнетущее от этого сплошного безлюдья. Точно клетка без птицы» [144, 4, с. 120]; «Природа очень хорошее успокоительное средство. Она мирит...» [144, 3, с. 203]; «Я думаю, что близость к природе и праздность составляют необходимые элементы счастья» [144, 5, с. 290]. Подобный взгляд на природу перенесен Чеховым в художественное творчество: «Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа», – писал он Д.В. Григоровичу [144, 2, с. 190].

Эти «две силы», по Чехову, находятся в постоянной диалектической связи: чеховский герой противостоит природному миру, борется с ним, чтобы потом воссоединиться с ним в изначальной, генетической гармонии. Прав исследователь М.П. Громов в том, что человек и природа у Чехова «не столько художественная тема, известная в литературе с незапамятных времен, сколько трагическая коллизия современной русской жизни, беда и разорение, заставшие страну врасплох» [56, 343]. Простор окружающего мира, который, казалось бы, и жить призывает просторно (а значит, свободно), парадоксальным образом угнетает человека. Чехов писал: «...простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться» [144, 2, с. 290]. Эта мысль повторится в рассказе «Счастье»: «А ведь счастья много, так много, парень, что его на всю бы округу хватило, да не видит его ни одна душа» [145, с. 131]. И степь, ставшая символом свободы и простора, пугает Егорушку своей несокрушимой силой и шириной: не зря в его воображении появляются сказочные каменные великаны. Чеховский герой слаб и растерян перед мощью природы, ее несокрушимой

целостностью – тем, чего так недостает ему самому. Но подсознательно живет в лучших персонажах стремление постичь природную гармонию, слиться с ней, чтобы обрести силы для преодоления жизненных трудностей.

Природа в чеховских произведениях неразрывно связана с понятием катарсиса – через страдания человек идет к постижению истины; природный же мир чутко улавливает тончайшие порывы и движения человеческой души и отзывается на них собственным эхом. В рассказе «Припадок» (1889) таким «эхом» выступает белый снег. В описании белого снега содержится психологическая мотивация действий персонажа; кроме того, пейзажем «движется» сюжетная линия новеллы. О герое рассказа, студенте Васильеве, известно, что «он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще»; один из приятелей героя сказал о нем, что он «талантливый человек. Есть таланты писательские, сценические, художественные, у него же особый талант – человеческий» [145, 7, с. 216]. Вместе с приятелями герой решает посетить Соболевский переулок, где расположены публичные дома. Представление о «падших женщинах» ассоциируется у него с когда-то прочитанной историей: падшую женщину полюбил чистый и высоконравственный молодой человек, предложил ей стать его женой, но она отказалась, так как считала себя недостойной такого счастья, и отравилась. Сродни этому мелодраматическому сюжету и зрительное восприятие Васильевым образа падшей женщины: она ему представляется сконфуженной, со «страдальческим лицом и виноватой улыбкой», в темноте. Такова исходная точка зрения героя. Искреннее чувство жалости к бедным обитательницам С-го переулка, пусть и основанное на придуманном, книжном примере и «дополненное» богатым воображением, настраивают студента на Поступок, который изменит «виноватую» улыбку женщины на «чистую и светлую» – свой поход в публичный дом герой воспринимает как миссионерский подвиг. Подобному настроению Васильева сопутствует авторское описание недавно выпавшего первого снега, порождающее в душе студента чувство необычайной легкости и свежести: «Недавно шел первый снег, и все в природе находилось под властью этого молодого снега. В воздухе пахло снегом, под ногами мягко хрустел снег, земля, крыши, деревья, скамьи на бульварах – все было мягко, бело, молодо, и от этого дома выглядели иначе, чем вчера, фонари горели ярче, воздух был прозрачней, экипажи стучали глуше, и в душу вместе со свежим, легким морозным воздухом просилось чувство, похожее на белый, молодой, пушистый снег» [145, 7, с. 200]. Итогом посещения публичных домов, попыток разговоров с их обитательницами (именно попыток, потому что герой наткнулся на глухую стену непонимания) стало не только крушение иллюзий романтически воспринимавшего действительность молодого человека. Дело в том, что та боль, которую он чувствовал, сострадавшая чужой боли, сменилась болью душевной такой силы, что не было

ни нее никакого лекарства. Происхождение этой боли – от осознания громадности зла, увиденного героем, и невозможности это зло искоренить, избежать. В продолжающем падать белом снеге уже ничего не осталось от прежнего чувства: «... весь черный фон был усыпан белыми движущимися точками: это шел снег» [145, 7, с. 211].

Дисгармония между белым снегом и «черным содержимым» переуллка, чутко понимаемая героем, рождает идущий из сердца героя стон-возмущение: «И как может снег падать в этот переулок!» [145, 7, с. 212]. В первой редакции фраза студента звучала иначе: «И как не стыдно снегу падать в этот переулок!» [145, 7, с. 554]. Стыд и отчаяние побуждают Васильева искать понимания не у людей, которые за белым фоном предпочитают не думать о «черном» (герой также пытался забыться этим известным способом, но «чуткое к боли вообще» сердце не предоставило ему такой возможности), а у природы, «одушевляя» снег, призывая его – явление природы! – к разговору, следствием которого мог бы стать выход из сложившейся экстремальной ситуации. Продолжающий падать снег, не выходящий герою, становится для него символом совести, которая не позволит ему забыть о зле, пусть и прикрытом белой пеленой. Чистота образа природы – белый снег – обретает, таким образом, символическое значение в жизни чеховского героя, подобно другому образу-символу, появившемуся в позднем рассказе «Крыжовник» (1898), – образу человека с молоточком. Белый снег и человек с молоточком – еще одно, символическое, проявление авторской идеи слияния человека и природы.

Чеховский пейзаж всегда психологизирован: поступки, переживания, настроения героев находят свое отражение в природе. Мир природы и человеческая жизнь у Чехова – родственные потоки, берущие начало от одного ключа, движущиеся параллельно, то сближаясь, то отдаляясь, в идеале стремясь к слиянию. Момент воссоединения с природой, духовного созвучия с нею происходит обычно в ситуации наивысшего накала душевных переживаний героев. Перед смертью магистр Коврин («Черный монах») не воспринимает лукавых нахештываний монаха о своем богоизбранничестве, а зовет к себе «сад с роскошными цветами, обрызганными росой, ... парк, сосны с мохнатыми корнями, поле» [146, с. 417]. Архиерей в одноименном рассказе, умирая, представляет себя идущим по полю простым, обыкновенным человеком, «весело постукивает палочкой, и над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» [145, 10, с. 200]. Под старой вербой «с громадным дуплом» начинает смягчаться обронзовевшее сердце гробовщика Якова («Скрипка Ротшильда»), поднимая его сознание до высот философских обобщений: «Зачем люди делают всегда не то, что нужно?» [145, 8, с. 304]. Момент истины сопряжен у этих чеховских героев с ощущением

близости смерти, когда уже поздно что-нибудь изменить. Однако мотив спасительной красоты природы устраняет страх, естественно возникающий у человека, перенося акцент его переживаний на более важное даже по сравнению со смертью – на сожаление о неправильности прожитого пути, бездарно растроченных мгновениях, потерянной гармонии. Гуров (герой рассказа «Дама с собачкой»), глядя на утренний ялтинский пейзаж, такой же прекрасный, как и тогда, когда еще не было ни Ялты, ни Ореанды, ни самого Гурова, ни его возлюбленной, приходит к мысли о том, что в «...этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства» [145, 10, с. 133]. Мысль о природе как залого человеческого спасения пробуждает у героя осознание причин неправильности человеческой жизни вообще. Подобно Якову Бронзе, он думает о том, как все прекрасно на «этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» [145, 10, с. 134]. Как душевные движения человека пробуждают «далекое эхо в природе» (М.П. Громов), так и красота природы пробуждает чистоту помыслов человеческих – такую двудеянную связь человека и природы в творчестве автора «Вишневого сада».

«В чеховских описаниях природы всегда есть соотношенность времен», – отмечает М.П. Громов [56, с. 344]. Первый снег пробуждает у Гурова светлые воспоминания о юных годах; «сильная, красивая гроза» напоминает Лаевскому о детстве, когда в его «прошлом еще не было порока». Рассказ студента духовной семинарии Ивана Великопольского об апостоле Петре, холодной ночью гревшегося у костра, как сейчас грелся и сам герой, находит душевный отклик у его собеседниц. Холодная весенняя ночь «освежила» в памяти героя евангельский сюжет и помогла ему пережить страдания Петра как свои собственные; он понимает, что и женщинам близки душевные терзания апостола. Студенту кажется, что в этот момент душевной близости человека, страдавшего девятнадцать веков назад, с сочувствующими и сопереживающими ему женщинами, живущим в настоящем, кроется «непрерывная цепь событий», которая существует в природе, «что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» [145, 8, с. 602]. Ощущение правды и красоты, которые определяют человеческий путь еще в саду перво-священника и определяют жизнь нынешних людей, наполнили душу героя невыразимым ожиданием счастья. Хранительницей правды и красоты, путеводных звезд человеческого бытия, выступает природа, поэтому она – «залог спасения». Чеховский человек «любит вспоминать, но не любит жить»; мир природы тяготеет к сосредоточенности: «а взглянешь на бледно-зеленое, усыпанное звездами небо, на котором ни облачка, ни пятна, и поймешь, почему природа настрожена и боится шевельнуться: ей жутко

и жаль утратить хоть одно мгновение жизни» [145, 7, с. 46]. Природный простор призывает «певца», который востребовал бы его «богатство и вдохновение, никем не воспетые и никому не нужные» [145, 7, с. 46]. Критик В.И. Камянов пишет: «Степь – великая поощрительница дум... В каждом растревожен сокровенный человек. И почти у всех из груди рвется песня, даже у хрипло безголосых или дикоголосых, как Кирюха – душа просит» [76, с. 304]. Чеховский персонаж несовершенен, слаб, робок, он теряется перед загадками Вселенной, возможно, ее тайны не удастся постичь ему никогда, но и «богатства и вдохновения» Вселенной «гибнут даром», если не находят отклика в человеческой душе. Постоянный поиск Чеховым «ускользающей, прерывистой, таинственной связи между вечно существующим» миром природы и «кратким мигом пребывания человека на земле» [76, с. 302] отражает диалектику бытия.

Анализируя «Степь», критик-современник А.П. Чехова написал: «...в его степи человек – одно из множества явлений, равноправных с другими» [145, 7, с. 641] и назвал автора повести «пантеистом». По поводу этого высказывания и подобных ему (статья Дистерло, например), Чехов иронизировал в письме к И.Л. Леонтьеву-Щеглову: «Итак, мы пантеисты! С чем вас и поздравляю» [144, 7, с. 639]. В авторской иронии произошло присущее писателю недоверие ко всякого рода «ярлыкам», аксиоматическим, категоричным утверждениям. Однако мысль критика представляется нам вполне конструктивной, хотя и нуждается в некотором уточнении: следует, вероятно, говорить об элементах пантеистического видения и воссоздания природы и воспринимать их как одну из форм чеховской художественной манеры письма. Мотивы пантеистического слияния человека с природой ассоциируются не только с повестью «Степь», хотя именно в этом произведении они проявляются наиболее полно. В другой чеховской повести – «В овраге» – герой и мир природы также находят в духовном соприкосновении. Липа с матерью обращаются к спасительной силе красоты природы за утешением: «И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» [145, 10, с. 165]. И призыв-обращение героя «Припадка» к «белому снегу» – это художественный способ выражения духовного созвучия природы с человеком. В пантеистических чеховских «элементах» и отражается, «непрерывная цепь событий» как основа жизни человека и мира. Продолжая развивать классическую тему «человек и природа», Чехов воссоздает природный мир преимущественно в форме пейзажей и пейзажной детали. И в этой области он выступает подлинным новатором. В богатом

эпистолярном наследии русского прозаика сохраняются моменты его творческой лаборатории, осмыслив которые Янка Брыль напишет в эссе о красоте чеховской природы.

Учитывая плодотворный опыт предшественников и современников в искусстве создания пейзажа (Пушкина, Лермонтова, Короленко, Тургенева, Толстого и других), Чехов приходит к мысли о том, что «нужно что-то другое» [144, 5, с. 174–175]. «Что-то другое» касается «количественного» и «качественного» состава пейзажей. В форме малых жанров невозможно уместить пространные описания природы – следовательно, они «должны быть весьма кратки и иметь характер а ргоров» [144, 1, с. 242]. Необходимо избавляться от штампов, которые «есть дань рутине»; описание природы, считает Чехов, «должно быть картинно, чтобы читатель, прочитав и закрыв глаза, сразу мог бы вообразить себе изображаемый пейзаж» [144, 6, с. 47]. Видимо, «картинность» снежной бури в новелле «Ведьма» была одной из причин, благодаря которым в памяти подростка сохранился чеховский пейзаж. Зрелым же писателем Янкой Брылем «картинность» и «удивительная простота» чеховских пейзажей воспринимаются как своеобразная точка отсчета, «норма». В одной из миниатюр белорусский мастер писал: «У доброй прозе Маміна-Сібірака сустрэлася ўчора... фраза: «Воздух весь пропитанный каким-то специфическим ароматом». Успомніў Чэхава, які, перапісваючы «Стэп», выкідваў падобнае. Нядаўна, перачытваючы аповесць, нанова быў захоплены яе звычайнай прастатой» [29, с. 490].

Простоту и картинность чеховским пейзажам «сообщала» во многом художественная деталь – стеклышко от разбитой бутылки (и получается «лунная ночь»); Млечный Путь, будто помытый и потертый снегом... – все это жадно впитывал начинающий прозаик, а зрелый мастер восхищенно восклицал: «Рэдка каму ўдаецца даляцець да палавіны чэхаўскага стэпу» [23, 4, с. 222]. Описание природы у Чехова отражает ее глубинную сущность – абсолютную свободу – то, к чему стремится чеховский герой, на присутствии которой в жизни человека настаивал Чехов. Не случаен поэтому следующий совет писателя начинающему коллеге: «Женщин нужно описывать так, чтобы читатель чувствовал, что вы в расстегнутой жилетке и без галстука, природу – то же самое. Дайте себе свободы» [144, 3, с. 40]. На наш взгляд, «картинность», «удивительная простота» и «абсолютная свобода» – это чеховские эстетико-поэтические принципы в изображении природы, составляющие, по мнению Янки Брыля, «ощущение красоты природы» от встречи с миром чеховских произведений.

Свою цель в описании красоты родной земли Янка Брыль формулирует открыто-поэтически, в ключе молитвы, в одной из миниатюр: «І няўжо я пайду, не апісаўшы ўсё як след, не пасеяўшы на радкі ўсе тыя пачуцці, што былі маёй радасцю, маім зліццём з прыродай, маёй малітвай яе прыгажосці» [21, с. 117]. Близка, потому что пережита и выстрадана, бело-

русскому прозаику чеховская мысль о спасительной миссии природы в жизни человека. Брыль рассказывает, как в юности, в момент мучительного раздумья над жизнью, его, «пацлетка, вярнула да жыцця, да разумення яго сэнсу прыгажосць навакольнага свету», а «чорныя, бліскучыя, сыга і вярхавыя гракі... помняцца... як нейкі светлы сон, як нейкі сімвал той выдатнай прыгажосці» [23, 4, с. 119]. То, что Янка Брыль влюблен в природу («замілаванне ў мяне – не прафесійнае, не знешняе, а з патрэбы, якую я адчуваў, здаецца, ад нараджэння» [25, с. 100], – писал художник), не вызывает сомнения даже у самого привередливого из его читателей. Уже в раннем рассказе «Як маленькі» ощущается авторская чуткость к приближениям прекрасного в окружающем мире, побуждая его сравнивать природу со звездочкой, находить в ее лучах цвета радуги, солнечный смех. «Вітаю – як тая зорка касатая. А ў асяродку сам майстар – пузаты, пярэсты павук. Ад яго ва ўсе бакі, як косы – ад зоркі, разыходзяцца ніткі павуціння, пераплеценыя што чужь дык большымі кругамі. Мігаціць, смяецца вясёлае сонца, рыжаватым золатам іграюць галоўкі і каліўцы лёну, сетка мяняецца какарамі вясёлкі, кожная нітачка асобна» [23, 1, с. 27]. Роль пейзажа в этом рассказе не сводится к обрисовке обстоятельств, в которых происходит действие: природа отражает душевное состояние героя, способность его видеть прекрасное в привычном явлении. Удивляет мастерство молодого писателя (рассказ написан в 1937 году) в создании необычайно светлой картины: «...автор не выбирает какие-то необычайно красочные» слова, но наиболее этой картине необходимые, точные, соединяет их какой-то таинственной связью – и рисунок оживает» [153, с. 47]. Брылевское описание, занимающее всего несколько предложений, организует сюжет произведения, но особенно важен тот факт, что это описание привычного глазу явления. Уметь увидеть красоту обыденного – отличительная черта Брыля-художника, проявившаяся уже в ранних рассказах. Поэтому, думается, чеховский эстетико-поэтический принцип показывать жизнь (а значит, и природу) «такой, какова она есть на самом деле», оказался близок и по сути автору «Марылі».

Впечатлительным натурам необходима непосредственная связь с реальностью, чтобы живое слово оставалось живым. И Чехову, и Янке Брылю довелось немало путешествовать. В путешествии оба видели один из способов познания жизни и природы. Жажда путешествий не покидала Чехова с раннего детства, что нашло отражение в его творчестве (рассказ «Мальчишки», повесть «Степь», «Остров Сахалин» и другие). Чехов рекомендовал в шуточной форме Е.М. Шавровой-Юст «расширить поле наблюдений» поездкой в Австралию, страной – мечтой его детских лет [144, 6, с. 144]. Поездка на Сахалин, считал он, имела большое значение для него не только «как для литератора, а просто как для человека» [144, 4, с. 101]. Янка Брыль сравнивал путешествие с лекарством «для некоторых

маладых ад моднага ныцця». так как оно, по мнению автора «Галі»: «ачышчае думку, абвастрае зрок і ўмацоўвае станаваы хрыбет» [31, с. 278].

Обостренное художественное зрение замечает тончайшие нюансы прекрасной природы Сахалина и Индии, Вены и Венеции, Крыма и Кавказа, но ближе обоим художникам воздух родной земли и природы — «самый здоровый», по Чехову. Герой его рассказа «Дама с собачкой», вернувшись из Ялты, находит, что «у старинных лип и берез, белых от инея, добродушное выражение, они ближе сердцу, чем кипарисы и пальмы» [145, 10, с. 280], хотя и красоту ялтинского пейзажа он тонко чувствовал и восхищался им. Янка Брыль в одной из миниатюр пишет: «Сябру для новай рэчы спатрэбілася Індыя, Амерыка, а мне ўсё думаецца і далей, што я змагу яшчэ нешта вартае зрабіць, толькі вярнуўшыся туды, адкуль выйшаў, толькі стаўшы бліжэй да роднага кута» [32, с. 287].

Художественной декларацией любви к родной природе можно назвать брылевскую новеллу «Дваццаць», в которой пейзажу как средству художественной выразительности принадлежит исключительная роль. Рассказ написан в характерной для Брыля манере: открытая авторская оценка, эмоциональность, так называемая «бессюжетность» — развитие действия происходит не за счет событий и явлений, а за счет смены настроений, переживаний, вызываемых к жизни ощущением красоты природы. Своеобразной экспозицией в произведении является экзотический итальянский пейзаж, очень красочный, яркий, бьющий фонтаном эмоций: «залітае сонцам мора», «раскошна высяца вечназялёныя агромністыя парасоны пініяў», «велічна-грозныя вулканічныя вяршыні», «звяды Пантэона, дзе вечны агонь над грабніцаю Рафаэля» [23, 1, с. 263], — в целом создается романтический рисунок, пафос которого усиливают восхищенные обращения-повторы повествователя: «Яна прыгожая — твая Радзіма, мой малады сінявокі аміка!», «Яна чудоўная — твая Італія!» [23, 1, с. 263]. Среди этой радостной, светлой картины итальянской природы диссонансом звучит авторское обращение: «Слухай, аміка!» — тихое, душевное, как бы располагающее к диалогу. Пейзаж все еще ярк и красочен, катер стремительно мчится к Голубому гроту, беззаботно смеется молодой итальянец. Имя Максима Горького, вылетевшее из уст туристов, мгновенно подхватывает «сінявокі аміка»: «О! Массіма Горкі гранда, о!» — все это сгущает атмосферу ожидания, мастерски созданную изменением тональности авторских обращений, готовя читателя к «выстрелу всящего на сцене ружья». И он происходит — третье обращение «Слухай, аміка!»: с радостного, романтически-возвышенного итальянского пейзажа повествование переносится «на суровыя зімы ў далёкай краіне гранда Массіма» [23, 1, с. 267]. Возникает, как из небытия, тема двадцати итальянских солдат, отказавшихся стрелять в безоружных людей и погибших в далекой от Италии Беларуси. Брыль скупо описывает родную природу, но именно благодаря этой «ску-

пности, пейзаж, по словам Г. Шупенько, «почти физически ощущаем» [113, с. 49]. «Блакiтнае возера, а за возерам — лес. Сасоннік дыхае парнай ваванчай, а белая грэчка — нагрэтым мёдам, водар якога раўніва збіраюць і рупліва разносяць пчолы. У канюшыне, таксама звонкай ад пчол, пад шынямі палахліва хаваюцца шэрыя, цёпленькія зайчаняты, а ў рэдкім жыццёвым шыпышына, пыліць духмянасцо ядловец, густым папасам вылежваліца валуны, пакрытыя лішаймі сівага моху» [23, 1, с. 268]. Пейзаж «пяшчотны» Беларусі живой, одухотворенный сыновней любовью автора, это лирический гимн родной земле, ее созидательной красоте. Высокого накала авторское повествование достигает в конце рассказа, благодаря повторным обращениям, поднимающим тональность до самой высокой ноты: «Слухай аміка, як перад строем катаў плача на руках у сівай бабулі светла-явлосы хлопчык!.. Слухай перадсяротны гул над натоўпам безабаронных людзей... Слухай каманду: «Агонь!», на якую ўсе дваццаць вінговак у руках тваіх суайчыннікаў адказалі маўчаннем!...». Последнее обращение характеризуется резким спадом интонации, призывом слушать душой и сердцем: «Слухай невымоўную цішыню, якая хутка асядзе над яшчэ адной брытанай магідай!..» [23, 1, с. 269]. Автор снова обращается к родному пейзажу, созвучному установившейся тишине: над могилой «шумяць і іграюць у сонцы лісцём беларускія пальмы — бярозы», «цвітуць нашы кветкі — прыгожыя ў сваёй сардэчнай сціпласці» [23, 1, с. 269]. Природа здесь выступает как символ спасительной красоты и человеческой памяти: в деревнях люди помнят о тех безымянных Двадцати, которые «не змаглі страляць... не пахацелі цаной нявіннай крыві вяртацца нават сюды, у сваю непаўторна прыгожую краіну» [23, 1, с. 270]. К определению художественной и эстетической ценности рассказа «Дваццаць» наиболее точно, на наш взгляд, подходят слова Брыля, адресованные чеховской повести «В овраге» — «заряд высокой поэзии» [23, 4, с. 411]. Переводя произведение, Брыль не мог не оценить огромной роли описаний природы в решении авторской задачи. Пробужденное эхо в природе — чеховское описание весенней ночи, напряженное, самое одушевленное и трагичное у русского писателя, — квинтэссенция горя и страданий героини, обнажающая до предела трагический путь Липы и одновременно утешающая ее. Сочетание драматизма повествования с проникновенной лирической интонацией, которую создает пейзаж, и есть «заряд высокой поэзии» чеховской повести и брылевского рассказа.

В художественной интерпретации классической темы «человек и природа» проявляется свойственная Янке Брылю способность видеть окружающий мир в сложных ассоциативных связях. «Памяць пра дабрыню лжыўляе красу прыроды» [25, с. 201], — писал автор «Дваццаці». Но существует и обратная связь: «Краса прыроды кліча да чыспіні душы» [17, с. 164]. Замкнутый ассоциативный ряд «память о доброте — красота — природа — чистота души» организует авторскую мысль в цикле рассказов

«Пад гоман вогнішча» (1961) и рассказе «Надпіс на зрубе» (1958). Три «рыбачких расказа» – «Званочкі», «Шчодрая Ясельда», «Быстры Неман», объединенные в цикл, – это лирическое повествование о природе Беларуси, о прошлом и настоящем человека, живущего в тесной связи с окружающим миром. Цель рассказчика (повествование ведется от первого лица) – поделиться радостью познания мира и людей с читателем, чтобы не «пайшло ў нябыт» чувство сопричастности к истории, пережитое на лоне прекрасной и привычной белорусской природы с обычными людьми.

Брыль – мастер многоцветного пейзажа, но в рассматриваемом нами цикле описание природы дано преимущественно штрихами. Искусно используя деталь, художник одним «мазком» рисует картину природы: «Сонца зайшло, і дарожка на вадзе, як палатно на поплаве ў руках румянай дзяўчыны, згарнулася, сабралася ў зару» [23, 1, с. 309]. Не менее «картинно» описание утра: «Над лесам – той самы месяц, толькі збялелы. Па роснай траве, ад лесу – цёмная сцежка нашага следу. Барвяны вялізны круг сонца за дрэвамі...» [23, 1, с. 299]. Брылевское описание природы немисливо без присутствия человека – прямого или опосредованного, потому что дорожка на воде как «палатно ў руках дзяўчыны»; и речка, «прыгожая, ласкавая – і верыцца, што не скулая» [23, 1, с. 299]. Связь человека и природы, ощущаемая в подтексте, проявляется иногда в открыто-пантеистической форме: «Над лесам – поўны, таямнічы месяц. Смейцеся, калі смешна, а мне заўсёды хочацца спяваць, калі гляджу на месяц у самоце – я і ён» [23, 1, с. 298].

Природа пробуждает воспоминания: светлые, до слез, как молодая радость от первого написанного рассказа (у рассказчика); трагические – память о минувшей войне живет не только в сердцах людей, но и в самой природе; философские – о том, что человеку хочется простого счастья. А люди, встретившиеся путешественникам: моторист Роман, молодые девушки, лесник Артем – о них говорится тоже немногословно, чтобы «не абразіць шумнымі словамі непаказную, народную сціпласць сапраўдных людзей» [23, 1, с. 325]. Авторская позиция в обрисовке природы и человеческих типов выдержана в едином русле: не громкими, а обычными словами, не многословно, а точно рассказать о них; писатель следует чистоте душевного порыва, вызванного увиденной красотой. Этот порыв и выстраивает тональность повествования в тихой, задушевной манере. Герой рассказа «Надпіс на зрубе» – дед Вячера, «кароль вугроў», человек, корнями прикипевший к природе; с рекой связана вся его жизнь. Об этом автором сказано с афористичной точностью: «ую ласку і ўсе капрызы любай вады ён вывучыў не горш, чым натуру свае нябожчыцы, а дно азёрнае – лепш, чым падлогу роднай хаты». Отставной «король угрей», торопясь на семейный наблюдательный пост, «як быццам замёр, глядзячы туды, адкуль вось-вось павінна было паказацца сонца» [23, 1, с. 277].

В повествовании четко прослеживается неслучайность действий персонажа: «ён спяшаўся» – «як быццам замёр». Писатель как бы готовит читателя к восприятию чего-то необычного. Что же следует за остановкой героя? Восход солнца, который он видит на протяжении всей своей долгой жизни. Но авторское описание заставляет думать о том, что этот восход необычен: «На ўсходзе, за ціхай затокай, за соснамі на далёкім узгорку ярка цяпер палыхнуў язык полымя... Высока-высока над дэслам паружавела лёгенькае воблака. Вузкая хмарка ўсе больш ды больш налівалася чырваню, а высокае воблака ўсё святлела, траціла ружовасць. Вогненны круг другім напорам прарэзаўся з хмаркі-смугі ўгару. Возера заззяла радасцю» [23, 1, с. 278]. Лирическое настроение, создаваемое пейзажем, сменяет «кризис жизни»: «Ды, глядзячы на ўсход, стары Вячэра не любуецца. Адтуль навінны паказацца лодкі» [23, 1, с. 278]. В этом авторском уточнении, казалось бы, должна была бы снизиться лирическая тональность образа героя, если бы не одна маленькая деталь: несмотря на занятость делом, старик успел заметить легкий туман вдоль берега и сравнить его с дымком от печки на новой даче своего хорошего знакомого, академика Василия Романовича. Таким образом, благодаря внешнему несоответствию деталей («спяшаўся» – «замёр», «не любуецца» – «дымок ад печкі») полнее высветливается главное в характере старого человека: способность видеть прекрасное в обычном явлении природы, что свидетельствует о молодости и красоте его души. Не случайно Брылем выбран утренний пейзаж, издавна в литературе олицетворяющий молодость, начало жизни. Дед Вячера – один из тех, кому дорога природа как живое существо, именно поэтому старик так обеспокоен предстоящей вырубкой соснового бора, который «дше вайны выстаю, а цяпер вось знайшоўся дурань – на выруб яго!» [23, 1, с. 284]. Вячера помнит его с детства, не удивительно потому, что он может слышать «маркотны шум падсочаных пярэймаўскіх соснаў» [23, 1, с. 283]. Обозлившись на людское равнодушие к природе и черствость, герой собирался с сыном привезти одно бревно из соснового леса домой, раз же равно лес обречен. Но не смог и радовался, что бог миловал его на старости лет от дурного поступка, и признался в своем намерении только самому родному человеку – дочери, для которой и привез вместо краденого им сруб бревно из своего хозяйства, потому что «чужому не скажу... бо брыдка» [23, 1, с. 292].

Высшая оценка душевным качествам героя – уверенность внуки в том, что ее дед «прыгожы» и надпись на бревне «Мой дзед», сделанная внуком. Устами ребенка глаголет истина... Для Брыля это не общеизвестная истина, это глубокое его убеждение: дети чувствуют красоту глубже и тоньше взрослого человека. Поэтому и рассказ завершается словами внука старого «короля угрей»: «Мой дзед», которые он произносит «горда і радасна». Таким логическим окончанием авторской характеристики персонажа.

Мотив «следа рук человеческих», возделанной и украшенной человеком природы, присутствует в культуре едва ли не всех стран и эпох. «Сад, — замечает Д.С. Лихачев, — всегда выражает некую философию, представление о мире, отношении человека к природе, это микромир в его идеальном выражении» [99, с. 8]. Мотив Сада у Чехова — один из основополагающих элементов системы его нравственно-эстетических взглядов. Словосочетание «Вишневый сад» давно обрело символическое значение как проявление высшей степени гармонии во взаимоотношениях человека с природой. А вот «вырубка вишневого сада» символизирует уничтожение созидательного начала в душе человека, разрушение связи между человеком и природой.

На Ялтинской даче у Чехова был сад, за которым он трепетно ухаживал, чувствуя в росте куста, дерева главное — торжество и утверждение жизни. А.И. Куприн вспоминал: «Часто говорил он, глядя на свой сад прищуренными глазами: — Послушайте, при мне же здесь посажено каждое дерево. Ведь здесь же до меня был пустырь и нечеловеческие овраги, все в камнях и в чертополохе. А я вот пришел и сделал из этой дичи культурное, красивое место. Знаете ли? — прибавил он вдруг с серьезным лицом, тоном глубокой веры, — знаете ли, через триста-четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад» [143, с. 6]. Чеховский персонаж в бессмертной пьесе повторяет авторские слова почти дословно: «Вся Россия — наш сад», утверждая, таким образом, веру писателя в созидательную мощь человеческого духа.

В творчестве Янки Брыля мотив «следа человеческих» рук — это особая и в то же время неотделимая грань общей проблемы «человек в природе». Брыль пишет о таком «следе» человека, за который, по словам старого Вячеры, «кравіваю б каторага, каб сесці паўгода не мог!» — это и подсочка соснового леса, и ловля рыбы браконьерами. Но чаще всего «человеческий след» в природе у Брыля опозитизирован, как, например, густая, чистая, высокая пшеница за хуторским садом, в котором живет Галя (героиня одноименного рассказа) — одна из непреходящих ценностей жнени, возвращающая ей веру в себя и будущее.

«Красу прыроды хлебароб адчувае інакш, паўнісй, чым яе старонні назіральнік, няхай сабе нават найлепш эстэтычна падрыхтаваны ці па натуре вельмі чулы. Хлебароб успрымае яе не збоку, не зверху, а з самай сярэдзіны, свядома ці падсвядома адчуваючы сябе саўдзельнікам стварэння гэтай красы, — гордае і шчаслівае адчуванне» [17, с. 439], — пишет Брыль в рассказе «Гуртавое». В своей «крестьянской» молодости белорусский художник не раз становился «соучастником создания красоты», оставляя таким образом и свой «след» в природе. В творчестве его лейтмотивным является образ Поля, в котором, думается, нашла отражение своеобразная ментальность потомственного «полевика». Родная деревня Янки Брыля, согласно «Геаграфічнаму слоўніку» спрадвеку палявая. Лясоў, гаёў якіх-

небудзь ці проста зарасніку каля яе няма» [17, с. 320]. Читаем в рассказе «Шчодрая Ясельда»: «Якое добрае жыта! Як роўна падняліся на тарфяніках каноплі! Пахадзіць бы ў іх гушчары так праз месяц, калі яны ўздымуцца казачным лесам, падыхаць бы тады іх водарам» [23, 1, с. 307], в «Надпісе на зрубе»: «Вельмі прыемна бывае, калі ў ...гэтую раскошную глухамань урэжацца раптам клін палавеючага духмянага жыта або цвітучай бульбы. Знак, што і тут нахадзіла рука чалавека» [23, 1, с. 283].

Образ Поля придает широту и простор авторским пейзажам; он наполнен внутренней динамикой и высоким жизнеутверждающим смыслом. В «Гуртавое» художник пишет: «І дома, і ў кожнай іншай краіне, дзе я гляджу на новую красу палёў, павага да яе стваральнікаў жыве, ціха, непераможна спявае ў маім захапленні» [17, с. 322].

Как в миниатюрах, так и в рассказах Янки Брыля мир природы находит лирическое выражение. В нем главное для писателя — показать единство красоты: человеческой и природной. «Ощущением красоты природы» веет от каждого произведения художника. Открытое авторское «я» «ловит» прекрасные мгновения в природе, а в них отражается и красота человеческой души. В создании образов персонажей Брыля пейзажу принадлежит важное место, что соответствует авторскому гуманистическому видению темы «человек и природа».

Чеховский драматизм в разработке классической темы «человек и природа» близок автору («Марылі») прежде всего «зарядом высокой поэзии», скрытым у Чехова в подтексте и столь открыто звучащим в брылевских новеллах. Чеховские герои ищут в природе спасения от раскаляющих на части их душу сомнений и мыслей; брылевские — живут в природе, благодарно принимая ее радость и гнев, спокойствие и равнодушие.

У Чехова практически нет персонажей, живущих в созвучии с природой, они только стремятся к нему; брылевский герой старается не утратить близости с природой. У обоих художников природа — источник спасительной силы, и если у Чехова это спасение происходит через страдание, то Брыль чаще всего дарует своим героям светлое и радостное приобщение к ней. Образно говоря, чеховский персонаж обращается к спасительной силе природы, когда наступает эмоциональный и душевный надлом; брылевский — «молится» ей ежедневно. Чеховский простор, с которым не справиться «маленькому человечку», трансформируется у белорусского художника в гармоничные отношения природы и человека, выросшего в тесной связи с ней.

Мотив «следа рук человеческих» в природе в творчестве писателей актуализирует идею созидательного труда как еще одной гармоничной формы отношений человека с природой. Удивительная простота чеховского описания природы, о которой белорусский художник говорил как о поэтическом эталоне, реализовалась в его собственных произведениях

Штриховость, картинность пейзажа Янки Брыля, на наш взгляд, во многом представляют собой результат творческого осмысления уроков чеховской школы, соединенный с общим для обоих прозаиков художественным принципом – «кратко, просто, не рутинно».

«Ощущение красоты природы» – следствие художественного преломления в творчестве А.П. Чехова и Янки Брыля близости их нравственно-эстетических взглядов на проблему «человек и природа».

2.2 Любовь к «живому существу» как одна из главных составляющих концепции природы и человека в творчестве А.П. Чехова и Янки Брыля

Мир природы присутствует в творчестве художника в разнообразных формах. Если собственно пейзаж становится основной формой «проявления» природы в литературе только в XIX – XX столетиях, то образы животных в искусстве фигурируют на протяжении многих веков, начиная со времен зарождения фольклора, со сказок о животных, выросших, в свою очередь, из мифов. «От сказок и басен тянутся нити к «брату волку» и «[веточков] Франциска Ассизского и медведю из «Жития Сергия Радонежского», а далее – к таким произведениям, как толстовский «Холстомер», лесковский «Зверь», где оскорбленный несправедливостью медведь уподобен королю Лиру, чеховская «Каштанка», рассказ В.П. Астафьева «Трезор и Мухтар» и т.п.», – отмечает В.Е. Хализев [138, с. 207]. Этот «ряд» продолжают «Сны Чанга» И.А. Бунина, «Корова» А. Платонова, «Шаха» Ч. Айтматова, «Белый Бим Черное ухо» Г. Троепольского и многие другие произведения мировой литературы. Отметим, что мир «живых существ» у каждого писателя неповторим и своеобразен, как индивидуальные личностные взгляды художника на роль «братьев меньших» в жизни человека. Традиционно в литературе (и русской, и белорусской) образы домашних животных окружены поэтическим ореолом дружбы, а маленькие дикие существа олицетворяют собой свободу, красоту природного мира, независимость духа, гармонию, чем литературные образы живых существ и отличаются от устнонародных и мифологических.

Причины обращения художников к изображению мира «живых существ» кроются в их детстве, когда связь «человек – природа» проявляется в форме осязаемого, осязаемого, видимого и непосредственного общения ребенка с живыми существами. Поэтому закономерно, что произведения о животных адресованы детям. Не случайно белорусский подросток отметил в своем юношеском блокноте чеховский рассказ «Белолобый», а по прошествии времени зрелый мастер Янка Брыль расшифровал свою юношескую «любасць да жывой істоты» как еще одно «радаснае адкрыццё»: «у гэтым свеце ёсць цудоўны, родны чалавек, які ўмее так многа бачыць і так весела любіць» [23, 4, с. 225].

Известно, что в доме Чехова постоянно жили животные: таксы, лайки, ошарки, журавль, даже мангусты. Искренняя любовь и привязанность к ним, высказанная в особой чеховской манере – слегка ироничной и одновременно сдержанно-серьезной, открывается читателю в письмах русского писателя. В декабре 1890 года автор «Каштанки» писал И.Л. Леонтьеву: «Каких милых зверей привез я с собою из Индии. Это мангусты... Качества их: отвага, любопытство и привязанность к человеку» [144, 4, с. 143].

Таксы, величаемые у Чеховых по имени-отчеству – Бром Исаевич и Хина Марковна, также были частыми героями писем. В письме к брату Александру писатель отмечает: «Это очень милые животные, они будут всю дорогу утешать тебя» [144, 6, с. 77]; Н.А. Лейкину: «... у обоих глаза добрые и признательные» [144, 6, с. 120]. Не удивительно поэтому, что собака стала одним из главных персонажей анималистических рассказов Чехова.

В русской литературе родоначальником зообеллетристического рассказа является Л.Н. Толстой. Его рассказы о животных («Лев и собачка», «Мильтон и Булька», «Булька» и другие) учат маленьких детей дружбе и преданности на аналогиях из жизни животных. Традиции Л.Н. Толстого развивали также Д.Н. Мамин-Сибиряк, В.М. Гаршин, а также А.П. Чехов, который, кстати, повесть Л.Н. Толстого «Холстомер» считал намного ценнее «философии великих мира сего», которая «вся, со всеми юридическими послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из «Холстомсра» [144, 4, с. 270].

Коротенький рассказ писателя о сибирском котенке в письме к издателю А.Н. Суворину – это своеобразный эскиз-набросок к последующему глубокому проникновению в психологию «живого существа». Именно психологизм станет в дальнейшем главным принципом художественного письма Чехова в создании образов животных. «Этот котенок, – пишет автор «Каштанки», – принимает людей за мышей; увидев человека, он прижимается брюхом к полу, делает стойку и бросается к ногам. Сегодня утром... он несколько раз подстерегал меня и бросался, а la тигр, на мои сапоги. Я думаю, что мысль, что он страшнее и сильнее всех в доме, доставляет ему высочайшее наслаждение» [144, 2, с. 62].

«Две сказки из собачьей жизни», – так в письме к Россолимо Чехов назвал рассказы «Каштанка» (1887) и «Белолобый» (1895). Писатель использует в них широко распространенный в фольклоре и литературе прием очеловечивания животных. Внутренний мир своих героев он описывает подробно, мотивируя каждый их поступок. Образы Каштанки и Белолобого психологически развернуты. Создавая мир эмоциональных переживаний «живых существ», автор ориентируется на логику детского мышления (эти два рассказа адресованы детям), поэтому ассоциации, приходящие к Каштанке во сне, по-детски забавны, смешны, простодушны. «Но скоро утомление и теплота взяли верх над грустью... Она стала засыпать. В ее воображении забегали собаки; пробежал, между прочим, и мохнатый старый пудель, которого она видела сегодня на улице, с бельмом на глазах и с ключьями шерсти около носа. Федюшка, с долотом в руке, погнался за пуделем, потом вдруг сам покрылся мохнатой шерстью, весело залаял и очутился возле Каштанки. Каштанка и он добродушно понюхали друг друга носы и побежали на улицу» [145, 6, с. 434]. В восприятии Каштанки люди живут по тем же законам, что и собаки. Проецирование человеческих

эмоций на собачьи повадки создает комический эффект: «Каштанка оглянулась и увидела, что на улице прямо на нее шел полк солдат. Не вынося музыки, которая расстраивала ей нервы, она заметалась и завывала. К ее удивлению, столяр, вместо того чтобы испугаться, завизжать и залаять, широко улыбнулся, вытянулся во фрунт и всей пятерней сделал под козырек» [145, 6, с. 431].

Логично, хотя и очень забавно, стремление Каштанки препятать куриную лапку, ведь «очень может быть, что хозяин нашел ее и скушал» [145, 6, с. 41]. Время воспринимается героиней с позиций близких ей понятий «прошло немного времени, сколько его потребуется, чтобы обглодать хорошую кость» [145, 6, с. 44]. А вот тоска Каштанки по родным запахам, по Луке Александрычу и Федюшке передается автором в проникновенной лирической тональности, потому что главное в характере героини – преданность и привязанность к человеку. Верное сердце не способно на предательство даже ради «вкусных обедов», поэтому в сознании Каштанки жизнь ее в образе Тетки «представляется... как длинный, перепутанный, тяжелый сон», а рядом с людьми, от которых «пахло клеем и луком», кажется, «что она уже давно идет за ними и радуется, что жизнь ее не обрывалась ни на минуту» [145, 6, с. 449]. История пережитого Каштанкой вдали от родных людей, поэтически воссозданная Чеховым, вполне может служить художественным опровержением тезиса о превосходстве человека над животными, который пытался косноязычно выразить пьяный Лука Александрыч: «Ты, Каштанка, насекомое существо, и больше ничего. Супротив человека ты все равно, что плотник супротив столяра...» [145, 6, с. 449]. Знаменательно, что в контексте чеховского рассказа фраза Луки Александрыча предваряет историю приключений собаки и подобной же фразой заканчивается момент воссоединения героини с родными людьми. Промежуток времени, заполнивший отрезок между фразами персонажа, для человека прошел как бы незамеченным. В конце рассказа в несоответствии человеческих эмоций и переживаний «живого существа», которое раньше создавало комический эффект, рождается чеховский медитативный подтекст, актуализирующий внимание читателя. Чехов не говорит прямо о том, что искренняя любовь Каштанки заслуживает ответной любви человека, – читатель подводится к этой мысли всем ходом авторского повествования.

Рассказ «Каштанка» первоначально не предназначался Чеховым для детского чтения; об этом свидетельствует творческая история этого произведения. Внесенные автором изменения в газетную редакцию (рассказ был опубликован под названием «В ученом обществе») касались композиционно-смысловой и стилистической сторон. Была, в частности, написана новая глава «Беспокойная ночь», которую критик-современник писателя считал более понятной и интересной именно «взрослому» читателю.

«Вы почувствуете всю ее глубокую полноту, – писал он, – а в своеобразно окрашенных животных настроениях узнаете то, что не раз, быть может, переживали сами» [145, 6, с. 704]. Описание переживаний Каштанки, вызванных смертью гуся Ивана Ивановича, Чеховым воссоздано в элегико-драматической тональности. Читатель чувствует «душевные движения» героини, забывая о том, что она – собака. Пытаясь заглушить страх перед темнотой (раньше она ее никогда не боялась), Каштанка думает о еде, потому что «когда думаешь о еде, то на душе становится легче» [145, 6, с. 441]. Смерть Ивана Ивановича воспринимается ею как что-то ужасное, от чего у хозяина по щекам ползут «вниз блестящие капельки, какие бывают на окнах во время дождя» [145, 6, с. 443]; она тянется к человеку, стремясь получить у него объяснение непонятному происходящему.

«Каштанка» – это, пожалуй, единственное произведение, в котором Чеховым подробно описана смерть героя, хотя мотив смерти присутствует во многих его рассказах («Архиерей», «Смерть чиновника», «Тоска», «В овраге», «Душечка», «Убийство», «Человек в футляре» и т.д.). В названных произведениях напоминание о смерти – это способ проверки истинности жизни, духовное испытание настоящего, поэтому смерть героев дана как бы «за кадром». Описывая страдания Ивана Ивановича и испытываемые в это время Каштанкой чувства, Чехов заставляет читателя воспринимать своих героев как существ, обладающих сознанием и душой. Каштанке «было скучно, грустно и хотелось плакать... Она даже не понохала лапки, а пошла под диван, села там и начала скулить тихо, тонким голосом: Ску-ску-ску...» [145, 6, с. 444]. Надо было любить и глубокочувствовать душу «живого существа», чтобы уметь так полно передать тончайшие нюансы его переживаний. Глубина погружения Чехова во внутренний мир своей героини, воссоздание «диалектики ее души» сродни своеобразному поэтическому панпсихизму; не зря современники русского писателя называли его героиню «мыслящей Каштанкой» [145, 6, с. 703].

Симптоматично, что Чехов привел в одном из писем оценку своего рассказа детьми: «...детишки не отрывают от меня глаз и ждут, что я скажу что-нибудь умное. А по их мнению, я гениален, так как написал повесть о Каштанке» [145, 6, с. 704]. Ранее, в рассказе «Событие» (1886), писателем-новеллистом была высказана мысль о благотворном влиянии домашних животных на мировосприятие ребенка: «Мне иногда даже кажется, что терпение, верность, всепрощение и искренность, какие присущи нашим домашним тварям, действуют на ум ребенка гораздо сильнее и положительнее, чем длинные нотации... или же туманные разглагольствования» [145, 5, с. 425]. Эти два авторских высказывания «вскрывают» следственно-причинную связь отношений человека с миром природы. Человек – творение природы, и кому, как не ему, казалось бы, дано понимать и чувствовать свою изначальную принадлежность к миру «живых

сущств». Детское сознание открыто постижению мира, его загадок и тайн, одной из которых является «живое существо». Взрослый человек, ощущающий себя «выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе» [145, 9, с. 180], в жизненной суете забывает о своей генетической связи с живым миром природы, простор которого становится душевным и угнетающим его.

Чеховские персонажи задаются вопросом: почему человек часто делает не то, что нужно? Герой повести «Степь» Пантелей отвечает на него по-своему: «Люди глупые, непонимающие...» [145, 7, с. 53]. Так он пытается объяснить своему спутнику поступок Дымова, который «из озорства» убил ужика. В противовес «глупому» поступку Дымова показывается поведение другого персонажа – Васи, чью остроту зрения и тонкое понимание природы, ее живой сути, чувствует Егорушка. Вася видит в окружающей степной природе то, чего не могут видеть остальные: «он видел так хорошо, что бурая пустынная степь была для него всегда полна жизни и содержания... Благодаря такой остроте зрения, кроме мира, который видели все, у Васи был еще другой мир, свой собственный, никому не доступный и, вероятно, очень хороший, потому что, когда он глядел и восхищался, трудно было не завидовать ему» [145, 7, с. 56]. Привлекательность особому Васиному миру придает осознание героем своей неразрывности с миром природы, который оказывается ему более понятным и доступным, чем вызывающие гнев и недоумение «глупые» поступки людей. По отношению к «живому существу» как форме существования природы человек должен проявляться духовной, нравственной стороной своей природы – такова, на наш взгляд, гуманистическая мысль Чехова, организующая художественное повествование «детского» рассказа «Каштанка» и «взрослой» повести «Степь».

В XX веке близкие по смыслу, нравственно-философскому содержанию чеховским идеи в своем творчестве претворял замечательный поэт-лирик, поэт-философ Н.А. Заболоцкий. Любовь к «младшему брату» – природе становится одним из основополагающих моментов его натурфилософской концепции. Как считал поэт, человек – «хозяин», «мудрец» и «педагог» окружающего мира, он «учит и пестует младшего брата» (стихотворения «Читайте, деревья, стихи Гезиода», «Завещание», «Засуха», «Меркнут знаки Зодиака» и другие). Природа обладает сознанием, которое «глухо тлеет в низших существах и только яркой искрой вспыхивает в разуме человека» (К.А. Тимирязев), поэтому, по мнению Заболоцкого, именно человек призван взять на себя заботу о живых существах природы, но в своей деятельности должен видеть в природе не только ученицу, но и наставницу, так как в вечной красоте окружающего мира скрыт «залог спасения» (А.П. Чехов) – те нравственные законы, которыми следует руководствоваться и человеку. Аналогия с Н.А. Заболоцким, думается, является оправданной и в силу того, что русский поэт интересовался творче-

ством А. П. Чехова, превосходно знал и постоянно перечитывал его произведения. По воспоминаниям М. Чуковской, Заболоцкий находил в чеховском творчестве близкие собственной поэтике принципы. Фразу перевозчика о сочинениях монаха Николая из рассказа «Святой ночью»: «Кроме плавности и велевечия нужно еще, чтоб каждая строчечка украшена была всячески, чтоб тут и цветы были, и молния, и ветер, и солнце, и все предметы мира видимого», поэт особенно выделял, находил в ней созвучие собственным эстетико-художественным взглядам» [102, с. 173].

Современный исследователь творчества Заболоцкого, А. Македонов, к примеру, считает, что поэзия русского писателя XX века близка чеховской; что «в ряде стихотворений Заболоцкого, особенно последнего периода, прослеживается ... в частности, чеховское искусство ассоциативных многозначных деталей, их контрастных сцепок, полчас своеобразной выразительной недоговоренности» [102, с. 43]. Философской лирике Н. А. Заболоцкого свойственно панпсихическое образное воссоздание мира природы; чеховская психологизация «живого существа» природы русским поэтом доведена до крайнего предела. Обоим художникам близко представление о мироздании как единой системе, в которой «живые» и «неживые» формы материи взаимодействуют и взаимопроникают.

История маленького щенка Белолобого, бесстрашно играющего с волчатами у волчьей берлоги, – поэтический рассказ о единстве и гармонии мира природы. Это нравственно-эстетическая «проекция» естественной натуральной жизни животных на мир человеческих отношений, в котором непосредственность общения заменена придуманными правилами поведения. Чехов далек от того, чтобы стиль повадок животных считать эталоном человеческой жизни, однако изначальная целостность и гармония мира «живых существ» – это то, чего недостает чеховскому герою, к чему он подсознательно стремится.

Собака и волк – извечные враги: так повелось еще со сказок о животных. Чехов по-новому «выстраивает» характер взаимоотношений этих существ. С тонким, мягким юмором он повествует о маленьком дворняжке, «невежество» (оно в контексте произведения воспринимается читателем как детская непосредственность) которого переворачивает сложившийся стереотип отношений в природе. Это следует из истории развития отношений Белолобого и волчицы. «Голодная» волчица собирается на охоту: у нее трое волчат, мысли о них сопровождают ее в пути. «Она все думала о том, как бы дома без нее кто не обидел волчат» [145, 9, с. 102]. На первый план автором выдвигается материнское чувство, природный инстинкт продолжения рода немного приглушен. Волчица немолода, чутье у нее ослабло до такой степени, что она иногда путает лисий след с собачьим, сбивается с дороги, а свежее мясо ест очень редко, только когда отнимает зайчат у зайчихи или ворует ягнят. (Автору важно не оправдать убийство дете-

нышей, а доступно детскому мышлению объяснить законы жизни природы, на первый взгляд, кажущиеся жестокими). К сторожке Игната волчица и отправилась за ягнятами: она помнила, «что летом и осенью около зимовья паслись баран и две ярки», значит, к марту в хлеву должны быть ягнята. Вместо ягненка волчица притащила в зубах к лесу щенка, который, отряхнувшись, как ни в чем ни бывало залаял на нее. Все ее попытки отогнать непрошеного гостя вызывали у того недоумение, пока он не нашел объяснение столь странному поведению: его приглашают играть. «Решив, что она играет с ним, протянул морду по направлению к зимовью и залился звонким радостным лаем, как бы приглашая мать свою Арапку поиграть с ним и волчихой» [145, 9, с. 103].

Навязчивое присутствие щенка вызывает у волчицы досаду, громкий лай провоцирует у нее головную боль и обостряет голод, ей хотелось «броситься на непрошеного гостя и разорвать его» [145, 9, с. 103]. Но волчата так шумно и радостно играли со щенком, что желание разорвать глупое существо на части сменилось другим: волчиха думала: «Пускай приучаются» охотиться. К вечеру голод заявил о себе с новой силой и волчица решает съесть щенка: «Она подошла к нему, а он лизнул ее в морду и заскулил, думая, что она хочет играть с ним ... ей стало противно, и она отошла прочь» [145, 9, с. 104]. Собираясь вновь на зимовье, волчица думает о том, как бы Белолобый опять не помешал ей и «быстро бежит вперед». Щенок, «не спеша, шагом» возвратился домой, огласив радостным лаем зимовье – волчице снова пришлось уйти ни с чем.

Гуманистический пафос развязки, как и в предыдущем рассказе, снижается человеческой «интерпретацией» поведения Белолобого: утром сторож подзвал щенка, «больно оттрепал его за уши и потом, наказывая его хвостиком, все приговаривал: – Ходи в дверь! Ходи в дверь! Ходи в дверь!» [145, 9, с. 106]. Трагической аналогией событию, лежащему в основе анималистического рассказа, является его «человеческая проекция» в повести «В овраге». Аксиция, волчица по духу, ради удовлетворения корыстных интересов убивает ребенка Липы. Таким образом, гуманистический пафос детского рассказа входит в контекст чеховского творчества в целом.

Авторской мыслью о необходимости воссоединения утраченной гармонической связи в цепи «человек – «живое существо» – природа» движется повествование в рассказе «Тоска» (1886). Как студент Васильев в рассказе «Припадок» призывает к душевному общению белый снег, так и извозчик Иона заполнил вакуум человеческого общения разговором с «братом-кобылочкой» – единственным живым существом на свете, кому измученное тоской сердце могло повелевать «свою печаль». Любовь к «живому существу», очеловечившая образы животных, «одушевляет» и явления «неживой» природы. У Чехова степь «стонет и рыдает», звезда «робко

моргает одним своим глазом». травы «ропцуг, облака «перетлядываюцца». Л.Н. Андреев как-то заметил: «Чехов одушевлял все, чего касался глазом: его пейзаж не менее психологичен, чем люди, его люди не более психологичны, чем облака... Пейзажем он пинет своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы...» [56, с. 338]. К сказанному самобытным писателем о классике литературы добавим, что в итоге подобного действия творится ощущение красоты природы, созидательной силой которого является любовь.

«Любасць да жывой істоты», которую подростком Янка Брыль почувствовал в чеховском рассказе «Белолобый», ассоциируется в сознании белорусского художника с понятием «дружба». «Чароўны свет пачуццяў дружбы з жывымі істотамі... адкрыўся мне ў творчасці Чэхава, пачынаючы іменна ад таго няўдалага шчанюка, што так па-новаму забрахаў у аспежаным лесе, каля воўчай бярогі, над якой пераліталі час ад часу смарагдавыя ў сакавіцкім сонцы пеўні-цеперукі» [23, 4, с. 225]. — отмечал Брыль в эссе «Мой Чэхаў». В брылевском определении чеховской манеры изображения «живого существа» выделяются несколько моментов которые объясняют появление подобного высказывания

По выражению автора эссе, русский художник «умее много бачыць» и «весела любіць» [23, 4, с. 225]. «Зоркие глаза» (определение И.А. Бунина) позволяли Чехову естественно и незаметно переходить из одного анимистического состояния в другое, даже во внутренний мир существа, не обладающего человеческим сознанием. Поэтому Брыль и сравнивает своего предшественника с «казачным магам-чараўніком», отмечая силу воздействия его произведений на юную душу

Тонкий, душевный, «ціхі і стрыманы» (Я. Брыль) юмор Чехова, органично сочетающийся с присущим ему нравственным, художественным тактом, думается, и помогали русскому художнику любить своих персонажей «весело» — без сентиментальности и морализаторства.

Взволнованная, возвышенно-лирическая интонация, с которой Янка Брыль говорит в эссе о чеховских рассказах о животных, проистекает из его собственных детских и юношеских впечатлений, связанных с миром живой природы, — из того, что, по выражению художника, «і сёння жыве, як дома, у найбольш утульным куточку душы» [23, 4, с. 223]. По словам Янки Брыля, его познание природы началось «з некаторым спазненнем» [23, 4, с. 223]: из города в деревню он приехал пятилетним мальчиком. Поэтому мир, населенный «живыми существами», был воспринят детской душой с особой остротой. Среди «паасобных малюнкаў прыроды, якія адбіліся ў памяці з асаблівай сілай» [23, 4, с. 223], взгляд Брыля отмечает «рэчы для звыклага вока надзвычайна простыя»: ромашки на железнодорожном откосе, васильки, колосья; четыре курицы: «стракатая, белая, чорная, жоўтая», «ненаглядныя ў сонцы»; голубей, одного

из которых подросток выкормил сам: собаку, с которой дружил десять лет и похоронил «урачыста ўзрушаны»; корову, «коня з якім так добра было і маўчаць, і пагутарыць за ілугам або ў лесе...» [23, 4, с. 223]. Характерно, что элементы пейзажа и «живые существа» белорусским писателем даются в одном ряду — это живая природа.

Поэтический строй произведений Брыля о «живых существах» направляется авторской мыслью на раскрытие тайны простых для привычного глаза явлений. В «Гуртавом» (1969), жанр которого можно определить как лирико-автобиографический философский очерк, с жаворонком и скворцом связано радостное раскрытие ребенком тайны красоты птичьего пения: «Жаваранак і шпак, спяваючы, не хаваліся» [17, с. 437]. Голоса дергача и перепелки, слышимые на расстоянии, остаются для автора «загадкава прывабнымі, проста-такі чароўна-таямнічымі... з маленства» [17, с. 437]: свою тайну они раскрывали неохотно. Потому и лирический сюжет рассказа «Гуртавое», на наш взгляд, «привязан» к раскрытию «травяной таямніцы». Ежегодно косари косили траву на кусочке поля, называемом «Гуртавым», обнажая скрытую жизнь в ней — там «драчы з драчыямі і драчанятамі... нябачна ды нячутна перабягалі... Абдумвалі, абмяркоўвалі, бедавалі...» [17, с. 440]. Постепенно тайна природного мира начинала раскрываться с криком наиболее удачливого из косарей: «Хлопцы, драчэ!». И вскоре начиналось ежегодное праздничное представление, ради которого и косили Гуртавое, «Усе касцы, уся басаногая публіка розных узростаў як быццам толькі цяпер зразумелі, успомнілі, што ж такое павінна адбыцца, што тут у гэты дзень бывала штогод. Драчы, відаць, таксама па нейкай сваёй камандзе, дружна высыпалі з апошняга кіламетра травы на голую роўнядзь пашы. Людзі — за імі... Як і заўсёды, кожнага году, ніхто нічога не лагнаў, ніхто нічога не злавіў... Затое смеху было, радасці — усім» [17, с. 441]. «Раскрыццё таямніцы», по мнению Брыля, — это приобщение человека к тайной красоте живого существа, «момант чыстай чалавечай блізкасці, глыток высокай радасці жыцця» [17, с. 443], — то есть то, что вспоминается в грустную или нелегкую минуту.

Поэтически сформулировано в этом рассказе-очерке художником нравственно-философское обоснование гуманистических отношений «живое существо» — человек: «так яно, калі ён на дрэве, а я на зямлі, калі ён шчабеча, а я люблюся — так яно найлепш» [17, с. 442]. Художественное преломление эта авторская мысль находит в лирическом этюде «Яшчэ раз пра першы снег» (1971).

«Белое эхо природы» — первый снег — пробуждает ассоциативную память рассказчика, воссоздающую две истории из «заячьей жизни». Первую историю рассказал заядлый охотник: своему сыну в подарок он принес убитого зайца — мальчик расплакался, раскричался, долго не мог успокоиться от «таго падарунка». Как продолжение темы еще одна, уже расска-

занная шофером «балада пра тугу па волі» [17, с. 456]: в доме шофера вырос заяц, привезенный детям на потеху еще с осени. Как-то ночью хозяину не спалось, и ему приоткрылась тайна «заячьей души». Об этом он и рассказал, пытаясь найти объяснение поведению ставшему почти домашним дикому существу: «Заяц. Скаціна. Дзіч. Няўжо ж і той пра свабоду так разумее? Хоць ты бяры ды выпусці яго...» [17, с. 456]. Авторская медитация о разрыве гуманистической связи «человек – природа», о необходимости «казачна-песеннай дабрыні» по отношению к «живому существу», которая есть «найбольшая паэзія і найчысцейшая краса» [17, с. 457], поднимает смысл рассказанных историй до высот поэтико-философского обобщения. В проблеме взаимоотношений человека с миром «живых существ» именно человеку, по мнению Янки Брыля, отведена роль доброго, мудрого, по-детски любознательного первооткрывателя тайны жизни природы. Нормальным считает белорусский художник такое проявление человеческой природы по отношению к «живому существу», когда «алгукаецца ў сэрцы чужы боль, хоць бы і самы малы», когда рука человека «не хоча падняцца, каб раскідаць» сотканную паутину, золотую в лучах солнца. Норму высокого человеческого поведения видит прозаик в «простых, мудрых і такіх вясёлых словах Астапа Вішні:

«Ездзілі на паляванне. Гэта – не ўпершыню і не апошні раз. Нічога!

І як радасна, што я нічога не забіў!

І як радасна, што я яшчэ паеду (абавязкова!), каб што-небудзь забіць!

І як радасна будзе, што я нічога на заб'ю» [23, 4, с. 224].

Брылевский персонаж, Микола Жолуд («Трэба паехаць»), заядлый охотник, открывается читателю новой стороной, когда, рассказывая очередную охотничью байку-быль, произносит необычное для охотника со стажем, но по-человечески понятное и близкое, дорогое для автора: «Паверыш, браток, і не страляў. Пасля толькі пакаяўся. Інцярэсу многа. Дзе ты бачыў!» [23, 1, с. 259]. В рассказе «Пад гоман вогнішча» автор-повествователь с юмором признается: «Зрэшты, рыбак з мяне, нават і мякка кажучы, не вельмі ўдалы. Мне таксама куды больш «інцярэсна, як яна бярэцца» [23, 1, с. 301]. Поэтическое, бескорыстное, одухотворенное отношение к «живому существу» – именно такое поведение человека видится художнику-гуманисту верным и правильным.

«Я не хацеў быць страшным», – рефреном звучат эти слова лирического героя в очерке-эссе Янки Брыля «Тройчы пра адзіноту» (1971). Далекое прошлое «золка жыцця» и настоящее в этом произведении связывает нить ассоциативных воспоминаний героя-повествователя. В детстве желание рассмотреть, познать иную, таинственную жизнь требовало непосредственной близости общения, нередко оборачивающейся трагедией «живого существа». Пойманная синица, которую юный герой вывобождал из петли, предвкушая радость первой удачи от прямого контакта с ожившей

сказкой, «вельмі баялася», «яе маленечкае сэрца білася вельмі моцна» [17, с. 466]. Так впервые рождается мысль-оправдание «Я не хацеў быць страшным», убедительная в своей детской искренности. Через прожитую жизнь, через «многае мноства белых, зялёных, сонечных, шэрых і чорных днёў» [17, с. 466], произошло другое событие, вызвавшее из глубин памяти уже зрелого человека давнее оправдание: «На белай раме акна, каля самага падаконня, сядзела сініца» [17, с. 467]. Она снова боялась, металась по комнате, панически искала выход, потом затихла. Человек, который «не хацеў быць страшным, можа больш, чым калі-небудзь раней» [17, с. 467], тоже замер. После разбередивших душу мыслей об одиночестве, о страстном желании поиска духовной дружбы («Усе мы чакаем друга»), прилетевшая, по своей воле, птица заполнила его пустую и светлую комнату. Человеку хотелось «і павітання, і пагаварыць» с «живым существом». Но «насцярожаны момант закончыўся прыкра: яна нырнула з-пад шафы проста ў акно, цялася галоўкай у шыбу і ўпала на стол...» [17, с. 467]. Герой отнес мертвую птицу в сад, «проста так, без надзеі на чуд і ... як быццам з надзеяй» [17, с. 467], потому что и вечером, и утром искал следы своей гостьи. Еще одна встреча – синица прилетела на оконную раму напротив человека, сидящего за столом, который переживал момент их молчаливого диалога, и надеялся, что «усё-такі цуд адбыўся» [17, с. 468]. Этот небольшой лирический этюд поражает богатством нравственно-философского, подтекстового осмысления проблемы отношений человека с миром живой природы: красота жизни, заключенная во всякой форме ее проявления, тайна, которую несет в себе живая природа, требует от человека внутренней сосредоточенности, эмоциональной чуткости, мудрости. «Голас чалавечага сэрца» должен отзываться «на галасы жыцця», – в этом заключается высокий смысл жизни природы и человека.

Авторская мысль о том, что «человек не хочет быть страшным», находит отклик в современной литературе, развивающей так называемую «экологическую» тематику; особенно остро звучит она в творчестве В. Казько, В. Астафьева, И. Пташниковой, В. Карамазова, А. Жука, А. Наварича, Ч. Айтматова, Б. Васильева, Л. Мартынова и других. Гуманистический пафос произведений на тему «человек и природа» передают строки стихотворения белорусского поэта – нашего современника Ю. Свирики:

Сляваюць птушкі, не баіцца звер,
Як бы не чулі выстралаў спрадвеку.

Забыўшыся на страх і недавер,
прырода давярае чалавеку.

Ён тут законны гаспадар адзін

І азярын, і лесу, і прыплоду.

Дзіця прыроды, разумнейшы сын,

Ён – сын яе, – не грозны цар прыроды.

Думается, идея, проникновенно выраженная автором стихотворения, близка брылевской концепции, согласно которой, проявление человеком доброты, любви, дружбы по отношению к «живому существу» ведет к установлению духовной гармонии как нравственного закона жизни.

Любить и понимать «живое существо», по Брылю, – нормальное проявление человеческих чувств. Таков исходный принцип, на котором строятся рассказы прозаика о животных. Как и чеховские, брылевские анималистические рассказы адресованы детям, ориентированы на детское сознание и мышление.

Среди ранних анималистических произведений следует отметить его рассказ «Цюцік» (1937). В нем воссоздается модель отношений «человек – «живое существо» с помощью анализа глубоких морально-этических проблем. В образе беззащитного маленького щенка, по мнению В.А. Колесника, Янка Брыль «запустил в быт западнобелорусской деревни своеобразный зонд» [75, 70]. В первой семье, куда щенок попадает прямо из теплого, сытого, беззаботного детства, его научили плакать. В глазах щенка обидчицей выступает тетка Алена, которая «нібы знарок шукала прычыны, каб звесці цюціка» [17, с. 27]. В образе Алены воплощены авторские наблюдения над неодинаковым отношением крестьян к животным, не приносящим материальной выгоды. Среди радостных эмоций детей и отца, вызванных одним видом щенка, иное отношение матери к нему особенно заметно: «Яшчэ чаго не было... Мала яшчэ, што галубоў гіблота, дык новую трасцу прывалок. Дальбог, і гэтага звяду! Не бачыла смуроду!» [17, с. 26].

Погружаясь в «душу» щенка, автор последовательно описывает мир его эмоций и переживаний: первоначальное восприятие мира и населяющих его существ слепым щенком «вобмацкам»: «...жыў сабе вобмацкам, ды ўсё» [17, с. 24]; затем – недоумение и боль от неспособности человека понимать радость познания мира другим, низшим, чем он, но «живым существом»: «з кожным днём усё цікавей рабілася пашукаць што-небудзь, знайсці ды занесці ў лепшае месца. І заўсёды амаль спаткаешся з гаспадыняй і яе пякучымі махрамі...» [17, с. 270]; наконец, – важность обретения человеческой дружбы и сочувствия у другого животного: «Цюціку здалося, што і яна [кобыла Гнедка] ўжо ведае пра ягоную крыўду і шкадуе яго» [17, с. 30].

Гуманистическая модель отношений «человек – «живое существо» воссоздана автором в сцене пребывания героя в семье Габрусёвых; авторское повествование об этой семье сопрягается со сказочным мотивом. Как в сказке про ежика Пыха, так и в этом рассказе, необычностью своего появления щенки сначала напугал домашних, потом обрадовал: в этом доме, оказывается, «бедавалі па Лыску» – предыдущему питомцу, поэтому новый щенок приносит людям радость обретения утраченной дружбы. В этой семье мама и папа с детьми заодно: любовь к «нямяю скацінцы», которая не может сказать, что ей больно, раскрывается в словах бабушки.

Примером осуждения жестокого обращения с животными является поведение отца: «Тата адкашляўся і плюнуў: – Мала хіба дурняў на свеце». Жалость к несчастному обиженному маленькому существу кроется в словах и поступках матери («Бедненькі, цюцька, галодненькі, – шкадавала яна» [17, с. 29]).

Художника интересует в первую очередь вопрос о том, как человеческий характер раскрывается в отношении к «живому существу». Абсолютный слух к красоте всего живого свойственен детям (Михась, Олька – в первой семье, Рыгорка – во второй). Муж тетки Алены вместе с детьми простоудушно радуется общению с животным. Образ взрослого человека, чувствующего боль другого существа как свою собственную, становится лейтмотивным в брылевской концепции мира и человека (дядька из рассказа «Як маленькі», дед Вячера из «Надпісу на зруб», Петрусь из рассказа «Глядзіце на траву» и другие). Таким образом, уже в ранних рассказах Брыля «живое существо» превращается в объект гуманистических наблюдений, а отношением к нему определяются лучшие и худшие черты героев.

Рассказ «Цюцік» рассматривается нами в разрезе поставленной проблемы еще и в силу того, что это произведение было объявлено критикой как подражание чеховской «Каштанке». Мы согласны с точкой зрения исследователя В.А. Колесника о безосновательности подобной оценки. Критик справедливо замечает, что «общий в названных произведениях только прием подсматривания жизни людей снизу глазами мелкого существа. На этот прием никто не имеет патента, так как известен он людям с того времени, когда возникли сказки о животных, в которых человек и животный тотем свободно живут рядом и раскрываются во взаимодействии. Письменная литература тоже использует этот прием от первых своих шагов до настоящего времени. Им увлекались романтики, например, Гофман в «Записках кота Мурра» или Г. Мелвилл в «Моби Дике», Дж. Лондон в «Белом клыке», а также реалист Л. Толстой в «Холстомере», Я. Колас в «Сказках жизни»; из советских авторов – С. Есенин, М. Булгаков, Г. Троепольский и многие другие. Оригинальность автора в данном случае может выступать только в целесообразности и точности использования приема для решения конкретной творческой задачи...» [75, с. 70]. На наш взгляд, в данном конкретном случае произошло так называемое «влияние в импульсе» (А. Бем) или, как пишет Янка Брыль, когда «чужое таланавітае добра дапамагае думаць пра сваё» [34, с. 332].

Продолжением анималистического цикла, начатого рассказом «Цюцік», является рассказ Брыля «Ветэрынар» (1942), центральный персонаж которого – почти сказочный образ козлика, отпугнувший от лошади ласку. Повествование ведется от имени мальчика-подростка, одновременно героя и рассказчика. Через его восприятие воссоздается в рассказе характер и повадки живого существа – нового друга мальчика.

Повествование о забавных проделках Ветеринара «заключают» оценочные суждения подростка, в которых чувствуется искренняя любовь и дружеское отношение маленького человека к маленькому «живому существу»: «Ах ты, свавольнік!», «А хітры, хітры!», «Ах ты, барадаты!». Меткость детских оценок подтверждает и предпринятое Ветеринаром и псом Жуком путешествие, напоминающее путешествия зверей в сказках. В словах соседа («Гэта ж, брат, казка, жывая казка!» [23, 1, с. 382]) звучит радость от встречи с ожившей сказкой, творцом которой и является любовь человека к «живому существу».

Свою сказку создает маленький Лёник, герой рассказа «Жыў-быў вожык» (1949), а потом рассказывает собственную версию взрослым: «Жыў-быў вожык у лесе, а потым узяў ды памёр. – Што, і ўсё?» – Ну, пэўна ж ўсё. У казцы. А нашага мы выпусцілі. Во!...» [23, 1, с. 366]. «Глядзіць – не можа наглядзецца» на сказочную, но такую понятную ему жизнь голубиной пары – Снежка и Оленьки – лирический герой в одноименном рассказе, ощущающий свою сопричастность к созданию красоты: ведь именно он выкормил птенца, защитил его от притязаний кота Жандарма.

Рассказ писателя «Ліпа і клёнік» (1960) – лирическое, взволнованное повествование о дружбе маленькой девочки Липы с молодым деревцем. Девочка думает о Кленике как о живом существе, таком же, как она сама. На улице трескучий мороз, Липе купили шубку, а Кленнику ведь холодно без шубки? Забота о новом друге заставляет героиню послушаться даже строгого маминного запрета не переходить улицу: ей необходимо спросить у Кленика: «Как ты живешь?», важно удостовериться, что он не замерз, ведь у «него нет теплой шубки». Детское сердце принимает боль покалеченных деревьев «нараспашку», мгновенно, побуждая Липу защищать посаженный Кленик. Даже во сне девочка беспокоится о своем друге. Но Кленнику теперь не страшно, он в шубе, как и Липа, и весело вместе с нею смеется, хлопая в ладоши-листки. Таким образом, на первый план в этом удивительном рассказе выдвигается проблема ответственности человека за «живые существа».

При обсуждении брылевских рассказов во время Декады белорусского искусства и литературы в Москве в ноябре 1955 года было замечено: «Рассказы о животных Янки Брыля отличаются такой чистотой, такой прозрачностью стиля, в них столько воздуха, солнца, что это местами приближается к творчеству Пришвина» [111, с. 329]. Творчество М. М. Пришвина, писателя-философа, отмечено глубоким постижением связей человека с миром природы. Во всем природном Пришвин усматривал начало неповторимо индивидуальное и близкое человеческой душе; «каждый листик не похож на другой», – считал писатель. Обращение к миру природы у М. Пришвина и Янки Брыля сопряжено с поиском смысла жизни, непреходящих ценностей, дарованных человеку природой, которые и определя-

ют становление его личности. Речь идет «о типологической общности двух ярких художественных миров, – пишет Э.С. Гуревич, – которые излучают в литературном пространстве сходные творческие заряды» [111, с. 331].

Детская тема в анималистических рассказах Янки Брыля как бы многократно усиливает и авторскую любовь к «живому существу» природы, и авторскую идею о необходимости заботы о том, кого человек приручил. В названных детских рассказах, как и во всем творчестве Брыля, природа «стоит на границе реальности и сказки, она прячет в себе тайну жизни» [75, с. 238]. Разгадывая ее тайны, человек обретает душевный покой, осознает свою неразрывную связь с окружающим его миром. Но не каждому доступна сказочная тайна природы и «живого существа». Только людям с чистой душой она открывается, щедро наполняя их сердца незамутненной радостью и высокой поэзией. Отношения человека с «живыми существами» в брылевских рассказах показываются преимущественно в светлой тональности, как следствие веры писателя во все человеческое. Поэтому столь ярко и выпукло он старается высветить проявление агрессивного начала со стороны людей, бездумной жестокости по отношению к живому существу – своему «младшему брату» (Н. Заболотский), природе.

Отношение к «живому существу» определяет брылевскую идею человеческого в рассказе «Глядзіце на траву» (1966). Сюжет произведения движется сменой настроений и переживаний, вызываемых рядом ассоциативных отношений, связанных с проблемой «человек – «живое существо». Разговор о военном прошлом с попутчиком – давним знакомым рассказчика пробуждает в его памяти картину природы: «снежная гурба пад ніжкім сонцам і звонкі брэх шчанюка, што неўзабаве стане дарослым сабакам. Пярэсты, чорнае з белым. Адно вуха ад фанабэрыі закасалася. А ён сабе, блазнота, гаўкае. Рад, што жыве...» [23, 1, с. 336]. Радостный, беззаботный лай щенка – лейтмотив, соединяющий пласты прошлого и настоящего. Прошлое – это трагическая судьба дядьки Петруся, деревенского «жартаўніка», который всю жизнь «гараваў і жартаваў» [23, 1, с. 336]. Юмор – единственное, что помогло ему выдерживать страшные удары судьбы, следовавшие один за другим: умерли жена, сыновья, дважды горел дом, второй раз – в войну, когда вместе с пожаром погибли дочь, зять и дедова утеха – внук «Уван» (малыш так и не успел научиться правильно произносить свое имя – Иван). Дядька Петрусь и был хозяином забавного, черного с белым, щенка. После пожара из многочисленной родни он один и остался. «Усяго, браце Васіль, і радні», – нібы яшчэ ўсё жартаваў стары» [23, 1, с. 338]. Щенок был еще глупым, не прятался, подобно другим собакам, от выстрелов: «а ён не разбіраўся, гаўкаў. Весела!» [23, 1, с. 338].

Настоящее в рассказе – неприятный разговор со знакомым, чей сын, Сережа, во время войны был полицаем. Знакомый рассказывает «таварышу Зянько» (рассказчику), что сын работает в шахте, «зарабляе добра,

не п'е», есть у него «жонка і двойка дзетак», «касцюм добры, новенькі, пад гальштукам» [23, 1, с. 339]. А в памяти повествователя «гэты старанны сённышні шахцёр» стоит в новенькой полицейской форме напротив щенка, который самозабвенно лает. «Тема» молодого парня в новом бушлате и «тема» щенка развиваются в художественном контексте рассказа параллельно: радость – у обоих: щенок лает и не боится, «рад, што жыве»; радостный, веселый парень, «п'яны сваім неўсвядомленым, пачатковым, яшчэ салодкім і хмельным фашызмам». Обоих «распирает» желание поделиться радостью: «Хлопец ажно патупвае, пераступае з нагі на нагу, ледзь-ледзь не паскавытвае... Шчанюк на гурбе сядзіць перад імі, з закасаным фанабэрыста вухам, глядзіць на людзей – для яго яны людзі і час ад часу весела гаўкае. Хлопцу ў белым бушлаце таксама хочацца штосьці сказаць ці зрабіць...». Перенесением особенностей собачьих повадок на поведение человека художник максимально сгущает атмосферу ожидания, приближая кульминацию.

Голос из настоящего: «ён хлопец быў недурны. Ён, таварыш Зянько, людзям урада ніякага не зрабіў...» [23, 1, с. 341] – приводит в движение застывшую картину прошлого: «Стрэл тузануў цішыню нечакана ... Пярэсты, мілы шчанюк, не дакончыўшы новага прыступу брэху, мякка асеў...». Позже дядька Петрусь подошел к щенку, «цяпло якога ўжо выйшла крывёю ў снег, падняў яго за каршэнь і панёс» [23, 1, с. 342].

«Доброму человеку бывает стыдно даже перед собакой» [145, 17, с. 31] – это написано в чеховской записной книжке. На наш взгляд, в русле этого высказывания решается проблема «человеческого в человеке» в рассказе Янки Брыля «Глядзіце на траву». Поэтому даже обстоятельства, при которых Сережа стал полицаем (рассказчик знал о том, что в полицию его заставили идти силой), не снижает его личной ответственности перед безобидным маленьким существом и его горемыкой-хозяином.

Подведем некоторые итоги наших предшествующих рассуждений. Итак, в творчестве А.П. Чехова и Янки Брыля понятие, идея «любовь к живому существу» имеет многогранное значение, получает широкое, многоаспектное раскрытие.

Во-первых, эта идея составляет гуманистическую основу художественного метода А.П. Чехова и Янки Брыля в изображении природы и отношения к ней человека.

Во-вторых, именно чувство любви к «живому существу» помогло русскому и белорусскому прозаикам создать и опозитизировать неповторимые образы животных в анималистических рассказах, художественно нарисовать сказочно-романтическую атмосферу отношений «человек – «живое существо».

В-третьих, «любовь к живому существу» определяет во многом моральные черты личности, уровень духовности человека, является доми-

нантной нравственной нормой, отступления от которой, согласно утверждениям А.П. Чехова и Янки Брыля, разрушают гуманистическую связь между миром природы и человеком.

В создании Янкой Брылем замечательных детских рассказов о животных роль своеобразного творческого импульса сыграли чеховские зообеллетристические новеллы, проникнутые авторской любовью и чувством дружбы к «живому существу».

Создавая произведения о животных, два мастера словесного искусства воплощали собственные педагогические взгляды, поэтому их художественное повествование ориентировано прежде всего на детское сознание, что в свою очередь придает писательской манере теплоту, естественность, натуральность.

Преодолевая описательность, горизонтальное изображение действительности, через раскрытие этой проблемы оба писателя шли к постижению глубинного смысла жизни как формы существования материи.

3 КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В РАССКАЗАХ А.П. ЧЕХОВА И ЯНКИ БРЫЛЯ

3.1 Роль темы детства в раскрытии концепции личности в прозе А.П. Чехова и Янки Брыля

Выстраивая полотно человеческой жизни в художественной реальности, писатель отталкивается от собственных представлений о смысле бытия, о месте человека в мире, преломляет собственные взгляды на природу человека. Концепция личности в творчестве мастера словесного искусства обретает полноту и завершенность при рассмотрении многих факторов, ее определяющих. Среди них детство, начало человеческой жизни – момент истины для понимания нравственно-эстетической позиции автора.

Традиционна в мировой литературе мысль о природной нравственной чистоте ребенка, «запрограммированная» еще словами Христа: будем как дети и тогда войдем в царствие небесное. И русская, и белорусская литература богаты традициями художественного воссоздания детского мышления, передачи особенностей начального периода становления человека. Классическими являются образы детских произведений в творчестве К. Ушинского, Л. Толстого, К. Чуковского, С. Маршака, М. Пришвина и других – в русской литературе; Я. Коласа, М. Богдановича, С. Шушкевича, В. Витки, И. Науменко, Я. Мавра, А. Якимовича, Е. Василевич – в белорусской. Создавая произведения для детей и о детях, писатель проявляется не только как художник, но и как педагог. Разнообразие художественного воплощения педагогических взглядов в произведении мотивируется своеобразием, индивидуальностью авторской личности. Таким образом, «детская» тема открывает новые грани таланта писателя – художественного и человеческого. А.П. Чехов и Янка Брыль теме детства посвятили наиболее поэтические, проникновенные страницы, так как в творческой биографии русского и белорусского прозаиков именно произведениям о детях и для детей принадлежит особое место: это отдельный нравственно-эстетический пласт творчества и одновременно часть поэтического подхода к изображению человеческой личности. Для понимания значения темы детства в творчестве А.П.Чехова и Янки Брыля важно ответить на следующие вопросы: каковы взгляды писателей на тему «детства»; каково место произведений для детей в их творческой биографии; каковы творческие принципы в изображении детства; как соотносится «детская» тема с биографией писателей.

Современники Чехова неоднократно замечали, что «Белолобый» и «Каштанка» ценны не только как «детские» рассказы, но многое для себя могут почерпнуть в них взрослые. По мнению критика Н.Е. Эфроса, в «Каштанке» слишком много тонкой отделки, рассчитанной не на детское

понимание, слишком много прекрасных, чисто чеховских деталей, которые доставят эстетическое удовольствие» взрослому читателю [145, 6, с. 704]. Сам Чехов, подобно В.Г. Белинскому, был убежден, что «детям надо давать только то, что годится и для взрослых. Андерсен, Фрегат Паллада, Гюль-Голь читаются охотно детьми, взрослыми также. Надо не писать для детей, а уметь выбрать из того, что уже написано для взрослых, то есть из настоящих художественных произведений; уметь выбирать лекарство и дозировать его – это целесообразнее и прямее, чем стараться выдумать для больного какое-то особенное лекарство только потому, что он ребенок» [97, с. 350]. Тем не менее, кроме двух рассказов – «Каштанка» и «Белолобый», Чеховым написано еще около двадцати произведений о детстве.

В 1889 году был выпущен сборник «Детвора»; куда вошли шесть рассказов, написанных в 1885 – 1887 годах: «Событие» (1886), «Ванька» (1886), «Кухарка женится» (1885), «Детвора» (1886) «Беглец» (1887), «Дом» (1887). Выход сборника, как и составляющих его рассказов отдельно, сопровождался единодушным одобрением критики, считавшей, что «дети» Чехову «всегда очень удаются» [145, 6, с. 643]. В. Гольцев, рекомендуя рассказы Чехова для чтения в семье, причислял его к художникам, которые создают яркие образы детей и показывают, что «творится в детской душе и что часто не понимают взрослые» [145, 6, с. 700].

Примечательно, что в списке из тридцати лучших чеховских рассказов, составленном Л.Н. Толстым, семеро посвящены теме детства. (Эти рассказы, кроме «Спать хочется», и входят в состав сборника «Детвора»). Известно, какое важное место в жизни и творчестве Л.Н. Толстого занимала его педагогическая деятельность, как тщательно и серьезно он занимался созданием литературы для детей. Чехов продолжил традиции Толстого, связанные с проникновением в психологию ребенка, с раскрытием «диалектики его души». Как отмечает исследователь Г.А. Бялый, Чехов, как и Толстой, «ставил ребенка в положение судьбы взрослых и образца для них» [41, с. 8].

Кроме названных выше, следует отметить и такие рассказы русского писателя, как «Житейская мелочь» (1886), «Мальчики» (1887), «На страстной неделе» (1887), «Отец семейства» (1885), «Сборник для детей» (1885), «Сапоги всмятку» (1886), «Спать хочется» (1888). Таким образом, рассказы о детстве были созданы Чеховым в определенный период времени, они представляют собой как бы отдельную содержательную группу в творчестве русского писателя. 1883–1895 годы – таков временной отрезок создания детских рассказов; преимущественное большинство их написано в 1885–1888 годы. Ко времени написания «детских» рассказов в творческой биографии русского прозаика намечился особый этап. Используя пафос комического в ранних рассказах, Чехов, вслед за Толстым, Салтыковым-Щедринным обличал «насилие, ложь во всех их формах» [15, с. 46].

Подхватывая и развивая идеи просветителей, Чехов показывал «неразумность», антигуманность господствующих общественных нравов и узаконенных нравственных принципов, показывал, насколько «жизнь уклонилась от нормы». После этого начального этапа художественного освоения окружающего мира вектор эстетических поисков Чехова изменился и наступил период поиска «поэтических средств выражения своего положительного идеала» [15, с. 83].

В середине 80-х Чехов обращается к теме народной жизни. Жизнь простых людей из народа (рассказы «Агафья» (1885), «Свирель» (1887), «Егерь» (1885), «Злоумышленник» (1885), «Горе» (1885), «Мечты» (1886) и другие) интересует писателя с точки зрения поиска созидательного, духовного начала в ней. Уже современники указывали на связь этих чеховских рассказов о простых людях с «Записками охотника» И.С. Тургенева. Г.А. Бялый выделяет в творчестве Чехова 80-х годов цикл рассказов, названных им «чеховскими «Записками охотника». «В середине 80-х годов в рассказах Чехова, – пишет исследователь, – появляется целая галерея «вольных людей» из народа, мирных бродяг, мечтателей, артистов и художников в душе... Эта группа рассказов образует как бы чеховские «Записки охотника», возникшие, несомненно, не без тургеневского влияния» [41, с. 59]. Другой критик, Г.П. Бердников, развивая идеи коллеги-предшественника, рассматривает чеховский цикл «Записки охотника» во взаимосвязи с традициями разночинно-демократической литературы 60-х годов (Решетников, Слепцов, Левитов). «В рассказах о простых людях, – отмечает исследователь, – Чехов стремится показать тающиеся под покровом невежества, темноты и забитости залежи духовного богатства и красоты человека» [15, с. 83]. Условия жизни общества, создавшие фетиш из собственности, денег, иерархии чинов, уродуют человеческую душу; близость же простого человека к природе пробуждает в нем чувства свободы, красоты, справедливости, мечту о счастье и доброте. В этом ключе «детская» тема в творчестве Чехова совершенно органично «влилась» в круг поисков им аксиосферы своих героев.

Янка Брыль в отличие от русского художника всю жизнь «ахвогна, з хваляваннем піша пра дзяцей» [33, с. 175]. Образы, темы, мотивы детства неотделимы от всей творческой биографии белорусского прозаика. Хронология появления детских рассказов Брыля красноречива: «Сёння дзяды» (1935–1937), «Проста і ясна» (1936–1937), «Пасынак» (1942), «Цуды ў хаціне» (1943), «Памочніца» (1944), «Лазунок» (1947), «Зялёная школа» (1950), «Асколачак вясёлкі» (1957), «Зорка на спражцы» (1960), «Туга» (1961), «Дзічка» (1950), «Мы з ім сябры» (1960) и др. Кроме собственно «детских» рассказов, вошедших в сборник «Вясёлая падсада», к ним примыкают и зообеллетристические рассказы («Жыў-быў вожык», «Ліпа і клёнкі», «Сняжок і Воленька» и другие). Практически и в каждом «взрос-

лом» произведении затрагивается в той или иной степени тема детства; в миниатюрах выделился отдельный «пласт» – «На сцежцы – дзеці». Правда Ю. Кане, отмечая, что «дети бесконечно дороги и интересны Янке Брылю и занимают в его писательском мире немалое место... В юности Брыль, по его собственному признанию, мечтал быть детским писателем. Ему и на самом деле очень идет, даже будто намечено писать для детей, потому что детство для него – не просто тема, а взгляд на мир, существенная часть мироощущения» [78, с. 253]. Убежден Брыль в том, что для детей нужно писать с особой искренностью и взыскательностью: «Дзеці – гэта такі чытач, якога абы чым не падкупіш» [31, с. 278]. Созвучно этому брылевскому высказыванию другое: «Захапляецца дзяцінствам, наогул пачаткам жыцця, пісаць пра гэта – найцікавей» [23, 4, с. 459].

В образе детства, по Брылю, сконцентрировано «все человеческое», это светлая заря человеческой жизни, без придуманных норм и правил поведения. Это бездонный источник нравственности и чистоты, нравственная «норма». В рассказе-миниатюре «Сімвал» (1962) художник открыто говорит о самой главной ценности, которой когда-либо обладало человечество: «Чаму за сімвал міру ўзяты голуб, а не дзіця? Замурзанае, расмяянае дзіця!» [17, с. 374]. Очистить душу, возвратиться к истоку духовности можно, вернувшись к детству: «Думаў пра абнаўленне душы самай высокай пазыяй, – пазыяй маленства» [23, 4, с. 199]. Не случайно в 40-е годы Брылем написаны повести «Сірочы хлеб» (1942), «У сям'і» (1943), рассказы «Цуды ў хаціне» (1943), «Памочніца» (1944), «Пасынак» (1942) – «детские» произведения. Светлый образ детства возвращал писателя от ужасов и ран войны к чистой и мирной жизни, «абнаўляў душу высокай пазыяй». Мир детства восхищал художника внутренней свободой, жизнелюбием, естественностью проявления чувств, – всем тем, чего не хватает взрослым или о чем они позабыли, чтобы жить гармоничной, полнокровной жизнью. Детство «включено» Брылем «в контекст общечеловеческой духовности и выступает эталоном живой души, символом освобождения Всемирной души из цепей, низких рефлексов – страха и угроз, агрессивности и несвободы», – писал исследователь В.А. Колесник [75, с. 234]. Янке Брылю, как и А.П. Чехову, чужды распространённые в XX веке представления о том, что большой зверь дремлет даже в маленькой душе. В письме к брату Чехов писал: «Дети святы и чисты. Даже у разбойников и крокодилов они состоят в ангельском чине» [144, 3, с. 122]. Созвучны чеховским слова Янки Брыля: «Амаль усе дзеці – паэты. Ды, мусіць, усе. У сваёй найўнай любові да жыцця, у сваёй вясёлай словатворчасці» [23, 4, с. 188].

Детские впечатления обоих писателей во многом определили характер преломления детской темы в их творчестве. Русский прозаик печально констатировал, что в «детстве у него не было детства». По воспоминаниям В.И. Немировича-Данченко, Чехов говорил: «Знаешь, я никогда (выделено

автором – В.И. Немирович-Данченко) не мог простить отцу, что он меня в детстве сек» [6, с. 283]. Полярные интенции: «дети чисты и святы», «в детстве у меня не было детства» – принадлежат зрелому человеку, осмысливавшему свое прошлое. Исследователь М.П. Громов, размышляя над противоречивыми высказываниями Чехова, заметил: «Тут все было гораздо проще и гораздо значительнее: тут два века сошлись лицом к лицу, тут отец, как все отцы, растил сына по образу своему и подобию, а вырастил, как это иной раз случается между отцами и детьми, совсем не то, что хотел» [56, с. 42].

Система отцовского воспитания строилась прямо противоположно чеховской личностной программе, которую он сформулировал в письме к А.С. Суворину: то, что «молодой человек» по каплям из себя выдавливало – чувство личной несвободы, отцом прививалось в жесткой [«деспотической» – Чехов А.П.] манере. «В особенности мы боимся за тебя, как бы ты в отсутствии нашем не испортил своей нравственности, за тобою некому следить, как ты живешь, а своя воля может человека спортить» [56, с. 42], – так считал отец. Как раз «своей волей», силой собственного духа Чехов воспитывал в себе чувство личной свободы – то, что является, по его мнению, стержнем личности.

Письмо Чехова таганрогскому дяде М.Е. Чехову (от 11 апреля 1886 года) можно рассматривать как образец поведения взрослого по отношению к ребенку; в этой семье русский художник находил то, чего ему не доставало в собственной. «Мы не помним того времени, – пишет Чехов, – когда бы Вы не были нашим другом... Вы всегда прощали нам наши слабости, всегда были искренни и сердечны, а это имеет громадное влияние на юность! Вы, сами того не подозревая, были нашим воспитателем, подавая нам пример душевной бодрости, снисходительности, сострадания и сердечной мягкости». В чеховской «педагогике» мысль о превалировании в воспитательном процессе ласки главенствующая: «Кто не может взять лаской, тот не возьмет и строгостью» [56, с. 79], – считал русский писатель. Однако, несомненно, что впечатления детства оставили свой след в чеховских рассказах о детях, что, прежде всего, проявилось в проблеме противопоставления «детского» и «взрослого» миров.

Брылевское автобиографичное эссе «Думы ў дарозе» (1967) начинается фразой: «У мяне было два маленствы» [23, 4, с. 444]. В пятилетнем возрасте вместе с родителями из Одессы он приехал в Загорье, родную деревню родителей. Отец умер, когда маленькому Янке было всего шесть с половиной лет, и матери пришлось одной вести хозяйство, добывать хлеб. Жизнь была непростой. Анастасии Ивановне поневоле приходилось быть строгой со своими детьми, тем более мальчиками, растущими без отцовского авторитета. «Нястомная, суровая і добрая», – так вспоминает о матери Янка Брыль [23, 4, с. 445]. Из одесского периода жизни в деревню

были привезены казацкая сабля и плетеный кнут. Последний, как писал В.А. Колесник, «в руках матери переставал быть сказочным предметом, становился средством педагогического воздействия. Повешенный на гвоздь, он олицетворял материнские нравственные заповеди и неизбежно приводился в действие, если эти заповеди своевольно нарушались» [75, с. 29]. Кстати, отмечал далее критик, Янка Брыль признавал это исключительное право матери, говорил: «А што ні гавары, кара – неабходны сродак тых выхавання. Толькі караць дзяцей фізічна, на маю думку, можна дазволіць не каму іншаму, а толькі маці: яна ніколі не ўдарыць замочка» [75, с. 29].

В продолжение этой темы – миниатюра из книги «Сёння і памяць», в которой один из «панурых» собеседников произносит: «Дзіця павінна ўсіх баяцца». «Янка Брыль настаивает на другом: ребенка нужно любить, как надежду, которая вся («у казачным шчасці пачатку»). Наказание может быть только равным любви, нарушать эту меру жестоко и опасно» [75, с. 30], – верно отмечал В.А. Колесник. Брыль предостерегает: «Не наступайце на дзіцячы смех! Гэтая крыўда не забываецца» [23, 4, с. 199]. Несмотря на трудности, с которыми пришлось западно-белорусскому пастушку столкнуться в детстве, эта пора навсегда осталась в его мироощущении временем идеального восприятия красоты и природы, человека и мира, где отношения «взрослый-ребенок» строятся на дружбе, взаимопонимании, любви и доверии. Такова и нравственно-эстетическая авторская установка в воссоздании темы детства в художественном полотне своих произведений.

Мир чеховской детворы существует по особым законам; у него свои ценности, свое понимание времени и пространства, свои события и проблемы. Герой рассказа «Дома», прокурор, думает о своем сыне: «У него свое течение мыслей! У него в голове свой мирок, и он по-своему знает, что важно и что не важно. Чтобы овладеть его вниманием и его сознанием, недостаточно подтасовываться под его язык, но нужно также уметь мыслить на его манер» [145, 6, с. 102]. Подвигло прокурора на подобное размышление следующее событие: Сережа, семилетний карапуз, курит. Гувернантка пыталась собственными средствами «усоветничать его», но он «по обыкновению, заткнул уши и громко запел, чтобы заглушить голос» [145, 6, с. 97]. По традиции, отец должен наказать ребенка за опасную шалость. Однако, вспомнив собственное детство и методы воспитания, применяемые к нему самому и его ровесникам («ребят безжалостно пороли, исключали из гимназии, коверкали им жизни...»), прокурор приходит к мысли о том, «что наказание очень часто приносит гораздо больше зла, чем само преступление» [145, 6, с. 98]. Разговор любящих людей (а то, что отношения между отцом и сыном строятся на любви и доверии, читатель понимает из контекста рассказа: по вечерам Сережа «любил беседовать с отцом», на столе для сына специально оставлены чистые лис-

ты бумаги, чтобы он мог рисовать; «в свободные вечера Евгений Петрович имел обыкновение рассказывать Сереже сказки; «Сережа очень любил «отцовские импровизации») степенно ведется, но диалога, общения не получается. Прокурор произносит вслух фразы, про себя отмечая: «не то я ему говорю», «не так я ему объясняю!», иронизирует над собой: «Хитрый я педагог!». Решается же «канальский» вопрос тогда, когда отец нащупывает необходимую волну общения с сыном – рассказывает ему незамысловатую сказку о царе и его единственном сыне, «хорошем мальчике. Он никогда не капризничал, рано ложился спать, ничего не трогал на столе и... и вообще был умница. Один только был у него недостаток – он курил...» [145, 6, с. 105]. На ребенка сказка произвела сильное впечатление, и он наконец сказал «упавшим голосом: – Не буду я больше курить...» [145, 6, с. 105].

Верно критик-современник заметил о чеховском рассказе: «Мысль, что «наказание очень часто приносит зла больше, чем само преступление» <...> для нашего писателя не является случайной. Он развивает ее в целом ряде своих рассказов, взятых прямо из действительности» [145, 6, с. 644]. Как верно и то, что в чеховском произведении поднята проблема непонимания, духовного несозвучия человеческого общения, которая станет основным вопросом позднего творчества русского писателя. В рассказе «Дом» и в других «детских» новеллах, противопоставление «детского» и «взрослого» миров стоит в центре авторского художественного повествования.

И.Н. Сухих полагает, что детское сознание привлекает автора «Степи», прежде всего, «стабильностью, которая не зависит от того, в какой социальной среде существует герой. Взгляд ребенка «остраивает» и одушевляет привычный мир. Таким – звонким, ярким и праздничным – он был, наверное, в первый день творения» [146, с. 11]. Гриша, герой одноименного рассказа, впервые покинув свой привычный «четыреугольный» мир, в котором раз и навсегда «в одном углу стоит его кровать, в другом – нянькин сундук, в третьем – стул, а в четвертом – горит лампадка» [145, 5, с. 83], с любопытством, широко открытыми глазами постигает иную жизнь.

«В этом же новом мире, где солнце режет глаза, столько пап, мам и тетей, что не знаешь, к кому и подбежать. Но страннее и нелепее всего – лошади. Гриша глядит на их двигающиеся ноги и ничего не может понять... По бульвару, мерно шагая, двигается прямо на него толпа солдат с красными лицами и с банными венниками под мышкой... Через бульвар пробегают две большие кошки с длинными мордами, с высунутыми языками и с задранными вверх хвостами. Гриша думает, что и ему тоже нужно бежать, и бежит за кошками» [145, 5, с. 83–84]. Столкновение с другим миром передано автором через поведенческую психологическую деталь. Гриша видит, как «какая-то няня сидит и держит маленькое корыто с апельсинами»; он проходит и «молча берет себе один апельсин». Реакция

взрослого мира: «Это ты зачем же? – кричит его спутница [нянька], хлопая его по руке и вырывая апельсин. – Дурак!». Когда герой видит стеклышко, «которое валяется под ногами и сверкает, как лампадка», он уже его не берет, так как чувствует неодобрение нового мира: «он боится, что его опять ударят по руке» [145, 5, с. 84]. Так Чехов противопоставляет естественность поведения ребенка, которая есть следствие любознательности, жизнелюбия, интереса детского сознания, условным законам существования взрослой жизни.

Однако «взрослая жизнь» может жестоко ворваться в мир ребенка и превратить его в кошмар – об этом один из лучших рассказов писателя «Спать хочется» (1888). А. Измайлов связывает его с детскими впечатлениями Чехова, который помнил тяжелую жизнь подручных мальчиков – Андрюшки и Гаврюшки – в отцовской лавке. И брат Чехова, Александр Павлович, считал, что дети в его рассказах «существа страждущие или же угнетенные и подневольные» [145, 7, с. 624], и также объяснял это тем, что сам автор не знал радостей детства.

Правы оба критика, но добавим, что в русле чеховской манеры показа жизни «такой, какова она есть на самом» деле, «Спать хочется» – явление закономерное. Если в предыдущих рассказах Чехов обращается к проблеме непонимания взрослыми детской психологии, детского взгляда и мироощущения, то логичным нам кажется анализ и следствия, которое влечет за собой это непонимание и разобщенность. «Взрослая» жизнь здесь дает страшные метафоры, прорастает в особый детский «мирок» [146, с. 11], – справедливо пишет И.Н. Сухих о рассказе «Спать хочется». Горькие детские судьбы изображены и в других рассказах Чехова, только пафос этих произведений не столь обнаженно трагичный, как в указанном выше. Персонажи «Ваньки», «Беглеца» даже в самых прозаичных обстоятельствах стремятся найти что-то светлое, ведь мир для них полон чудес и открытий. Так, жалуясь дедушке на свою «пропащую жизнь», Ванька в письме делится и новыми открытиями: чудесами московских лавок, в которых есть крючки, «очень стоящие», что даже «пудового сома удержат» [145, 5, с. 480]. Мысли и интересы остаются детскими, даже побои хозяев и беспросветная жизнь ученика-подмастерья не лишает мальчика присущего ему любопытства. Трогательно выписан автором и финал рассказа: отправив послание по адресу «На деревню дедушке. Константину Макарычу», сунув «драгоценное» письмо в почтовый ящик (сидельцы из мясной лавки рассказали ему о существовании почтовых ящиков) и уверенный, что его жизнь скоро изменится, герой крепко спит. «Ему снилась печка. На печи сидит дед, свесив босые ноги, и читает письмо кухаркам... Около печи ходит Вьюн и вертит хвостом...» [145, 5, с. 481]. Тональность финала лирическая, сон ребенка крепок и невинен, он овеян надеждой, которой героиня рассказа «Спать хочется» лишена.

Рассказы о детях создавались Чеховым «в тоне» и «в духе» героя (М.П. Семанова), что придавало повествованию доверительную, естественную интонацию. В новелле «Кухарка женится» (1885) уже заглавие характеризует особенности детского мышления: дети обычно право «жениться» относят к женскому полу. Так и герой новеллы недоуменно рассуждает, подслушав разговор взрослых: «Кухарка женится... странно. Не понимаю, зачем это жениться? Мамаша женилась на папаше, кузина Верочка – на Павле Андреиче. Но на папе и Павле Андреиче, так и быть уж, можно жениться: у них есть золотые цепочки, хорошие костюмы, у них всегда сапоги вычищенные; но жениться на этом страшном извозчике с красным носом, в валенках ...фи! И почему это няньке хочется, чтоб бедная Пелагея женилась?» [145, 4, с. 136].

В этом монологе-размышлении «семилетнего карапузика» метко схвачены особенности детского мироощущения: как копейка дороже рубля для героев «Детворы», так и «золотые цепочки, хорошие костюмы» определяют ценность «кандидатуры жениха»; точно так же сестры Володи («Мальчики») сговариваются хранить секрет, потому что иначе путешественники не привезут им из Калифорнии золотого и слоновую кость. Все это явления одного ряда, отражающие иную, отличную от взрослой, шкалу детских ценностей.

Стилистический прием несоответствия детского восприятия и поведенческих мотивов, определяющих сознание взрослых, придает авторскому повествованию задушевную, лирическую интонацию. Гриша воспринимает положение кухарки Пелагеи как трагическое, переживает за нее, воображая, как где-то она «бедная плачет... в потемках, а извозчик на нее: цыц! цыц!» [145, 4, с. 139]. Желание «приласкать жертву насилия» влечет за собой поступок – Действие, что свойственно чаще детям, нежели взрослым: Гриша выбрал в кладовой самое большое яблоко, «прокрался на кухню, сунул его в руку Пелагеи и опрометью бросился назад» [145, 4, с. 139].

Чтобы передать особенности свежего и яркого восприятия действительности ребенком, автор использует прием стилизации. Так, сознанием, восприятием ребенка рождено, например, описание чаепития в «Мальчиках»: Володя и его друг, «все еще розовые от холода, сидели за столом и пили чай. Зимнее солнышко, проникая сквозь снег и узоры на окнах, дрожало на самоваре и купало свои чистые лучи в полоскательной чашке. В комнате было тепло, и мальчики чувствовали, как в их озябших телах, не желая уступать друг другу, шекотались тепло и мороз» [145, 6, с. 425]. Нюансы детского восприятия, свежего и непосредственного, замечательно тонко переданы автором.

Особенности детской речи, ее интонационное многообразие выражено в построении рассказов в виде сенок с преобладанием в них диалогов: авторские ремарки, описания подчеркивают эмоциональность восприятия

и поведения детей, изменчивость их настроения. Маленькая Маша («Мальчики») раз за разом произносит (с некоторыми вариативными изменениями) «странную» фразу – «про чечевицу». Необычность фамилии Володиного друга вызывает у девочки стремление разгадать загадку. Погруженный в мысли о предстоящем путешествии в Калифорнию, Чечевицын выглядел важным, загадочным, необычным. Сценка общения героя с сестрами Володи исполнена добродушного юмора, который одновременно выявляет и непосредственность детворы, и авторскую к ней любовь.

«Знаете, кто я?

– Господин Чечевицын.

– Нет. Я Монтигомо, Ястребиный Коготь, вожь непобедимых.

Маша, самая маленькая девочка, поглядела на него, потом на окно, за которым уже наступал вечер, и сказала в раздумье:

– А у нас чечевицу вчера готовили...» [145, 6, с. 427].

И далее, накануне побега, недоумевая над необычным поведением брата, «при взгляде на Чечевицына задумывалась и говорила со вздохом: – Когда пост, няня говорит, надо кушать горох и чечевицу» [145, 6, с. 428]. В Машиной фразе про чечевицу, произнесенной «в раздумье», «со вздохом», автором отражена и такая черта детского мышления, как попытка объяснить непонятное при помощи ассоциативных связей с конкретным предметным миром.

Художественные средства и приемы, с помощью которых Чехов-художник создал детские характеры, заставили уже современников говорить: «Хорошо удаются автору и очерки детской психологии» (К. Арсеньев) [145, 4, с. 485]. На взгляд В.А. Гольцева, Чеховым «тонко подмечены черты детских характеров» [145, 4, с. 511]. И современные исследователи (З.А. Панерный, в частности), анализируя секреты мастерства русского писателя в воссоздании детских образов, отмечают, что Чехов «смотрит на действительность как бы глазами ребенка – широко раскрытыми, замечающими многое, во всяком случае гораздо больше того, что способна вместить и понять бесхитростная детская душа» [115, с. 60].

«Детская» тема актуализируется и в зрелом творчестве русского прозаика: в рассказах и повестях 1890–1904 годов отношение взрослого человека к ребенку становится одним из критериев личностной значимости чеховского героя. Любовь к ребенку Душечки, героини одноименной новеллы, привносит в ее характер лирическую, проникновенную интонацию. Читатель чувствует это в авторском описании: «Из ее прежних привязанностей ни одна не была такой глубокой, никогда еще раньше душа ее не покорялась так беззаветно, бескорыстно и с такой отрадой, как теперь... За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. Почему? А кто же его знает – почему?» [145, 10, с. 113].

Детская тема обостренным лирическим аккордом звучит в повести «В овраге» (1900). Мотивы детства связаны в этом произведении с созданием образов Липы, Костыля и Анисима прежде всего, но они же как бы «вписаны» в жизнь всего семейства Цыбукиных. В портрет Липы «вкраплены» образы детства: «глаза ее смотрели по-детски – доверчиво и с любопытством» [145, 10, с. 149]. Во время венчания Анисим также вспоминает детство, и «на душе у него было умиление, хотелось плакать» [145, 10, с. 153], как ребенку. И вдруг, словно эхо желаний героя, «послышался тревожный детский плач: – Милая мамочка, унеси меня отсюда, касатка!» [145, 10, с. 153]. Этот детский голос как будто пророчески предрекал несчастную судьбу Липе, ее ребенку. Смерть ребенка Липы воспринимается Цыбукиными как-то отстраненно: и старик, и Варвара винят в смерти внука Липу, обвиняют безжалостно: «не уберегла ты внучка» – Цыбукин, «один был мальчик, и того не уберегла, глупенькая...» – Варвара [145, 10, с. 176]. Как Иона («Тоска») не может обрести сочувствия среди людей, так и Липу ее новая семья оставляет наедине с горем. Старик обозник, которого героиня ночью приняла за святого, – единственный, кто с состраданием и нежностью относится к материнскому горю.

Аурой детской чистоты окружен плотник Костыль, простой мужик, жизненная философия которого выражается по-народному просто и мудро. «Деточки, деточки, деточки», – обращается плотник к людям, призывая их жить в мире и согласии. Детская наивность, чистота и поэтическая мудрость простого человека противостоят цыбукинскому укладу жизни, уродующему естественные человеческие отношения. Итак, в прозе 1890–1904 годов Чехов продолжает развивать проблемы, затронутые еще в «детских» рассказах; только «частная» тема детства обретает в ней уже характер общечеловеческого содержания.

Брылевские рассказы о детстве написаны в характерной для него манере: лирически-возвышенной, эмоционально-открытой. Автор откровенно восхищается детством, видит в нем сказочное начало, настоящую поэзию. Чешский критик и переводчик В. Жидлицкий считал, что у Брыля «образ детства вообще просветлен лиризмом» [75, с. 234]. Подтверждением справедливости мысли критика могут служить слова белорусского прозаика: «Щчасліва думаю, што і ў мяне ёсць пра дзяцей такое, ад чаго цяплей на душы самому» [19, с. 213]. Это написано Брылем в 1995 году, когда уже были созданы, издавались и переиздавались его замечательные детские новеллы. В высказывании писателя – авторское «признание» важности и значимости творчества для детей в его биографии. Прочитав «детскую» новеллу З. Бядули, Брыль отмечает, что у него «хораша пра маленства» написана, «ажно самога мяне пацягнула «на пястоту», малых дзяцей... Зірнуў у каментарый: «1917 г. Пасадзец». Ах, ах, чым займаўся ў такі час! – так усміхнемся» [19, с. 213]. Брылевская фраза самоиронична, по-

скольку и автора «Лазунка» не раз упрекали в том, что «не то пишет», имея в виду его детские рассказы, написанные во время войны и послевоенный период. Ю. Кане замечает, что обращение Брыля к миру детства в условиях сурового и грозного времени «было не только проявлением особенности дарования молодого писателя, но и, пожалуй, лучшим свидетельством его мужества, доверия к жизни, уверенности в победе, веры в будущее» [78, с. 254]. Важно учитывать, что, создавая произведения о детстве, Брыль ориентировался на классические образцы. В творческой автобиографии (1962) он писал: «Калі ні выступаеш перад дзецьмі – заўсёды сорамна, нават балоча, што ты сваім словам не расквеціў мільёны вачэй і вуснаў усмешкай, што ты не стварыў свайго Рабінзона, Цімура і Чыпаліна...» [23, 4, с. 459]. Думается, что среди подобных «ориентиров» находится и чеховский рассказ «Ванька» (1886), о силе воздействия которого на душу западно-белорусского юноши писал Янка Брыль в эссе «Мой Чехов». Притягательный образ Ваньки Жукова, поэтически воссозданный русским писателем, гармонично соотносится в воспоминаниях Янки Брыля с мальчиком-«абознікам», сиротой, с которым он подружился во времена пастушковаго детства. Брыль пишет о «радасці дружбы», связывая это светлое воспоминание с реальным человеком – сиротой-обозником и литературным персонажем – Ванькой Жуковым, который ему, «дарэчы, вельмі ярка нагадвае дагэтуль таго «абозніка»-пастушка» [23, 4, с. 227]. Художественное воздействие чеховского рассказа, «па-чэхаўску чыстае, без найменшага адцення фальшу пачуццё любві да пакрыўджанага, прыгнечанага чалавека» [23, 4, с. 227], органично «вошло» в мировосприятие начинающего писателя, закрепилось собственными жизненными переживаниями. Это и есть наглядный пример гармоничной связи настоящей литературы с реальной жизнью, того, как реальная действительность составляет главную гуманистическую ценность искусства вообще и прорывающую его значимость для человечества. Чеховский «урок» писатель воспринял как художественную, эстетическую «норму» для себя – начинающего литератора, который в своей автобиографии позже напишет следующее: «Радасна было, што не прыдумваю, не забаўляюся, а пішу жыццё, і адначасна новым, хмельным шчасцем кружыла галаву і калаціла сэрца радасць мастацкай выдумкі, якая зноў жа ішла поруч з жыццём, што было навокал, якім я ў пэўнай меры жыву і сам» [23, 4, с. 452]. Особенности чеховской идейно-художественной «лепки» характера ребенка, на наш взгляд, также не прошли мимо внимания Янки Брыля, отмечавшего такую отличительную особенность Чехова-художника, как его дружеское отношение к мыслям и чувствам маленького человека, отсутствие сентиментальности и морализаторства. О том, как «вялёгка такое пісаць – у здрадлівай цеснаце паміж дзвюма страшэннымі пагрозамі: дылактыкай і сентыментальнасцю» [34, с. 105], Брыль убеждался и на собственном опыте, и анализируя творчество коллег.

«Детская» тема входит в контекст творческой биографии Янки Брыля с первых же рассказов, написанных в 30-е годы. Вспомним, что началом своей литературной деятельности прозаик считает новеллу «Марыля» (1937–1943), в которой «детская» тема «заявлена» молодым автором художественно зрело. Кстати, следует отметить, что Брыль считал сцену описания родов Марыли и реакции взрослых на смерть ребенка наиболее удачной в аспекте художественного решения. «Дзяўчат і маладзіц, такіх, як Марыля, такіх баб, як свякроў, такіх мужыкоў, як стары Жук, Іван, Мікіта, бачыў я шмат, хапала іх толькі ў адным нашым Загор'і. Пісаць іх з натуры, адпаведна «мяшаючы ды ператоўкваючы», было вельмі прыемна. Аднак куды больш хвалявала «выдуманне» сцэны Марыліных родаў з паводзінамі ў гэты час усёй сям'і» [23, 4, с. 452], – вспоминал он в эссе «Думы ў дарозе».

Тема детства вплетается в художественную канву этого рассказа исподволь, автор не акцентирует внимания читателя на ней практически до сцены родов и погребения ребенка. Начало новеллы скупoinформативно: «У багатага дзядзькі Жука, без пары нарадзіўшы малое, памерла нявестка Марыля» [23, 1, с. 15]. Атмосфера жизни в богатом доме Жуков душная и тяжелая: в лаконичном авторском сравнении передается суть положения сироты в чужом доме, намечается перспектива безрадостной судьбы героини: «Дома нават з куксай работніцай была, там жа таўкачом празвалі» [23, 1, с. 17]. Душевную боль от «грызні, пабоеў» Марыле хотелось хоть кому-нибудь излить, «па-дзіцячы хацелася плакаць: «Мамачка, галубка!.. А потым і гэта зрабілася надта балючым» [23, 1, с. 18]. Здесь мотив детства как бы предопределяет трагическое развитие событий. Так и случается: беременная женщина практически накануне родов («на восьмым месяцы» – уточняет автор) выполняет по приказу свекра тяжелую физическую работу: поднимает из погреба наполненные грязью, землей корзины и подает наверх. С точки зрения свекрови, которая «калісьці нават дзяцей на полі ці ў градах раджала» [23, 1, с. 17], в этой ситуации нет ничего необычного. Однако когда невестка слегла, свекровь не пошла далеко от дома, а начала полоть грядки. Старый Жук ремонтировал хомут, а Марыля «ляжала на палку з каптаном пад галавой і, не сціхаючы, стагнала» [23, 1, с. 18]. Автор не вмешивается в ход повествования ни комментарием, ни оценкой поведения того или иного персонажа: объективация авторской позиции как бы укрупняет, высвечивает натуру каждого из героев. Как воспринимают рождение новой, родной жизни старики? Старый Жук «ніжэй згорбіўся над хамутом», слушая непрерывающиеся стоны невестки, «а пасля такі не вытрымаў, – выйшаў і паклікаў старую» [23, 1, с. 18]. На дворе он беспрепятственно ходит туда-сюда, нигде не может остановиться. Собственное состояние с удивлением интерпретирует как испуг: «Спаляхаўся, ці што?» [23, 1, с. 18]. Свекровь исподалеку от уми-

рающей невестки («знала, што будзе бяда») полет гряды, но в дом идет только по зову мужа. Характерная авторская деталь: старуха входит в дом, «абціраючы чорныя рукі падолам» [23, 1, с. 18]. Человеческое: жалость к невестке, к ребенку – просыпается у обоих: и в «испуге» старика, его «виноватой» походке; в плаче свекрови, в том, как она ругает сына за поби. Параллельно же «человеческому» в их душах продолжают жить «печенег» (А.П. Чехов), поэтому для гроба умершего ребенка выбирают «паточаную шашалем шалёўку», «трохі» скребут «гэблікам»; «нямыты трупік» заворачивают в «брудную, пацёртую на спіне кашулю» [23, 1, с. 19]. На вопрос-надежду молодой матери: «Мама, сынок?», отвечают, уже окончательно избавившись от чувства вины: «Нежывое, деткі, нежывое... Ніхто гэтаму не прычына» [23, 1, с. 19].

Типологически сходны ситуации смерти ребенка и поведения в этот момент членов семьи в рассказе «Марыля» и повести А.П. Чехова «В овраге»: Варвара и старик Цыбукин, косвенные виновники смерти маленького Никифора, также пытаются избавиться от чувства испытываемой вины, упрекая мать: не уберегла ребенка, глупенькая. В контексте обоих произведений такая позиция персонажей воспринимается как нравственно-ущербная, свидетельствующая о духовной черствости равнодушных людей. Образ ребенка подобен «трепетному камертону, с помощью которого писатель определяет нравственную и эстетическую ценность человеческих характеров и отношений между людьми» [78, с. 253].

Рассказ «Як маленькі» (1937) можно воспринимать как метафору брылевского творчества в целом. Мотив детства, выраженный в сравнении «як маленькі», становится в последующих произведениях сквозным. «Як маленькі» – так говорит о своих героях и сам писатель, и другие персонажи. Подобной авторской оценки заслуживают его любимые герои – натуры жизнелюбивые, одаренные интуитивным пониманием прекрасного, способные чувствовать гармонию и красоту природы и обстоятельств. Галерея симпатичных автору персонажей богата: это и безымянный дядька из раннего рассказа «Як маленькі» (1937), швец Лапинка из рассказа «Праведнікі і зладзеі» (1938–1956), пастух Никита из повести «Сірочы хлеб» (1942–1956), отец из повести «У сям'і» (1943–1955), Павлюк из рассказа «Мой зямляк» (1945). Другие персонажи в оценочное суждение «як маленькі» вкладывают упрек и насмешку (жена из рассказа «Як маленькі», бабуля из повести «У сям'і»). Обычным людям, живущим непростой трудовой жизнью, чаще знающим нишегу, чем достаток, восхищенные красотой природы и окружающего мира, ощущение чужой боли как своей собственной, кажется «блаженством», «дзівацтвам». Отсюда и иронические оценки, скрытые в подтексте сравнения «як маленькі». Для автора же детство – «критерий высокой человеческой нормы» (Ю. Кане). Поэтому авторское «як маленькі» имеет глубоко позитивный смысл.

Дети в брылевских рассказах живут и действуют в пределах семьи. Художник убежден, что для нормального детства семья необходима. Горький сиротский хлеб преждевременно заставляет детскую душу взрослеть, ускоряет естественное время вступления во взрослую жизнь. Об этом белорусский прозаик проникновенно написал в ранней повести «Сірочы хлеб», причем детская тема в этом произведении получила особый ракурс художественного освещения.

Мир западнобелорусского пастушка Даника Мальца подспудно выстраивает противопоставление «своего» и «чужого». Эта оппозиция имеет широкий диапазон проявлений. В силу возраста мальчик пока не способен осознать, почему окружающий его мир неоднороден в социальном плане, но психологически четко разделяет «свое» и «чужое». «Свое» – это малый мир: морока со свиным стадом; естественные ссоры и примирения с такими же пастушками; мама, единственная заступница, потому что отец давно погиб; а еще природа, красоту которой впечатлительный мальчик постигает душой и сердцем. В этот привычный родной мир, однако, вплетены приметы мира иного – «чужого»: как в перечень безобидных прозвищ – то, против которого он молча протестует, а порой и борется единственно доступным ему способом – кулаками. Прозвище это – «Жабрак». Даник не может принять его, так как не видит справедливой мотивации (с его точки зрения). Доводы на этот счет местного богача Марка Полуяна в адрес матери мальчику кажутся обидными, ведь сын видит, как, не разгибая спины, работает Зося. Лагоничная авторская характеристика подчеркивает абсурдность высказываемых Полуяном упреков: «Свайго поля ў іх было няшмаг: для такой жніаі, як Даникава мама, няма дзе і разгарнуцца. Зося хадзіла ў зажон. Жала чужое, думала пра сваё» [23, 2, с. 8].

Осознание бесправности своего положения Даник не раз еще испытает куда более болезненно, чем в случае с обидным прозвищем. Учась в польской школе, герой встретился и с проявлениями шовинизма со стороны некоторых учителей, тем более горько они воспринимались героем, что исходили от белоруса («своего»), отрекшегося от родного языка, культуры, национальности. Потом естественное желание продолжить учиться (а способности мальчика признал даже директор местечковой семилетки) поставило Даника перед совершенно «взрослой» дилеммой: не станет ли он «чужим» для «своих», если продолжит учебу в «чужой» школе? На языке мальчика эта мысль принимает конкретное воплощение: у него перед глазами находится самый яркий пример предательства «своего» – «пан Цаба». Потому мысль о возможном предательстве формулируется так: «Што ж я хачу панам Цабам зрабіцца?» [23, 2, с. 23].

Герой находит компромиссное решение (и по той причине, что он ребенок, склонный не к поиску противоречий, а к их устранению) для себя, а по сути, единственно верное и возможное в сложившейся ситуации: он

должен учиться, чтобы «быть разумным» – то есть совершенствовать «свой» мир, одновременно укрепляя его основы. Возможные крайности, к которым мог бы прийти юный человек, обостренно чувствующий несправедливость, предупредила новая учительница, «пані Мар'я». Ее Даник полюбил всем своим сердцем, несмотря на то что она принадлежала к «чужим». В душе подростка, способного понимать и принимать красоту во всех ее проявлениях, формируется желание видеть госпожу Марью своей матерью – в контексте художественного повествования это высшая оценка личностных качеств героини.

Проникновенно выписана художником сцена жестокого обращения полицейского с матерью арестованного. Даник увидел это в окно, и шквал эмоций, захвативший героя, чуть не привел его к гневным, необратимым словам в адрес той, кого он втайне мечтал видеть своей мамой. Только не то, что она принадлежала к тем, кто на глазах потрясенного мальчика унижал старую женщину, на коленях просившую пощадить своего сына.

Марья гораздо более глубоко, чем ее ученик, осознавала ужас происходящего и его возможные разрушительные последствия. На какой-то момент Даник, стоящий в углу на коленях за школьную провинность, становится в ее глазах символом всего народа, поставленного на колени, лишенного права на «свое». Оказавшись в положении «без вины виноватого», учительница все же приняла справедливость невысказанного гнева мальчика, не пытаясь, однако, сей же час объяснить разницу, существующую и в «чужом».

Позже, когда Даник попытался восстановить попираемую в школе справедливость и равенство (он составил список «своих», чтобы угостить их в придуманный им день рождения), Марья, прекрасно понимая суть происходящего, не наказывает ученика, хотя и не приветствует занятую им позицию «око за око». Только встретившись с ним наедине, госпожа Марья попыталась разъяснить ученику неверность и опасность «огульного» восприятия поляков как «чужих». «Я разумею цябе – ты любіш толькі бедных. І я, Даник, не з багатай сям'і. Вы тут ўсе не любіце паноў. А я – таткама папалка. І гэта, хлопчык, не адно і тое ж. І ў нас, у Польшчы, ўсякія людзі ёсць...» [23, 2, с. 41]. Учительница объясняет ученику «протисные» истины, но она, безусловно, права, потому что иные слова ее («виши») не воспринял и не понял бы, а Марья важно, чтобы Даник понимал: от этого зависит формирование его личностных качеств. Она преподносит ученику свой взгляд на ситуацию, в которой оказался не только он, сын угнетаемой нации, но и ее дети, принадлежащие к нации, узурпировавшей право другого народа на «свое». Учительница апеллирует к сознанию Даника через понятные вещи, тонко корректируя восприятие мальчика – для этого Марья заводит речь о будущем, которого хотела бы для своих детей: «Я хачу, каб яны былі разумныя, добрыя, высакародныя людзі.

Бо дрэнных, Данік, і так зашмат...» [23, 2, с. 43]. Мысль героини структурирована той же оппозицией, что и сознание мальчика («свое» – «чужое»), только образно переведена в иной пространственно-временной континуум: из мира «малого» – в мир «большой» – и решена в аксиологическом ракурсе.

В художественном мире повести будет создана ситуация, типологически сходная с предыдущей: Данік вновь будет стоять на подоконнике, смотреть влед уходящей учительнице, и крик вновь не сорвется с его уст. Только подтекст этой ситуации – иной: герои нашли способ «адказаць сэрцам на сэрца», о котором мечтала госпожа Марья. В финале старому пастуху Данік читает польскую книгу, как будто осозная и начиная выполнять свою просветительскую миссию, убеждая деда Никиту в том, что книга «не панская», «не чужая»: «Вы не бойцеся, – я так буду чытаць, што вы ўсё зразумеете» [23, 2, с. 54].

Главное, что вынес герой из своего ученического периода, – это стремление сохранить «свое», не отвергая разумного в «чужом». Процесс самоидентификации личности возможен лишь при условии самоуважения и уважения к другим людям. Таким образом, «чеховский» тип конфликта, структурировавший «детские» произведения русского писателя, проявляется и в брылевской повести, получая при этом совершенно оригинальное художественное решение, во многом обусловленное фактами личной жизни автора (в повести существенно автобиографическое начало). И в других произведениях белорусским автором найдены оригинальные варианты идейно-художественного развития противопоставления «мира взрослых» и «мира детворы».

В собственно детских повеллах Янки Брыля мир детворы – это гуманистический полюс жизни и мироощущения. Дети творят сказку там, где взрослые мыслят условно и стереотипно. Из чего складывается, например, «молитва» девочки Милы из рассказа «Памочніца» (1944)? Бабушка, знающая множество сказок, утром начинает внучку «маліць». «Міла і сёння зноў памыляецца, за што цяпер дзякаваць бабінаму «бозі» – за «шчаслівы дзянёк» ці за «шчаслівую ночку». А баба зноў зле: – Нябось, пра рэпку дык ты не забудзешся!» [23, 1, с. 368]. А «сапраўдная Міліна малітва» проста, обыкновена и прекрасна, рожденная чистым и ясным детским взглядом на мир.

«У мутнаватым блакіце звоняць, не сціхаюць жаўранкі. А нізам, па густой і глыбокай траве сігае цыбатымі, загарэлымі ножкамі бабіна Міла, збірае кветку да кветкі і моліцца песняй. Словы просяцца самі.

– Кве - та - чач - ка ма - я,

Ха - ро - шань - ка - я!.. –

дрыжыць над травой песня, трошкі падобная да звону жаўранкаў.

А потым – эх, матыль! Вялікі, жоўценькі, ён лягае з кветкі на кветку, садзіцца, зноў ляціць...

– Ма - ты - лё - ча - чак,

Ха - ро - шань - кі!.. –

дрыжыць песня ўдагон матылю. Міла ўжо вунь як далёка ад бабы. А кветак у яе руцэ – усё больш ды больш...» [23, 1, с. 370]. «Авторское» и «детское» начала здесь настолько взаимопроникновенны, что в целом получается одухотворенный монолог красоте природы, увиденной ребенком и бережно, трепетно переданный художником.

Г. Шупенько пишет: «Брыль очень любит детей. Каждый из его детских рассказов – это настоящий маленький шедевр. Сколько раз заставлял он каждого из нас остановиться в радостном удивлении там, где мы временами в жизненной суете проходим мимо» [154, с. 56]. Особенность детского мышления, способ постижения мира ребенком воссоздает Брыль и в самом деле тонко и психологически верно. Описывая начало познания мира маленьким Юркой («Асколачак вясёлкі» (1957)), который ползком «авалодвае прасторай», автор «включает» читателя в сопереживание фразой, пробуждающей в душе каждого ассоциативные воспоминания: «Ніхто з нас не памятае гэтага пачуцця, а яно, відаць, вельмі прыемнае!» [23, 1, с. 418]. И характер воссозданного писателем детского способа познания мира «заставляет» силой художественного воздействия верить и автору, и его персонажу. «Чарнавокі, светлавалосы Юрась нават паўзці адразу не можа: падпаўзе трохі, сядзе і азіраецца. Як тут нова ўсё, як прыгожа! А ну, далей!.. А хлопчык поўз... Ды не поўз! Ён бег, мякка, як кот, тупаючы ладонькамі і каленцамі па пушыстым і, як расквечаны поплаў, вялікім для яго дыване. А потым спыніўся, сеў і азірнуўся навокал» [23, 1, с. 419]. Авторской любовью исполнено и заглавие рассказа. Прав Г. Шупенько, утверждая, что «только настоящий художник может назвать дитя «асколачком вясёлкі» [154, с. 56]. Брылевская метафора-заглавие символична: «вясёлкавай» радостью засветились глаза и сердца всей Юркиной семьи – ребенок, его светлый и радостный мир, объединяет взрослых людей, пробуждая в них жажду жизни и человечности.

Создавая красочный, радостный мир детства, Янка Брыль не столько противопоставляет его миру «взрослых» людей, сколько подчеркивает диалектику жизни. Поэтому одним из основных моментов творчества писателя становится проблема взаимной любви, понимания и доверия между детством и старостью. В повести «У сям'і» Брыль впервые «выделил одну из узловых тем своего творчества, назвав ее метафорой «две зари» – утренняя, светлая заря детства и вечерняя, мудрая заря старости, – пишет критик В.А. Колесник. – Между этими зорями протекает жизнь человека.

на ранней зорьке человек входит в свет, а на вечерней отходит по законам бытия. Память о необратимости времени и ограниченность вска человеческого обязывают жить достойно» [75, с. 133].

В повести «У сям'і» эта идея реализуется через «дуэт» бабули с внуками – Ниной и Толиком. Авторитет старой женщины признают не только дети, но и родители. Когда заболела дочка, отец прежде всего спрашивает мнение бабушки: в отличие от жены, с ее «дикой» любовью к детям, за бабулей признается трезвость оценки. Сама героиня мудро и с юмором расставляет акценты на родительских чувствах: «Бацькі таксама разышліся: у аднаго дзікая любоў, у другога асвойтаная» [23, 2, с. 62]. Серьезно заболевшая внучка зовет только бабушку, кто бы ни сидел рядом: «Нават вачэй не расплюшчыць, так верыцца ёй, што ў цемры над ёю, быццам казачны добры дух, заўсёды будзе бабуля – першая, найлепшая, адзіная» [23, 2, с. 66].

Алесь, от имени которого и ведется повествование, учится рисовать. Пока бабуля спала, до следующего Нинино зова: «Бабка, піць!...», он попытался написать ее портрет, передать, «увековечить» красоту суровой внешней женщины. Дядька, тоже натура творческая («ўсё чытае ды піша»), словами выразил главное, что передавал рисунок Алесь: «Асабліва добра – выраз твару, гэтая сумленная стомленаць». Болезнь Нины, по словам героя, пробудила в его душе любовь к детям, которую «хочацца выказаць, перадаць» [23, 2, с. 72]. Михась захвачен «чарам шчырых, даверлівых і такіх вольных, як у Ніны з бабуляй, адносін» [23, 2, с. 72], хочет передать, «злавіць на паперу» это духовное единство «утренней» и «вечерней» зари. Янка Брыль в эссе «Думы ў дарозе» писал, что прототипом образа Михася послужил его брат Михаил, с которым они были «ад роду спрэжаныя»; в образе бабули, «найлепшай і адзінай», писатель воплотил черты своей матери, Анастасии Ивановны. «Бабуляй – бо, колькі памятаю яе, мама, на сорок пяць гадоў старэйшая за мяне, была заўсёды пажылой» [23, 4, с. 445]. Таким образом, тема единства, гармонии двух начал – детского и зрелого, имеет автобиографические корни. К ней белорусский прозаик обращается и в рассказах «Дзічка», «Памочніца», «Надпіс на зруб» и других. Главное в названных произведениях – взаимная любовь старого и маленького человека, взаимоуважение и доверие их друг к другу – провозглашается как проявление гармоничной концепции жизни.

Брылевское восхищение, любовование детворой, их потешным, но в то же время наивно-мудрым взглядом на вещи, не имеет ничего общего с сентиментальностью. Брыль не боится скрывать свою любовь к детям, он показывает детей такими, какими их видит, идет к сердцу читателя «напрасткі», как его герой – повествователь из рассказа «Мой земляк». А юмор писателя, добродушный, искрометный – главная преграда сентиментальности («Туга», «Мы з ім сябры» и др.).

Воздействие «взрослого мира» на душу ребенка проявляется разносторонне: наряду со светлыми проявлениями дружбы, доверия, любви и уважения к детской душе существует и противоположное человечности отношение, нюансы и оттенки которого также глубоко исследованы автором. Ребенок и война в брылевском творчестве осознаются как «тема в теме». Война обостряет человеческое, светлое в личности, побуждая старую женщину Зосю спасать еврейскую девочку Асю («Зялёная школа»), не опасаясь за собственную жизнь. Но одновременно с этим высоким чувством пробуждается в критический час паника, трусость, боязнь за свою жизнь. Война меняет ценности: дитя, которое человечество испокон веков привыкло любить и лелеять, может восприниматься людьми как угроза жизни. Военное время – трагедия всего народа, но больше всего в это суровое время страдают дети. Об этом – рассказы Янки Брыля «Адзін дзень», «Зялёная школа», «Жалыска», «Апоўначы» и др.

Образу ребенка в рассказе «Адзін дзень» (1946–1952) автором отводится идейно-эстетическая роль «гуманистического объекта», в отношении к которому определяются поступки других персонажей. Партизаны, скрывающиеся в лесу от фашистов, в зависимости от отношения к маленькой Верочке «проявляют» различные качества своей натуры. Одному из них, Женьке Саковичу, присутствие беспомощного ребенка помогает преодолеть панику и страх, обостряет его гуманистические чувства; другой – Середа – наоборот, открывается читателю неприятной стороной: именно он сеет панику и страх в душах спутников, заставляя их воспринимать ребенка как угрозу жизни. Надо всеми оттенками переживаний персонажей, ни на мгновение не позволяя себе раскиснуть, возвышается поэтический образ матери, чье восприятие ребенка исполнено абсолютной, предельной гуманности.

В рассказе «Адзін дзень», как и в других произведениях Янки Брыля, проявляется особенная черта Брыля-художника: о страшном, трагическом времени он рассказывает с присущим ему нравственным и художественным тактом. В.А. Колесник вспоминал, как, «выступая на научной конференции в апреле 1983 года по проблеме «Подвиг народа в Великой Отечественной войне и художественный опыт белорусской литературы в контексте других литератур», Янка Брыль не поддержал тех участников, которые предлагали «писать более беспощадно, более жестко о войне, не бояться самых мучительных вещей» (Д. Гранин, например).

К суровому реализму в отражении драматических коллизий войны призывал и В. Быков. Янка Брыль говорил, что писатели «нашым часам закліканы, перш за ўсё, абуджаць у людзей добрыя пачуцці, маральную чысціню, выхоўваць чалавека, свабоднага ад безвыходнай цемры і крывавай затхласці нацыяналізму і шавінізму розных масцей і калібраў» [75, с. 168]. Созвучны эти слова белорусского художника эстетическому

принципу А.П. Чехова, который, обнажая страшную правду обычной жизни, считал, что «автор должен быть гуманен до кончика ногтей» [144, 4, с. 30]. Янка Брыль, как и А.П. Чехов, убежден, что правда трагического постигается не только изображением «жесткости», а прежде всего художественным и эстетическим тактом, чувством справедливости и человечности, которые должны преодолевать «жестокость» как принцип письма.

К творческой истории рассказа «Адзін дзень», вероятно, имеет отношение рассказанный П.А. Желязняковичем, в прошлом командиром партизанской бригады, случай из военной жизни. Именно этот случай составил сюжет одной из брылевских миниатюр: «акружаны атрад сядзеў у забалочаным гушчары, а малы дзіцёнак, галодны, бо ў маці прапала малако, плакаў і нельга яго было супакоіць. Бацька, плачучы, пытаўся: можа, яго ... забіць, бо ўсіх выдасць?... А ўсе абурыліся і пачалі збіраць, што ў каго было – якая крошка для маці на малако малому...» [18, с. 9]. И в новелле Янки Брыля «Адзін дзень» побеждает человечность, даже несмотря на временную слабость, сомнения, охватившие группу людей, страх. Во имя этой человечности Середу прощает и Лида, протягивает ему руку, потому что каждый человек имеет право ошибаться, ибо он – человек, а не ходульная, придуманная автором схема.

Мир маленького ребенка в брылевском произведении окружен гуманистическим ореолом: как живая душа, он притягивает к себе человеческое тепло и любовь. Это символ мирной жизни, веру в которую даже война, «нелюдзь, што забраў у малое адразу ўсё» [23, 1, с. 149], не способна отобрать. Глядя, как Лида перебирается с ребенком на руках по шаткой «кладке» через речку, Женька, самый младший из партизан, интуитивно понимает, «што адарваць гэтыя ногі ад кладкі, а рукі ад дзіцёнка не здолее ніякая сіла» [23, 1, с. 149]. Для героя, на наш взгляд, именно в этот момент и наступил перелом в сознании: паническое оцепенение прошло, душа сбросила оковы страха и устремилась вслед за твердой, уверенной поступью матери с ребенком на руках. Художнику удалось точно уловить и выразить особенности «мира» маленькой девочки: ребенок продолжает жить привычной жизнью даже в измененных условиях. Насытившись, Верочка требует маминой ласки и внимания, приглашает ее к игре; она высказывает неудовольствие, не найдя отклика на свой призыв. Лирическое описание жизни Верочки до того, как «загінула ўсё», проникнуто авторской убежденностью, что никто не имеет права лишать ребенка счастливого общения с привычным ей миром – «Хто там будзе аспрэчваць святое права маленства?» [23, 1, с. 149]. Это своего рода «категорический императив» Брыля, исходя из которого он оценивает жизнь и поведение человека не только в названной новелле, но и в творчестве в целом.

Рассказ «Зялёная школа» (1950) – драматическое повествование о судьбе еврейской девочки Аси, которую спасла от гибели во время вой-

ны старая женщина со смешным именем «Зось». Дети бегали вокруг старухи, несущей на коромысле воду, и кричали: «Зось, Зось, не зловіш нябось!» [23, 1, с. 182]. Пятилетняя Ася, часто наблюдавшая подобную картину, решила, что бабушку зовут «Зось»: «А я ведаю, хто вы. Вы – Зось. Вы насілі ваду на карамысле» [23, 1, с. 182]. Автор подмечает и верно передает особенность детского мышления: непонятное ребенка пугает, став знакомым, исчезает страх: «Тады яна была вельмі страшная, а цяпер вось сядзела, глядзела на Асю. І Асі было зусім-зусім не боязна» [23, 1, с. 182]. «Зось» рассказала девочке, что ее «татал» скоро придет. Мудрая женщина сказала неправду ребенку, оберегая «святое права маленства» на надежду. Авторские оценочные ремарки подчеркивают боль и сопереживание «Зось» маленькой сироте:

– А мама прыйдзе сюды?

– Прыйдзе, – глуха адказала старая. Яна глядзела, прыгнуўшыся, у акно, на сырое, халоднае поле...

– І тата прыйдзе, бабуля?

– І тата прыйдзе таксама, – адказала старая, яшчэ цішэй» [23, 1, с. 183].

В лесу, куда отвела Асю ее спасительница, девочка подружилась с мальчиком Анатолием. «Партызанскі хлопчык Анатоль» – психологическая деталь, лаконичная и содержательная, «картинная» (А.П. Чехов). Тремя этими словами Брыль рассказал о новом персонаже: читатель понимает, что герой находится в лесу давно («партызанскі»); чувствует авторский добродушный юмор и грустную усмешку во «взрослом» имени маленького мальчика. Жизнь в лесу воспринимается героем как сказочное приключение: весна в лесу «найпрыгажэйшая», и поспать можно дольше, потому что солнце восходит «тут пазней»; если оно хочет, чтобы мальчик проснулся, – «прыпякае». Ребенок одушевляет природу: солнце смеется и подраживает его: «Чыхнеш, чыхнеш, усё ж такі» [23, 1, с. 185]. Каждое утро Анатоль приветствует лес: «Добрай раніцы, сонечны лес!». Лесной пейзаж дается автором через призму сознания ребенка, который воспринимает лес как друга, поэтому утренний лесной пейзаж в рассказе такой светлый и теплый.

Описание встречи Анатоля и Аси обнаруживает глубокое знание художником детской психологии: познакомиться с девочкой «проста» герой «не хоча», ему важно показать «новенькай», что он старожил леса, а значит – взрослый. Способ знакомства показан как по-детски, сказочно воспринятый, привычный военному времени обычай.

«Ён хаваецца за бярозу, настаўляе свой аўтамат, прыплюшчвае вочы і голасна, звонка крычыць:

Трр! Трр! Трр!..

Усё атрымалася як найлепш, – дзяўчынка ажно падскочыла. Цяпер ужо

можна і падысці. Анатоль бярэ аўтамат «на ремень» і падыходыходзіць.

– Не бойся, – кажа ён, – я страляю толькі фашыстаў. Гэта я так – пастрашыў цябе.

– Ой, мамачкі, – усміхнулася дзяўчынка. – Буду цябе баяцца, такога маленькага» [23, 1, с. 186].

Анатоль постигает жизнь через игру, война стала для него «забавой, травестацией, потешным самоотрицанием, игрой, гротеском» [75, с. 135], – замечает В.А. Колесник. Далее критик пишет: «Анатоль заплюшчыў не вока, а вочы, так робіць той, хто баіцца і не ўмее страляць. Анатоль не баіцца, ён хоча пастраляць «для знаёмства», але выгляд у яго такі, як бы ён баяўся свайго хацання <...> прывык хлопчык забаўляцца страхам і хоча прывучыць новенькую» [75, с. 135].

Исследователь интересно интерпретировал поведение брылевского персонажа, но, на наш взгляд, несколько преувеличил роль страха в мотивации поступка мальчика. Думается, в приведенном выше эпизоде из новеллы скорее всего проявляется присущая характеру мальчика «хитринка», детское лукавство. В лесу мальчик чувствует себя безопасно, опасность связана у него с деревней. Анатоль «прыплюшчвае вочы» – то есть прикрывает их, оставляя открытым сектор поля зрения, позволяющий ему проследить реакцию «новенькой», а заодно и оценить качество разыгранного спектакля. Ребенку важна правдивость и естественность даже придуманного им, ведь через игру он познает мир. Кроме того, брылевское утверждение: «Усе дзеці – паўты...» означает наличие и важность в детском сознании созидательного творения жизни по-своему. В отношении же характера мальчика в целом замечания талантливого исследователя верны.

Самая главная ценность «лесной» жизни – наука «зялёнай школы», которая играет роль аргумента в забавном споре детей, кто из них более «взрослый». Мечта Голика – поскорей стать учеником. Страстность, жажду воплощения этой мечты передает внутренний монолог героя: «Ох, ведала б яна, як моцна хацелася яму хадзіць у школу разам з іншымі дзецьмі! І намагаўся ён пайсці ўжо колькі разоў, а толькі ўсё не прымалі, казалі – малы. А цяпер вось выходзіць так, што няхай толькі Ася згодзіцца – і цёця Тоня дасць яму сшытак. Даўшы сшытак, дасць, безумоўна, і аловак, бо як жа без яго? А з алоўкам і сшыткам ён будзе вучань таксама!» [23, 1, с. 190]. В этом фрагменте текста автор удачно показывает детскую жажду «взрослости», мастерски раскрывает детские наивные способы ее выражения, мудрые и простые.

Ася и Анатоль – обычные дети, живущие и действующие в необычных обстоятельствах. Детское сознание в силу своей абсолютной гуманистической природы трансформирует, перевоплощает страшный лик войны. Игра в войну во время войны в контексте новеллы – гротесковый прием утверждения победы добра над злом. Поэтому и родители Анатоля, и учи-

тельница тетя Тоня стремятся поддержать здоровую форму самоотрицания, интуитивно найденную ребенком. Они помогают понять маленьким героям вечность настоящих ценностей. На вопрос сына, кто лучше – «мінёр» или «разведчык», мать отвечает: «Усё добра, сынок, абы фашыстаў хутчэй не было» [23, 1, с. 192]. Мир детей, партизанских мальчиков и девочек, в изображении писателя, в свою очередь, – родник гуманистических идеалов, мыслей для взрослых. Таким образом, повествование о трагической судьбе ребенка в военное время обретает в рассказе поэтический, духовный подтекст.

К теме детства Янка Брыль обращается и в повести «Золак, убачаны малёк», написанной в 1978 году. Произведение автобиографично; в нем сведены воедино сюжетно-композиционные образы и мотивы предыдущих произведений. Эта метафорично названная повесть о далеком детстве, рассказанная с позиций зрелого человека.

Проблема взаимоотношений «утренней» и «вечерней» зари, характерная для ранее названных произведений Брыля, здесь выступает как эстетико-философская, лирическая основа идейно-художественного содержания. Эпиграфом к произведению служат слова М.М. Пришвина, русского писателя, близкого Янке Брылю нравственно-эстетическими взглядами и стилистической манерой: «Думаю пра сябе, а гляджу на яго. Думаю пра яго – і самога сябе раскрываю». Взгляд на себя, ребенка, сквозь большой промежуток времени – характерный для творческой биографии автора «Зялёнай школы» художественный прием, поскольку многие из его произведений автобиографичны. Следует отметить и тот факт, что художнику, убежденному в самоценности детского взгляда на мир, важно, чтобы прошлое, начало становления личности, не «пайшло ў нябыт».

Античный афоризм «memento mori», выбранный Брылем в качестве заглавия для одного из рассказов о Великой Отечественной войне, интерпретируется в художественном контексте так: память о смерти заставляет героя помнить о жизни, которую нужно и прожить, и завершить достойно. Понять собственную натуру, загадку «собственной души» помогает и другой афоризм – «Помни о детстве». «Бачыць самога сябе з вялікай адлегласці, – пишет художник, – бывае вельмі прыемна. Бо бачыш не проста самога сябе, а сябе найлепшага, без памылак-грахоў і балючых дакораў сумлення» [22, с. 110]. В этих утверждениях, на наш взгляд, и заключается гуманистический замысел брылевской повести.

Ю. Кане считает: «Немалое отличие существует между произведениями о детстве, которые предназначены детям – в этом случае художественное произведение обязательно сужает реальность, будто прорезывая ее в нужном направлении. – и произведением на эту же тему, адресованном взрослым, – тут всегда есть возможность охватить, осмыслить и поднять в сознании больше разнообразной, «непричесанной» жизни» [78, с. 279].

Кроме «детской» художником в повести подняты и другие, глобальные темы: судьба поколения, взрослеющего между двумя войнами; жизнь белорусского народа в деревне начала XX века. «Детская» тема, таким образом, решается Брылем в историко-социальном, философском контексте. Образ повествователя (писатель склонялся к мысли вести рассказ от первого лица) позволил ему расширить пространственно-временные рамки повести; в ней попеременно чередуются времена и тональности, создавая в целом ощущение постоянного движения жизненного потока.

Герой-повествователь представляется в двух ипостасях: «на возе... сяджу я – трохі сам, а грохі мой, цяпер прыдуманы, літаратурны герой – усё у адной асобе. Асобе гэтай шосты год...», поэтому часты в повести образные противопоставления «тогда» – «сегодня», одновременно расширяющие время действия. Липа из «настоящего» – липа из «прошлого», «адна з трох на ўсе нашы Аўсянікі» [22, с. 104]; мальчик в перевязочной палате, «як анёлачак з каляровай паштоўкі» [22, с. 119], с оторванной выше колена ножкой из «лета 1945 года» – искалеченное войной лицо девочки Мани по кличке «Ворона» и Шура, «Глушак» и «Сцягач», потому что от взрыва той «бомбачкі», которая изуродовала лицо девочки, мальчик оглох, а рука неправильно срослась, – это сверстники детства героя-повествователя. Песня «По Дону гуляет» помнится в настоящем «шчырай – да захаплення», а «тады» – в детстве, «песня была чароўна прыгожая» [22, с. 124].

Чуткое сердце ребенка запоминает и сохраняет в памяти тончайшие нюансы проявления красоты: березки, которые Роман привез на «Сёмуху», «бо свята такое», «живенькія, стракатыя, з зялёнымі зубчастымі лісточкамі» помнятся и «цяпер, у старасці, ...той сваёй хвалючай незвычайнасцю, мноствам лісточкаў, убачаных так блізка» [22, с. 125]. Через временные образные противопоставления проявляются черты личности белорусского художника – те, которые закладывались уже в детстве и юношестве.

В своих миниатюрах Брыль часто апеллировал к высказываниям, близким его мировосприятию. «З прыемнасцю» прочитанное «у Салаухіна»: «Нет ничего хуже, дичее и гаже, когда человек бьет другого человека» [18, с. 27]; «вечная» чеховская фраза: «Как вам не стыдно!..», адресованная полицейскому, ударившему носильщика-татарина [25, с. 186], созвучны гуманистическому убеждению белорусского художника, высказанному в повести «Золак, убачаны здалёк». «Няма відовішча больш агіднага, чым тое, калі чалавек б'е чалавека» [22, с. 172], – пишет Брыль в повести, «ўспомніўшы прачытанае», отмечая далее, что «такія відовішчы» были частыми в его детстве. Симптоматична деталь, характеризующая восприятие ребенка: «Чаму б'юцца, за што – мы, малыя, не ведалі» [22, с. 172]. В этой фразе слышится и детское недоумение (разве можно драться без причины?), и авторская боль от сознания того, что «агідныя відовішчы»

происходили на глазах детей, пробуждая в их душах страх и ужас. Тем более страшно, когда взрослые «дзеля дурнога, дзікага смеху» [22, с. 177], заставляли драться внебрачных детей Володю Козака и Толю Немца – друзей героя-повествователя. Сцена драки проникнута стыдом за поведение взрослых; протестует против этого гадкого проявления человеческой природы и юный герой: «Вы дурныя! Вы дрэнныя ўсе! Так не можна, так брыдка!.. Я нашай маме скажу» [22, с. 178]. А в памяти автора повести «толькі той дзікі рогат чуюцца. І плач. Безабаронны, беспрасветны... Каб не ён, я і не ўспомніў бы столькі ўсяго – праз паўвека» [22, с. 178], – пишет художник.

Брыль не приукрашивает действительность, но тональность повести остается светлой и поэтичной. Ю. Кане полагает, что причина этого кроется «в светлом и оптимистическом в своей основе авторском взгляде на жизнь, в тех добрых людях, которых немало в повести..., во всепобеждающей чистоте детства, в красоте родной природы» [78, с. 285]. Обратившись к своему опыту, к своей душе в повести «Золак, убачаны здалёк», Брыль настойчиво, не морализируя и не становясь в позу проповедника, выразил мысль о том, что путь к духовному становлению личности обусловлен осмыслением духовных ценностей самим индивидуумом; личностные начала закладываются в детстве, а в непрестанном труде над собой рождается чувство человеческого достоинства.

В художественном воссоздании этого процесса нравственного взросления исключительная роль принадлежит материнским образам. Это особые образы в персонажной сфере белорусского писателя. Каждое произведение писателя открывает новую грань в этом образе-символе: старая, умудренная жизнью женщина («Птушкі і гнёзды», «Зялёная школа»), мать-жертвенница («Маці»), молодая мать («Адзін дзень»), девочка – будущая мать («Апоўначы») и др. Вдохновительницей создания чудесных женских образов является прежде всего мать писателя – Анастасия Ивановна. Художник писал об этом: «Воблік яе назаўсёды ідзе са мной... і колькі б разоў я ні вяртаўся ў творчасці да вобраза старой, па-народнаму мудрай жанчыны-маці – перш за ўсіх мне ўспамінаецца свая. Нястомная, суровая і добрая» [23, 4, с. 445].

Среди произведений, посвященных Матери, выделяется рассказ «Сцежка-дарожка», интересный тем, что в нем писатель показал становление материнского характера, процесс женской зрелости. В глубоком духовном единстве существуют два образа рассказа – прародительницы и молодой женщины, которая постепенно, под мудрым руководством старшей женщины, приходит к осознанию глубинного смысла материнства. Становление Жени как личности тесно связано с эволюцией ее взаимоотношений с Иванихой: «свекровь – невестка», «мать – дочь», «мать – мать». Характер зрелой женщины очерчен писателем в начале рассказа. «Нястом-

ная, суровая і добрая» – слова писателя о собственной матери – «наиточнейшая» характеристика Иванихи. Невестка Женя, совсем еще молоденькая, стесняется и побаивается свекрови, но постепенно познает ее настоящую сущность: «пакуль яе добра не ведаеш, здаецца злоснаю...» [23, 1, с. 159]. Молодая женщина понимает и причины внешней суровости Иванихи: горькая доля вдовы стерла следы веселья с ее лица. Свекровь, в свою очередь, помня тяжелую «замужнюю» молодость, с материнской опекой и женской солидарностью относится к невестке, советует, учит законам семейной жизни, передает приобретенную годами мудрость. Писатель отмечает: «Так спакаяля ды непрыметна пачалася іх дружба» [23, 1, с. 159]. Когда же Женя родила свекрови внучку, а Иваниха начала учить молодую мать новым приятным секретам, то невестка «...ужо не голькі па закону называла свякроў найдаражэйшым словам – мама, а часам, нават так шчыра, як родную маці» [23, 1, с. 159]. Чувство родства душ, таким образом, было не менее важным для молодой женщины, чем рождение Любочки.

Вместе с материнским счастьем наконец пришла к героине женская зрелость, а с нею – иные отношения с Иванихой: оказалось, что она не только не боится «второй» матери, а «...нават, здаецца, любіць» [23, 1, с. 160]. Новое понимание слова «Мать» принесла с собой война, когда к ним домой муж привел бойца. Чужой человек, благодаря старую Иваниху, назвал ее «найдаражэйшым» словом, «толькі неяк па-свойму – «маманя», быццам спатыкнуўшыся на ім...» [23, 1, с. 166]. Впечатлила Женю тайная истина, которую до этой поры она не могла постичь: Мать – это высокое человеческое призвание, святой и почетный долг перед своими и чужими сыновьями.

Кульминационная ступень в духовном становлении героини – вторая встреча с бойцом, которого тайком от Жени прятали от немцев муж и свекровь. В душе Жени – смятение, буря чувств: увидев того самого парня в сарайчике, женщина почувствовала «...і страх, і жаль, і крыўду» [23, 1, с. 167]. Тревога за семью, а прежде всего – за Любочку, заполнила ее сердце. Но этот панический ужас она отогнала мыслью о том, что теперь нелегко всем, что этот боец – ее освободитель. Решающим же для молодой матери было то, что свекровь не боится, а значит, и ей не следует тревожиться. Прошел страх, остались сожаление и обида за то, что не доверили ей тайну, не открыли секрет.

В чувствах Жени соединились детская обида с обидой взрослого человека («...хаваліся ад яе, як ад малое ці, яшчэ горш, як ад чужое» [23, 1, с. 168]). Наконец импульсивно принятое решение не говорить об увиденном свекрови и мужу тоже вначале напоминает желание отомстить за такое отношение к себе. Однако пережитое научило молодую женщину ценить и оберегать свое тихое семейное счастье, и вместо детской мстительности женская зрелость движет ее мыслями не раскрывать тайну, которая

так случайно открылась ей и так много помогла понять. Глядя, как Иваниха, «накульгваючы», идет по дорожке і «стараецца, каб нават і не падумаў хто-небудзь, што ёй цяжка...» [23, 1, с. 170], Женя осознает истинные мотивы поступка свекрови: «ад жаласці да яе, «дурной» Жэнькі, «яна вось так горбіцца – нясе яе, сваю мацярынскую таямніцу» [23, 1, с. 170]. Так Иваниха подарила невестке еще один завет: жалеть родных, жить для счастья других, думать о ближнем, а потом – о себе.

Глубинное понимание жизненной философии свекрови способствовало развитию личности молодой женщины. Жертвенность матери, ее трудолюбие, женская мудрость, щедрость и человечность – все это старая женщина «спакваяля ды непрыметна» передала младшей, помогая ей постигать смысл Материнства, которое должно было стать и ее высшей обязанностью. Путь к осмыслению своего человеческого статуса – Женщины, Личности, Матери – подобен той стежке-дорожке, которую каждый день проптывали люди во дворе. Как постепенно, не за один поход, становилась дорожка приметной, так постепенно складывалась жизненная позиция, мировоззрение Жени. В произведении Янки Брыля обе женщины «проптываюць» собственные «сцежкі»: Иваниха идет уверенно одиножды выбранной дорогой; ее младшая подруга находится только в начале своей. Однако нравственные уроки свекрови глубоко укоренились в сознании героини и не позволят ей ни запаниковать, ни покривить душой, ни зачерстветь сердцем, потому что уберезет ее ото всего этого мудрая философия старой женщины, в основе которой – любовь к человеку как к своему родному ребенку.

Вместе героини рассказа составляют целостный образ Матери – склонной к самопожертвованию, мудрой, духовно зрелой женщины, способной быть суровой и ласковой, нестигаемой и мягкой. В этом величественном образе белорусский художник воплотил целый комплекс этических идей и ценностей: самопожертвование, продолжение рода, моральную непоколебимость, мудрость, любовь – они составляют личностное призвание женщины и ставят ее в критическое военное время рядом с воинами-освободителями. «Усё чалавечая» в художественном мире Янки Брыля неразрывно и органично связано с «найдаражэйшым» образом. Даже после написания многих замечательных произведений о матери, писатель чувствовал, что сказал о ней не все. «Не ведаю, колькі разоў, і як, і дзе яшчэ давядзецца вяртацца да гэтага вобраза» [23, 1, с. 445], – писал Янка Брыль, склоняя голову перед величественной простотой облика Матери, перед многогранностью этого вечного образа.

Развивая традиции предшественников в разработке и художественном раскрытии темы детства, А.П. Чехов и Янка Брыль рассматривают «частную» детскую тему в философском контексте человеческой жизни вообще, ее смысла. В произведениях обоих писателей утверждается мысль об абсо-

любом гуманистическом значении полюса детства в шкале нравственных ценностей и приоритетов. Духовный потенциал личности закладывается в детстве, поэтому, по убеждению А.П. Чехова и Янки Брыля, необходимо бережно, с любовью относиться к маленькому человеку, помогать ему строить фундамент общечеловеческой морали.

«Собственно детские» рассказы А.П. Чехова и Янки Брыля воплощают педагогические взгляды обоих писателей. Автобиографические мотивы во многом обуславливают художественную трактовку темы детства в творчестве русского и белорусского художников, характеризующуюся преобладанием элегических и драматических коллизий в чеховских рассказах (как следствие несчастливого детства писателя). Мощный гуманистический потенциал, полученный Янкой Брылем в детстве, в гармоничной семейной атмосфере, осветил добротой, жизнерадостностью, оптимизмом детские образы и мотивы в его произведениях.

Главный компонент художественного анализа А.П. Чеховым темы детства заключается в моменте противопоставления «мира детворы» как идеальной духовной формы жизни «миру взрослых», в котором естественность проявления душевных порывов подменяется придуманными, условными нормами и запретами. Конфликт двух «миров» решается в пользу «детского», даже в самых трагических формах его проявления. Чеховская нравственная установка: «Дети святы и невинны» – выступает в качестве мерила духовности героя.

Противопоставляя искренность, наивную естественность и своеобразную мудрость детского мышления стереотипному существованию взрослого мира, Янка Брыль подчеркивает не столько глубину пропасти между двумя мировосприятиями, сколько диалектику жизни, ее многогранности и полноту. Поэтому лейтмотивна в его творчестве тема взаимодоверия, взаимолюбви между детством и старостью. Жизнь человеческая движется от идеальной святой поры детства к зрелой мудрости старости. Память о смерти и о детстве нравственно организует духовную жизнь личности брылевского героя.

В создании ярких детских образов, как и в способе художественной интерпретации детской темы в целом, А.П. Чехов и Янка Брыль проявили глубокое знание и понимание особенностей детского сознания. Повествование «в духе» и «в тоне» героя, стилизация, юмор – основные средства создания образов детей в новеллах обоих мастеров словесного искусства. Манера письма в детских рассказах А.П. Чехова и Янки Брыля ориентирована на восприятие прежде всего читателя-ребенка, подростка. Постановка же важных нравственно-философских проблем расширяет круг читательской аудитории.

Дружба с маленьким человеком, которую белорусский художник воспринимал как характерную «чеховскую» черту, созвучна и близка его соб-

ственному восприятию ребенка как поэтического проявления созидательного начала жизни.

Лиризм просветлена тема детства в творчестве Янки Брыля, причем характер лирического письма менялся от произведения к произведению: подсвечиваясь то нравственно-этической направленностью в ранний период, то мудрым, философским поиском нового содержания в явлениях прошлого, пережитого на «золку жыцця».

Чеховскую повествовательную манеру именно в детских новеллах, на наш взгляд, организует лирическое начало. В поздний период его творчества эта проникновенная лирическая тональность будет проявляться уже в подтексте, создавая «подводное течение» повествования.

3.2 Типология героя в прозе А.П. Чехова и Янки Брыля

Образы и мотивы детства в произведениях А.П. Чехова и Янки Брыля выступают в роли гуманистического объекта, призванного пробуждать заложенный в человеке духовный потенциал развития и дальнейшего совершенствования. На наш взгляд, как раз «детская» составляющая концепции личности во многом и обусловила особый тип героя, доминирующий в творчестве А.П. Чехова и Янки Брыля, который, однако, в их художественных мирах представлен по-разному.

Традиционное понятие «герой» в терминологическом смысле не совсем точно отражает сущностные характеристики персонажей А.П. Чехова и Янки Брыля, как и вполне нейтральная дефиниция «персонаж». Образ человека получает в творчестве писателей особое воплощение, ибо, с одной стороны, он соотносится с высоким нравственным идеалом, с другой – подчеркнут его «обычный», «средний» статус (и социальный, и собственно личностный).

В.Б. Катаев отмечает, что «средний человек», его быт и психология оказались в центре внимания самых разных писателей, стали признаком целой литературной эпохи» [80, с. 44] на рубеже XIX – XX веков. Название произведений порубежной эпохи точно отражает поиск писателями новых ценностных ориентаций: «Без дороги», «На повороте» В. Вересаева, «Перед чем-то», «Куда идти?» П. Боборыкина, «На перевале» А. Белого и другие. Во фрагменте чеховского письма дается психологическая мотивировка мироощущения человека, живущего в «культурном интервале»: «У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся...» [80, с. 277].

Чехов, безусловно, говорил об **обычном** (выделено мной – Л.С.) человеке, чему немало свидетельств в эпистолярной писателя, в его произведениях. Понимание номинации «средний человек» как синонима обычного человека Чехов разделяет с писателями своего времени (Л.Н. Толстым, М.Е. Салтыковым-Щедриным, И.Н. Потапенко и др.), при этом значительно корректирует сущностные характеристики этого героя.

Тип «среднего человека», ценностную ориентацию которого исследовал русский прозаик в своем творчестве, становится объектом художественного анализа писателей «артели восьмидесятников», в частности «бодрого таланта» И.Н. Потапенко. Главный персонаж его романа «Не герой» выступает апологетом теории «малых дел». Рачеев осознает свою собственную «усредненность» и «обыкновенность», видит цель существования человека не в совершении великих поступков, способных вызвать резонанс в масштабах человечества, а в ежедневном «делании» того, на что способен «средний человек» как индивидуум. Герой даже обосновал соб-

ственную «программу» и продекларировал ее таким образом: «Я, слава богу, вовремя осознал, что я не более как средний человек, и не сделал ложного шага. Я сказал себе: нет, подвига я совершить не способен, а буду жить по совести, и то хорошо. И когда я твердо сказал себе это, все мое отчаяние, происходившее от бесплотного искания путей, прошло, и в душе моей водворилась полная гармония» [80, с. 153].

Сравним эту «программу» со строками цитированного выше чеховского письма: «Кто искренно думает, что высшие цели и отдаленные цели нужны так же мало, как корове, что в этих целях «вся наша беда», тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить об угол сундука» [80, с. 279]. Понятие «идеал» всегда было важнейшей составляющей мировоззрения Чехова, следовательно, потапенковский «не герой» при всей близости чеховскому «обыкновенному человеку» совершенно иное явление.

Отметив в записной книжке «Надо быть ясным умственно, чистым нравственно и опрятным физически» [144, 17, с. 44], Чехов тем самым провозгласил Возрожденческий личностный идеал. Достижение этой высокой цели русский писатель проиллюстрировал всей своей жизнью, став истинным воплощением Интеллигентности. К этой цели он ведет своих «обыкновенных героев», демонстрируя в каждом отдельном случае, как тяжело уходит «рабское» из сознания личности, как непросто душевный перелом и непредсказуемы его последствия.

Русский писатель рубежа XIX – XX веков к тому же однозначно очертил свою позицию: «Конечно, было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно...» [144, 4, с. 54]. Чеховское «приятно» иронически понижает торжественность и величавость понятий «искусство» и «проповедь», сводя их синтез к амбициозности, и указывает на невозможность применения этого качества к себе как автору. Чехов высказывался и более категорично: «Мы не будем шарлатанить и станем заявлять прямо, что на этом свете ничего не разберешь. Все знают и все понимают только дураки да шарлатаны» [144, 3, с. 476]. Особенности подобного подхода к изображению жизни во многом и обусловили сложность в выборе героя, который мог бы стать рупором проводимых автором идей, на необходимости которых настаивал Чехов в письмах. Как правило, персонажи, которым автор отводит роль «резонеров», выглядят незавидно. Классический пример – Петя Трофимов, в уста которого Чехов вкладывает, несомненно, близкие ему самому мысли, слова, но как непрезентабельно выглядит этот персонаж – «недотепа», «вечный студент»! А если вспомнить чеховское «в человеке должно быть все прекрасно...», то трофимовское резонерство воспринимается грустно и смешно, его внешняя «недотепистость» накладывает неизгладимый отпечаток и на декларируемые им истины.

Попытка найти у Чехова Героя (с большой буквы) обречена на провал: его персонажи подчеркнута «не Герои», да и сам термин «Герой» обрастает в чеховском мире явно ироническим подтекстом. В ранних рассказах писатель едко высмеивал претензии и амбиции ничтожных персонажей («Хамелеон», «Письмо к ученому соседу», «Трагик» и другие). Во второй половине творчества поиск положительного идеала естественным образом обусловил и поиск Героя, который этот идеал воплотил бы.

В системе образов персонажей, созданных писателем в 1890–1900-е годы, выделяется тип человека, встревоженного собственным существованием. Литературоведческая традиция небезосновательно связывает его появление с повестью «Скучная история» (1889), ее главным действующим лицом профессором Николаем Степановичем.

А. Амфитеатров назвал Чехова «поэтом всех нас», тем самым сняв с персонажей писателя социальную, сословную принадлежность как характерологический признак. Конечно, основные персонажи зрелой чеховской прозы – интеллигенты, но и его «мужичком» персонажам свойственны те же поиски истины, те же сомнения, то же намерение изменить существование. Профессорская должность Николая Степановича «понадобилась» автору не столько для того, чтобы каким-то образом подчеркнуть необычность персонажа, а для того чтобы выстроить стройную логическую концепцию восприятия повседневной текучести как косной, обывательской. Кто, как не человек науки, склонный к логическим умозаключениям, постоянно ищущий причину и следствие, способен, казалось бы, четко обозначить полюса бытия? По сути, в этом произведении Чехов вновь представил нам тип героя-резонера, по крайней мере, в экспозиционной части, таким образом формируя читательское ожидание.

В итоге жизненного пути Николай Степанович пришел к мысли о необходимости в духовном мире человека «того, что выше и сильнее всех внешних вещей», без чего «достаточно... хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову, в каждом звуке слышать собачий вой...» [145, 7, с. 304]. Так впервые в чеховском мире (не только в данном произведении) обозначились контуры «общей идеи» – знакового понятия в концепции жизни художника конца XIX – начала XX веков. В «Скучной истории» эта идея не получает дефинитивного характера, она имеет образное воплощение, прежде всего в художественно воссоздаваемой жизни главного персонажа.

Каким предстает он, выдвинувший необходимость в жизни человека «общей идеи»? всю жизнь этот человек учил с кафедры (ипостась проповедника), но, когда самые родные люди ему люди (Катя, Лиза) обратились с извечным вопросом молодости к зрелости: «Научите, как жить!» – знания, опыт, умение логически структурировать жизненный материал

и т.д. – все оказалось недейственным. Блестящее прошлое Николая Степановича переосмысливается им с позиций происходящего в настоящем: прошлое воспринимается как «талантливо сделанная композиция» – в такой характеристике подчеркнута формальная сторона («сделанная»), тем сильнее обозначена содержательная «недостаточность». Поиск решения в готовых рецептах: «трудись», «познай самого себя», «раздай свое имущество ближнему» – не приносит результата и удовлетворения. В этом ключе мысль об «общей идее», «боге живого человека», выношенную и рожденную сознанием старого, умирающего профессора, видимо, воспринимать как еще одну панацею, как еще один рецепт ценностной ориентации человека было бы неверно.

«Общая идея» Николая Степановича не тождественна, например, толстовской, проводимой в повести «Смерть Ивана Ильича», типологически сходной с чеховским произведением. Л.Н. Толстой, также поставив в центр художественного мира «среднего человека», исходит из убеждения в том, что жизнь всякого человека без отсутствия Бога – «не то», потому обретение смысла у его персонажа идет параллельно обретению Бога. Здесь наблюдается принципиальное различие в позициях писателей-современников Толстого и Чехова. Необходимость результативности поиска смысла важна для героя Толстого и самого автора. Для чеховского персонажа конкретное наполнение контуров «общей идеи» – самая заветная цель, в то время как для Чехова-художника важна сама «постановка вопроса» (А.П. Чехов), что органично для его художнического мышления. Следовательно, Николай Степанович и не «должен» был найти новый «рецепт» избавления от тяготы жизни; его задача в другом – указать на необходимость душевной работы, ежедневной, ежечасной, ежесекундной, для человека, ибо душевная лень, или равнодушие, губительно для личности.

Аксиология Николая Степановича сформирована двумя основными факторами: осознанием утраты душевного равновесия и необходимостью его обретения, причем поиск, обретение душевной гармонии – процесс сугубо индивидуальный, глубоко личный, оттого другие чеховские персонажи, отталкиваясь в целом от сходной негативной точки отсчета, приходят к разным результатам. В.Б. Катаев пронизательно заметил, что Чехов в «Скучной истории» показал, что «в жизни данного человека вопрос об «общей идее» встал при данных обстоятельствах; при других обстоятельствах, у других людей этот вопрос стоял и решался бы уже по-другому...» (подчеркнуто мной – Л.С.) [81, с. 111]. Не случайно Чехов вернется к изображению типологически сходной ситуации через тринадцать лет после написания «Скучной истории», в 1902 году, за два года до смерти. Сюжет рассказа «Архиерей», по словам писателя, «сидел у него в голове уже лет пятнадцать» [81, с. 364], то есть замысел произведе-

дения относится к концу 80-х годов – ко времени создания «Скучной истории». Как и Николай Степанович, преосвященный Петр «достиг всего, что было доступно человеку в его положении» [145, 10, с. 195]. Герой «Скучной истории» – человек науки, и потому считает ее «самым важным, самым прекрасным и самым нужным в жизни человека» [145, 7, с. 263], – у отца Петра вера в Бога составляет незыблемую ценность прошлого и настоящего, ибо «он веровал» [145, 10, с. 195]. При этом оба героя, призванные быть духовными Наставниками, ощущают неполноту собственной жизни, которая у профессора ассоциируется с отсутствием «общей идеи»; архиерею тоже «не все ясно, чего-то недоставало, не хотелось умирать; и все еще казалось, что нет у него чего-то самого важного (подчеркнуто мной – Л.С.), о чем смутно мечталось когда-то» [145, 10, с. 195].

Воспоминания о прошлом проникают в настоящее персонажей как мотив нереализованных возможностей, одиночество среди людей тяготит их. Ни профессор, ни преосвященный не определяют конкретно сути «недостающего» в их жизни: «общая идея» или «отсутствие чего-то важного» – явления одного порядка, осмысленные и высказанные тем не менее разными людьми, хотя и близкими друг другу в духовном плане. При реальной завершенности их земного пути остается открытой устремленность их духовных поисков, а следовательно, идеал остается недостижимым. Причем чеховские персонажи не могут удовлетвориться «малым» знанием, подобно лотапенковскому «не герою»: их душевные порывы несравненно выше запросов Рачева. Не приносит духовного успокоения вера в Бога, любовь как сила всепокоряющая и всеочищающая – те абсолютные рецепты-панaceи, которые выдвигали предшественники и современники русского прозаика. Его нравственно-эстетическая позиция – «ничего на этом свете не разберешь» – изначально отрицает наличие готовых, клишированных норм и способов поведения. «Правильная постановка вопроса», необходимость «индивидуализировать каждый случай в отдельности» (А.П. Чехов) предполагает не единую для всех правду, а множество ее вариантов как способ постижения идеальных бытийных категорий.

В «Скучной истории» и «Архиерее» одним из авторских критериев процесса самопознания личности выступает осмысление стремлений человека. Так, Николай Степанович говорит: «Когда мне приходила охота понять кого-нибудь или себя, то я принимал во внимание не поступки, в которых все условно, а желания. Скажи мне, чего ты хочешь, и я скажу, кто ты» [145, 7, с. 307]. Анализ мыслей, стремлений, мотивов персонажей превалирует в чеховском мире над анализом их поступков, действий, ибо это – следствие, а Чехов – врач, ученик Захарьина – предпочитал искать причину «болезни», а не только устранять ее следствие. Одним из подобных «желаний» чеховского персонажа становится следующее: «Я хочу,

чтобы наши жены, дети, друзья, ученики любили в нас не имя, не фирму и не ярлык, а обыкновенных людей» [145, 7, с. 307], – так понимает профессор причину своей несостоявшейся жизни и драматизма судеб Кати, Лизы, Вари. Тоска преосвященного по простому человеческому общению, когда бы титул «владыки» не затмевал в нем обыкновенного человека, воплощена в его предсмертном видении: «И представилось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек... и он свободен (подчеркнуто мной – Л.С.) теперь, как птица...» [145, 10, с. 200]. Окружающие профессора и преосвященного люди видят в них Наставников, Учителей, необыкновенных личностей – то есть Героев. Желание этих «запутавшихся» людей – получить готовый рецепт поведения, который исключит из их жизни тяжесть, духоту, и они не осознают, что такое желание – иллюзия.

Лев Шестов назвал автора «Скучной истории» убийцей человеческих надежд – критик В.Б. Катаев справедливо оспорил эту мысль: Чехов «убивал не надежды, а иллюзии, он выступал против абсолютизации заведомо неокончательных, частичных «истин» и говорил о трудностях постижения настоящей правды...» [81, с. 217]. Психологически понятна попытка человека, которому «трудно ориентироваться» (А.П. Чехов), защититься от терзающих душу сомнений неким примером, образцом жизненного поведения. Но писатель показал, что подобный путь не гарантирует достижения душевной гармонии. Потому что даже те, у кого просят совета «Что делать?», в чеховском мире выступают также обыкновенными людьми, склонными к рефлексии, подверженными сомнениям, а не сводом готовых рецептов и правил поведения. Каждый из персонажей ищет свой путь к пониманию смысла жизни, наполняет «общую» идею своим содержанием, и не обязательно позитивным. Об этом – и другие чеховские новеллы 1890–1900-х годов. Отметим, что вариации фабульных схем в целом характерны для художественного метода Чехова, пример тому – рассмотренные выше «Скучная история» и «Архиерей». Подобные «варианты» представляют также рассказы «Попрыгунья» (1892) и «Июныч» (1898).

Известно, что рассказ «Попрыгунья» Чехов вначале хотел назвать по-другому – «Великий человек». Соответственно, можно предположить, что Дымов, человек с богатым личностным потенциалом, должен был стать центром произведения – то есть выступить в амплуа «резонера». Но поскольку резонером у Чехова доставалась незавидная роль, то, вероятно, авторский замысел состоял все же в другом. В окончательном варианте жизнь Осипа Дымова «протекает» как бы за кадром: он произносит не более двадцати коротких фраз (сравним с пространными монологами Николая Степановича). Авторская характеристика чрезвычайно лаконична: персонаж работает в двух больницах, с девяти до полудня принимает больных, после обеда – частная практика. «Вот и все. Что еще можно сказать про него? А между тем Ольга Ивановна и ее друзья и добрые знако-

мые были не совсем обыкновенные люди» [145, 8, с. 7]. В схеме «обыкновенный – необыкновенный» Дымов прочно утвердился на первой позиции, и жена изо всех сил пыталась вовлечь мужа в круг «необыкновенных» людей, однако среди них Дымов казался чужим, лишним и «маленьким, хотя» был «высок ростом и широк в плечах» [145, 8, с. 8]. Характерно, что этот «внешний», на первый взгляд, разрыв затем зеркально отобразится в повествовании, превратится в разрыв «внутренний»: жизнь персонажа духовно содержательна – он лечит больных, занимается наукой, и умирает, выполняя долг врача. В конце рассказа прозвучит истинная оценка его личности – «чистая, добрая, любящая душа» (Коростылев).

Л.А. Колобаева справедливо указывает на сходство этого чеховского персонажа с традиционными для классической литературы поисками «высоких, героических потенций «обыкновенного» русского человека, которому свойственны отталкивание от позы, театральности и экзальтации и глубокая готовность к самоотдаче, самоотверженности во имя высшего, надличного, общего» [85, с. 48]. Верно и замечание критика о том, что «подлинно чеховский колорит фигура Дымова приобретает оттого, что авторская симпатия в его обрисовке соединяется с неизбежной, хотя и мягкой иронией» [85, с. 48].

Дымов, во многом реализовавший себя как личность, в то же время позволяет помыкать собой, часто выглядит жалким, нелепым, унижается, а в чеховском мире ни доброта, ни любовь, формирующие такое поведение персонажа, не оправдывают его личностной несвободы. По этому поводу Чехов совершенно однозначно высказался в письме к брату Николаю: «Среди людей нужно сознавать свое достоинство... уважать в себе честного малого и знать, что честный малый не ничтожность» [144, 1, с. 29]. И потому ирония, с которой автор создает своего персонажа, подчеркивает важность не только обретения личностных характеристик, но и необходимость их осмысления.

В рассказе «Ионыч» представлен новый поворот «фабульной» схемы. Земский врач (как и Дымов) Дмитрий Иванович Старцев, сталкиваясь с невежеством и пошлостью, с повседневной рутинной, с духовным одиночеством, приходит в итоге к трагическому финалу. Он утрачивает изначально присущие ему благородное стремление работать и жить честным трудом, любить и приносить пользу людям и превращается в «языческого божка» (А.П. Чехов) – не думающего, не чувствующего, не живущего.

Раскрытие этого образа посвящен целый рассказ: именно Дмитрий Старцев «стягивает» к себе все нити повествования, образуя «моногероиную» структуру персонажной сферы (в то время как «Попрыгунья» демонстрирует параллельную систему образов). «Ионыч» – «вариант» завершенный, как, впрочем, и «Попрыгунья», в том смысле, что повествование не предусматривает дальнейшего развития образа персонажа. В че-

ховской новеллистике представлен и другой «фабульный инвариант», который можно было бы обозначить как «попытку изменения персонажем существующего положения вещей». Параллельное сопоставление рассказов «Учитель словесности» и «Невеста» выявляет несомненное сходство в процессах, происходящих в сознании персонажей, указывает на природу выводов, к которым ведет нас писатель, изображая неудовлетворенного жизнью человека, а также проясняет и природу понятия «герой» в чеховском мире.

Исходный пункт в состоянии персонажей, от которого впоследствии произойдет отказ: Никитин – семейное счастье, за которым – «пошлость и пошлость»; Надя – мечта о замужестве с шестнадцати лет.

Толчком к возникновению мысли о «новой» жизни служит внешне незначительное событие: Никитин – проигрыш в клубе двенадцати рублей; Надя – чувство досады на, казалось бы, привычные речи Саши («это прежде смешило ее, теперь же почему-то ей стало досадно»).

Никитин и Надя начинают испытывать «томление жизнью», не совсем ясно представляя себе мотивы беспокойства: учителя не умиляют мелочность и прагматизм жены; Надя мучается «однообразными, ненужными, неотвязчивыми мыслями».

Усугубляющее воздействие оказывают природа и обстановка: «шел дождь, было темно и грязно», дома – Манюся, белый кот, «несчастливая» Варя, старик Шелестов (Никитин); «густо цветущая сирень, сонная и вялая от холода; и туман, белый, густой, тихо подплывает к сирени, хочет закрыть ее»; дома – властная бабуля, бесправная мать, повторяющиеся изо дня в день шутки Андрея Андреевича.

Нарастающее беспокойство затем переходит в недовольство собой, своей жизнью в целом: Никитин говорил себе, что «он вовсе не педагог, а чиновник... значение того, что он преподавал, было ему неизвестно, и, быть может, даже он учил тому, что не нужно»; Надя («чувствовала себя слабой, виноватой, ненавидела все эти комнаты, кровати, кресла...»).

Стремление уйти («бежать») кажется героям естественной потребностью: «и ему страстно, до тоски вдруг захотелось в этот другой мир...» (Никитин); «и каждую минуту она готова была убежать, зарыдать, броситься в окно...» (Надя).

Необычность желания пугает персонажей, они пытаются избавиться от новых мыслей. «...новые мысли пугали Никитина, он отказывался от них, называл их глупыми и верил, что это все от нервов...»; Надя испытывает «страх».

Осознание ненужности собственной жизни совпадает со стремлением изменить, «перевернуть» ее: для Никитина «уже было ясно, что покой потерян навсегда... Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!»; Надя видит «во всем одну только пошлость», пошлость.

не «понимает, не постигает», как могла жить так раньше. Оба персонажа едины в отрицании «пошлой» действительности, но процесс, начавшийся в сознании Никитина, не находит своего логического завершения в художественном мире произведения. Надя, напротив, оказалась способной «перевернуть жизнь» и, приехав домой, только лишний раз убедилась, что «...все ей тут ненужно, все прежнее оторвано от нее, точно сгорело и пепел разнесся по ветру». Она, «живая, веселая», уходит навстречу жизни «новой, широкой, просторной... как полагала навсегда» (подчеркнутой – Л. С.). Заключающие рассказ слова – «как полагала, навсегда» – означают, однако, что за этапом «возбуждения» у человека наступает разочарование, ведь открывающаяся жизнь поставит новые, не менее сложные вопросы. Потому художник и не обозначил конкретное содержание «другой жизни» (представления о ней Никитина расплывчаты и неопределенны; знания Нади вообще во многом интуитивны, большей частью «скорректированы» Сашей).

Русский прозаик анализирует рождение личности, авторским критерием в личностном становлении персонажа является прежде всего способность его к самостоятельному мышлению. Причем изменение в ценностной ориентации персонажа не обязательно влечет за собой действие, поступок, который можно было бы воспринимать как радикальную перемену в способе жить. Часто движение души персонажа ограничивается констатацией «Так жить невозможно!» и мечтой об изменении жизни, и даже совершение «переворота» в собственном миропонимании, реализованное в поступке, не выступает конечной целью эволюции личности.

В чеховском мире «никто не знает настоящей правды» («Дуэль»), уходят в «другую» жизнь, «полагая», что навсегда («Невеста); чувствуют, что даже если новая жизнь наступила, то «до конца еще далеко-далеко и... самое сложное и трудное только еще начинается» («Дама с собачкой»). Верно заметил В. А. Гейдеко по этому поводу: «Нет противоречия между высоким нравственным идеалом Чехова и тем, что в его творчестве нет героя, который служил бы исчерпывающей и безупречной иллюстрацией этого идеала, и идеалом Чехова был не манекен, не механически безупречное существо, а земной человек, который немислим без слабостей и несовершенств» [75, с. 375].

Более того, чеховский герой лишен автором «ухода» в иную реальность: Чехов никогда не переставал быть реалистом, даже заглядывая в «потусторонние» сферы, как это было им сделано в повести «Черный монах» – самой загадочной, по мнению многих исследователей, у писателя конца XIX – XX веков. Ученый магистр Коврин, сделавший блестящую карьеру, человек, влюбленный в науку, безусловно, личность: это признают все окружающие, даже культивируют необыкновенность Андрея Васильевича. Он тонко чувствует красоту, причем его сознание четко

дифференцирует грани красоты. Так, великолепный сад Песоцкого восхищает Андрея Васильевича «богатством цветов» [145, 8, с. 224], а декоративная часть сада – изысканные формы деревьев, например, – воспринимается героем как нечто антиэстетическое, неестественное.

Шедро одаренный природой, Коврин (во многом и стараниями любящих его людей) постоянно примеривает к себе нимб «великого человека» – ситуация, знакомая и по «Скучной истории», и по «Попрыгунье», и по «Архиерею» и многим другим произведениям. Итог стремлений магистра – встреча с черным монахом, полное порабощение сознания Коврина, превращение персонажа в сумасшедшего, а затем – смерть. История Коврина представляет собой как будто зеркальное отражение истории Николая Степановича – таким образом, уже можно говорить не столько о фабульной дихотомии, сколько о некоем «миницикле» (рецептивного характера), который образуют «Скучная история», «Архиерей» и «Черный монах». В этих произведениях представлены три фигуры персонажей, по своим личностным качествам вполне способные называться Героями. В случае Коврина существенна и романтическая атрибутика, правда, явно спародированная Чеховым. Созданные автором модели поведения персонажей демонстрируют разрушительность стереотипного восприятия человека, утверждают мысль о сложности человеческой натуры, о невозможности нахождения единой правды для всех. В то же время очевидно стремление писателя увлечь своих персонажей к реальному поиску реальных, не потусторонних ценностей.

Идеал и реальность – сквозная проблемы чеховского творчества – волновала Янку Брыля еще с юности, со времен увлеченности творчеством и личностью великого русского писателя и философа Л. Н. Толстого. Художник и мыслитель Толстой привлекал юношу Брыля обширным интеллектуальным потенциалом, мудростью ответов на самые непростые вопросы. В то же время абсолютность проповедуемых им истин вызывала внутреннее несогласие в душе начинающего писателя, и реальность опровергала некоторые положения учения Толстого. (Так, выросший и прикипевший сердцем к «земельке», Брыль не мог принять наказа учителя отказаться от этого крестьянского сокровища, как не могли отказаться ни его мать, ни родственники).

Чеховский гуманизм оказался близок Брылю, потому что его собственное мировоззрение основано на любви к человеку, на человечности как непреложном нравственном законе. «Вышэй за ўсё і перш за ўсё – чалавечнасць. Я веру ў гэта ўсё сваё жыццё, і толькі гэта засталася б у мяне, калі б прыйшло самае вялікае ці апошняе гора» [29, с. 248], – писал Янка Брыль, оттого и в чеховском рассказе «Ванька» увидел «глыбокае, чыстае, невымоўна паэтычнае выяўленне любві» [23, 4, с. 228] автора к простому человеку. По мнению Янки Брыля, личность есть

«проявление жизни в ее наивысшем выражении» – определение емкое, содержательное, отражающее веру писателя в богатый нравственный потенциал человечества. Долг художника слова, считал белорусский прозаик, состоит в том, чтобы пробуждать в людях скрытый потенциал – «благородную человечность». В художественном мире Янки Брыля человечность – это нравственный порог, («норма» (А.П. Чехов), отклонения от которой внимательно изучал прозаик. При этом Янка Брыль не судит своих персонажей, исходя из убеждения в том, что сомнения и ошибки органично присущи человеку. В одной из миниатюр белорусский автор отметил: «Зусім не хістаюцца толькі слупы, асабліва – глыбока ўкапаня» [23, 2, с. 187] – постижение истины естественно сопряжено с ошибками. В.А. Колесник отмечал, что Янка Брыль по натуре такой человек, который «охотно уравнивает себя с многочисленными добрыми людьми и в сложных ситуациях часто повторяет «Усе мы крыху паласатыя» [75, с. 248]. А потому и брылевскому персонажу абсолют идеальности приписать сложно. «Все человеческое» – так можно определить сферу художественной заинтересованности белорусского писателя.

Зачинателем галереи оригинальных человеческих типов, созданных Янкой Брылем, является герой рассказа «Як маленькі» (1937). В нем повествуется об обычном крестьянине, зрелом человеке, с юности постигающем суровую жизненную школу: каждодневный физический труд с пятнадцати лет, безрадостная судьба («доля чубатая»), нехитрое хозяйство, главная ценность в котором – перетруженная, как и сам хозяин, лошадь. Однако этим человеком не утрачены ни способность чувствовать красоту окружающего мира, ни умение сострадать всему живому. Писатель показал, что испытания буднями, привычным тиснением жизни оказываются не менее серьезной проверкой духовности человека, чем экстремальные ситуации. Персонаж вспоминает свою жизнь с тоской и грустью: ритм воспоминаний унылый, монотонно-горький: «дваццаць трэці гадоў, як і я валачуся на зрубках. І мерзнеш чалавек, і кінеш, і пячэшся, як той рак на сонцы... І гаспадарка як няшчасная таксама, кідаешся то казлом, то бараном, б'ешся, як тая рыба аб лёд, а столькі і толку...» [23, 1, с. 28].

Беспросветная картина жизни героя в рассказе как бы «обрамляется» мотивом красоты: в начале произведения следует эпизод с увиденным «хараством», поэзией жизни, а финал вновь обращен к мыслям о красоте. Тройной вопрос: «Але чаму гэта, браткі, адгукаецца ў сэрцы чужы боль, хоць бы і самы малы? Чаму не хоча падняцца рука, каб раскідаць чужое, сатканае цяжкай працай павуцінне?.. Чаму ён заўсёды, «як маленькі», як Ганна кажа, абы толькі ўбачыў ці пачуў нешта прыгожае, гатоў глядзець на яго, любавалася і слухаць, разявіўшы рот, забываючыся аб усім

на свеце, нават аб долі сваёй, нават аб тым, што самога яго не шкадуе ніхто?..» [23, 1, с. 29]. – по сути, отражает составляющие личности брылевского персонажа. Дядька не может отделить себя от красоты окружающего мира, а в художественном контексте рассказа это качество персонажа воспринимается как способность человека противостоять давлению обстоятельств. Характерно, что эта идея реализована автором в раннем произведении в образе обычного (выделено мной – Л.С.) человека, придавая его облику неповторимый колорит.

Историческая эпоха «объективно» актуализировала проблему героического характера в творчестве Янки Брыля, однако сам образ героя получил весьма нетрадиционное воплощение. Так, еще в одном раннем произведении – «Праведнікі і зладзеі» (1938–1956) – намечены перспективы разработки и решения этой проблемы. Янка Брыль создал ситуацию, которая не допускает упрощенного толкования проблемы: характеры персонажей сложные, подсказанные самой жизнью. У каждого героя своя аксиология.

Старик Гриб с женой «глядзелі, каб было як жыць, каб людзі не смяяліся, кожны, як той казаў, дурань. Памаліўся богу, дый пайшоў, не агінаючыся, ад цямна да цямна. І бог даваў...» [23, 1, с. 32]. Единственное, чего недостает в этой «модели существования», – радости человеческого общения, созвучия душ

В семье швеца-балагура Лапинки, одного из «злодеев» (таково восприятие Гриба), также обсуждают моральные вопросы. Но разговор строится иначе: и сам хозяин «куриной хатки», и его гости – «Алешачка», друг детства хозяина, и баптист «брат Миша» – пытаются прийти к общему, найти точки соприкосновения правды нравственных принципов с правдой жизни. «Брат Миша» стоит на библийском: «не укради» – и к своей вере стремится приобщить хозяев. Живица придерживается почти анархистского лозунга «Грабь награбленное!», сам Лапинка – на распутье: он чувствует резон в словах друга («Не, братка, хто, як той казаў, у лесе не крадзе – той ў хаце не гаспадар. Прыказка спрадвеку...» [23, 1, с. 40]), но понимает справедливость упреков «брата Миши» («Брат Канстанцін, лепш бы ты сам хадзіў красці лес, чым сына з дарогі збіваеш...» [23, 1, с. 40]). Своя правда у Марты: мать готова взять грех детей на себя, одновременно ее гневный выпад в адрес Михаила вскрывает двусмысленность позиции баптиста («Табе за бацькавай спіной добра «спасацца»...») [23, 1, с. 48]).

Конфликт «множества правд» не решается в рассказе выведением единой нормы поведения для всех. Позиция Янки Брыля – позиция художника, а не проповедника: рисуя своих персонажей «обычными» людьми, автор всем «отмеривает» индивидуальную порцию комического, посредством которого и выявляется сущность каждого из персонажей.

Авторский сарказм достается «агиднаму» старику Грибу, который в погоне за «добром» опустошил свою душу: профанировал естественно присущие человеку ценности – отцовские чувства, любовь и уважение в семье. Не случайно добротное построенное, богатое хозяйство Гриба сравнивается с «гнездом» – и в этом тропе отсутствует какой-нибудь гуманистический смысл, а троп «хатка на куриной ножке» (о домике Лапинки) полон света и радости. Саркастично обрисована и Аксинья Гриб, хотя и присутствует в ее характеристике лирическая нота: когда старая женщина вспоминает сына, внучку, она как будто сбрасывает с себя «бруд», который вырос на ней за всю жизнь, но и «печенег» довольно прочно укоренился в ее сознании.

Алеша Живица и Костусь Лапинка – во многом близкие в духовном отношении фигуры: обоих отличает способность всматриваться в суть происходящего, хотя Живица более резок в своих оценках, в то время как Лапинка – натура более деликатная, склонная к рефлексии. Многое в его понимании мира, людей интуитивно, импульсивно, но эти импульсы и порывы идут от души «подвижной», души прирожденного художника, который видит и воспринимает мир как красоту, невзирая на свою «чубатую долю». Да и к баптистам, по признанию персонажа, его тянет потому, что там «прыгожыя песні і мілыя словы аб пралітай госпадам крыві» [23, 1, с. 41]. Всем этим Лапинка близок безымянному персонажу рассказа «Як маленькі».

Как помним, знаковая характеристика в брылевском художественном мире – отношение к ребенку, детству. Костик и Шурка, сыновья Лапинки – еще одно свидетельство «живой» души их отца. Не случайно, слушая, как нахваливает отец своих сыновей, Алесь Живица вспоминает «згніўшыя пенчукі прыдарожнай вярбы, абсмаленыя пастухамі, дуплаватыя, а ўсё ж жывыя, бо з-пад карэння іх ідзе падсада маладых, курчавых лазінак, жывых і вясёлых» [23, 1, с. 38]. Таким образом, и другая знаковая характеристика – отношение к природе – связана с колоритной фигурой хозяина «куриной хатки».

Итак, уже в ранних рассказах начинает формироваться образ персонажа, симпатичного автору оригинальностью мироощущения, склонностью к душевным порывам, к нравственному поиску. Прав В.А. Колесник, утверждая, что Янка Брыль любил выбирать героями колоритных людей. Действительно, часто любимые персонажи писателя воспринимаются как чудачки, «чем-то похожие на бесменного героя народной сказки Ивана-простака. Это люди непрактичные, они не умеют руководствоваться в жизни только корыстью, а хотят жить шире и выше, на всю полноту души» [75, с. 248]. О том, как проявляет себя такой человек в экстремальных условиях, рассказывают «военные» новеллы Янки Брыля. Сама специфика военной тематики как бы выдвигает на первый план проблему

Героя, и одна из задач, стоящих перед писателем, разрабатывающим военную тему, состоит в том, чтобы воссоздать образ Героя на страницах художественного полотна.

Белорусская батальная проза 60–70-х годов XX века в лице В. Быкова, А. Адамовича, И. Шамякина, Н. Чигринова и других заслужила мировое признание. «Янка Брыль, пожалуй, первым из белорусских художников нащупал охват и важность проблемы ценностей в жизни человека на войне» [75, с. 142]. В рассказе «Мой зямляк» (1945) белорусский писатель как будто свел воедино освоившую им «деревенскую» тему с «партизанской» и, соответственно, поставил своего «обычного» персонажа в новые условия. Образ Павлюка на самом деле выглядит органичным продолжением оригинальных человеческих типов Янки Брыля.

Павлюк – известный на всю округу «байдун» (подобные ему персонажи составят целый сонм в повести «Ніжпя Байдуны»), враль-художник, чья творческой выдумкой, художественностью изображения восхищаются все окружающие. Своими байками персонаж как будто творит иную действительность, заставляя слушателей переменяться в мир сказки. С добродушным юмором и восхищением повествователь описывает своего земляка, отмечает его удивительное жизнелюбие, оригинальность мышления, исконно народный юмор. Существенная деталь в его характере – отношение к природе, к живому существу. Азартному охотнику не чуждо чувство прекрасного, он способен увидеть красоту мира даже в самые неподходящие моменты. Так, в «адказную хвіліну», «раптам», как думалось повествователю, его спутник «спыніўся, заціх, заглядзеўся, а потым сказаў: – Паглядзі, засынае!.. І праўда, рака засынала» [23, 1, с. 115]. Чудачество персонажа даже суровую военную действительность трансформирует в иную реальность, потому и война в рассказе дана как бы «фоном», без обострения противоречий.

Однако в другом рассказе – «Один день» (1946–1952) – Брыль покажет «другую» войну и поставит своего персонажа в другое положение. Сюжетная линия рассказа строится на столкновении двух начал: инстинкт самосохранения противопоставлен чувству человечности. В основе конфликта – появление в лесу, заблокированном фашистами, женщины с грудным ребенком, которая присоединяется к группе партизан, прорывающихся к своей бригаде.

Перепетии внутренней борьбы, завладевшей сердцами трех партизан, воплощены в мыслях матери – Лиды Свирид. Интуитивно мать чувствует, кто из них настроен враждебно, у кого страх смерти подавил страх утраты человеческого достоинства – это Середа. Исподволь он подводит попутчиков к мысли о том, какую беду несут с собой для них мать с плачущим ребенком. Остальные «пока» молчат, однако в их души закрадывается сомнение. В ситуации нравственного выбора оказывается Женька Са-

кович, в итоге побеждающий собственный страх: перед выбором иного плана оказывается и Середа, в финале тоже приходит к осознанию допущенной ошибки. В брылевском мире эти «переломы» обусловлены высокой моральной нормой – нормой человеческого, а потому антитеза «герой – предатель» утрачивает свою полярность и приближается к компромиссной категории – «обычный человек».

Перед нравственным выбором стоят персонажи хрестоматийной новеллистки Янка Брыля – мать из одноименного рассказа (1957), старый печник из «Memento mori» (1958). Духовный потенциал обычного человека раскрывается в ситуации выбора в предельно-высоком, пафосном воплощении – мученической, героической смерти. Мать и печник мало задумываются о гуманистическом смысле своих действий; ни один из них сознательно не приближает свою мученическую смерть, в мотивах их поступков нет экзальтации – они не осознают себя Героями, как не осознавал себя Героем чеховский Дымов, спасая ребенка. Конечно, обстоятельства, сформировавшие ситуацию выбора в чеховском и брылевском произведениях разные, однако самосознание персонажей сходно, как сходно восприятие их как Героев окружающими.

В произведениях послевоенного периода Янка Брыль возвращается к заявленной в раннем творчестве проблеме испытания духовности личности обыденностью, рутинной жизни. Художественная реализация этой проблемы получает сатирическое воплощение в рассказах «Прывал» (1955), «Субардынацыя» (1955) и других. А в повести «Апошняя сустрэча» (1959) актуализируется «чеховский» тип персонажа-«не героя».

Действие разворачивается в послевоенное время, хотя отголоски войны еще очень свежи в сердцах ее участников. Главное действующее лицо – бригадир Леня Живень, прошлое которого лаконично характеризуется автором следующим образом: «Казарма. Палігон. Вайна. Фашысцкі лагер. Уцёкі. Падполле. Партызанскі лес» [23, 2, с. 403]. Трудная судьба закалила характер персонажа, но не избавила его от мечтательности, некоторого чудачества, что и подчеркивают реплики друга Живеня Адама: «Да смерці будеш дзіваком!.. Табе, Жывень, не брыгадзірам быць, а якім-небудзь, скажам, паэтам» [23, 2, с. 443]. Он «прижился в деревне» и «был доволен» своей жизнью – работой в бригаде, семейным укладом. И все-таки персонаж постоянно ощущал какой-то дискомфорт, томление, несмотря на внешнее благополучие. Рефреном в повести становится мысль героя о том, что «ему чего-то не хватает» – и в семье, и в жене, которая больше друг, чем любимая женщина. Оттого его душевное спокойствие осознается как надуманное – образно выражаясь, это затишье перед грозой.

«Гроза» разразилась с появлением в жизни Живеня женщины из его юности – панны Чеси Росицкой, в которую он был влюблен и память

о ней пронес через войну, через последующую относительно счастливую семейную жизнь. В душе Лени понятие прекрасного ассоциируется с образом Чеси, включает в себя не только оценку ее женского очарования, но и красоту и гармонию мира влюбленного человека.

Крестьянский сын и дочь господ Росицких изначально находились на противоположных социальных уровнях, но в этой классической ситуации ни он, ни она поначалу не придают особого значения разнице в социальном статусе. Для влюбленного героя Чеся – идеальный образ женщины, непохожей на крестьянских девушек; к тому же она выгодно отличалась от родственников: начитанностью, тем, что не кичилась господским происхождением. И чувства Чеси к Живеню тоже ничем не были омрачены, об этом свидетельствует сказанное ею в последнюю их встречу: «Я больш глядзела, як зачараваная...» [23, 2, с. 430].

Война разлучила влюбленных, как и многих других, но для Чеси и Лени преграда оказалась непреодолимой: он борец за свободу народа, она олицетворяет то, что свободе мешает. Чувство, связывавшее героев в юности, не позволило Живеню стать «идеальным» борцом: он не мог заставить Чесю думать по-своему, с одной стороны; с другой – не способен был отказаться от мечты. Такая раздвоенность и послужила одной из главных причин того, что Живень не смог обрести душевное равновесие. Результатом последней встречи с Росицкой явилось глубокое разочарование Лени в возлюбленной и в самом себе.

Основной мотив, побудивший персонажа к некрасивому поступку, – желание обрести то, чего ему так не хватало – полноту бытия. Герою казалось, что, вернув молодость, он сможет вернуть и себя, прежнего. Созданная художником сцена интимной встречи влюбленных психологически верно передает душевное состояние обоих персонажей – горечь и ощущение пошлости всего происходящего. Оба они, хотя и руководствуясь разными мотивами, попытались придать идеальному образу реальные очертания, не учитывая фактора времени, серьезно изменившего их. Раскаяние, самобичевание Живеня не вызывает сомнения в искренности героя; Леня знает, что душа его будет мучиться постоянно. «Адно мне трэба – каб я не шкадаваў сябе, не любавяўся сабою, не лятаў... не садзіўся... не падаў так нізка!..» [23, 2, с. 444]. – таков результат раздумий персонажа, таким образом он пытается выстроить новую линию поведения.

Стоит ли за этим выводом твердое желание персонажа стать иным – «правильным»? Пожалуй, нет, ибо в жизни случится немало ситуаций, когда уместны будут произнесенные слова. Авторская тенденция в повести состоит в показе сложности человеческой личности, «полосатости» (Янка Брыль) жизни и природы человека. Нравственно-эстетическая позиция автора базируется на обнаружении в человеческом характере пози-

тивного потенциала, благодаря которому преодолеваются естественно присущие человеку страх, трусость, нерешительность.

«Все человеческое» у Янки Брыля сродни чеховской «общей идее» — это основа создания характера персонажа. Основная черта личности изображаемого героя — готовность к осмыслению действительности, к переоценке привычного жизненного уклада. Персонажи А.П. Чехова и Янки Брыля — живые души, открытые к переменам, оттого характерное состояние, в котором они пребывают, — смятение, в момент которого и происходит «переворот» жизни или подготовка к нему.

Присущая чеховским персонажам «недотепистость» или «чудаковатость» брылевских персонажей, отражающая общественную или психологическую разобщенность их с окружающим миром, не нарушает тем не менее цельности их личности. Они ведомы высокими нравственными ориентирами. Соответствие персонажа каким-либо четко обозначенным канонам не является основополагающим критерием для создания художественного образа в мире А.П. Чехова и Янки Брыля: прозаики обращают внимание читателя на многоликость правды.

Рисуя жизнь такой, «какова она есть на самом деле» (А.П. Чехов) противоречивой, сложной, А.П. Чехов и Янка Брыль изображают человека как «составляющее» действительности — столь же противоречивым, разносторонним, уравновешивая «плюсы» личности присущими ей же «минусами». И если в персонажной сфере русского писателя конца XIX — начала XX веков тип «не героя» представлен в наиболее разработанном варианте, то среди персонажей Янки Брыля — это лишь один из «вариантов» образа обыкновенного человека.

4 СТРУКТУРА КОРОТКИХ РАССКАЗОВ А.П. ЧЕХОВА И ЯНКИ БРЫЛЯ

Неповторимость творческой индивидуальности писателя заложена в его собственной концепции действительности и человека, которая «диктует» автору и выбор формы ее художественного воплощения. Это составляющая любого «новаторства». Общность, близость нравственно-эстетических взглядов писателей в художественной интерпретации действительности, в значимости разрабатываемых в собственном творчестве тем, мотивов, проблем приводит к определенному сходству и в жанровом аспекте творчества.

Новеллистическая традиция современной литературы связана в наибольшей степени с именем А.П. Чехова, чье творчество знаменует, с одной стороны, завершающий этап развития литературы классического реализма XIX века и поиски новых способов и форм художественного воссоздания действительности и человеческого характера, с другой.

Творчески усвоив традиции предшественников, русский писатель выступил как новатор, преобразовавший достижения прозы XIX века согласно индивидуальным художническим запросам. Чехов поставил перед собой задачу поиска «новых форм» повествования и гениально превратил свой замысел в действительность. Л. Толстой говорил: Чехов «создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы письма, подобных которым я не встречал нигде! Его язык — необычный язык... Это единственный в своем роде писатель...» [97, с. 875]. И чеховский рассказ — особое явление в русском (и мировом) литературном контексте.

Э.А. Шубин, анализируя историю русского рассказа, справедливо отмечает, что существует своеобразная «зависимость» развития «малого жанра» от духовной атмосферы того или иного исторического периода» [152, с. 14]. Когда необходимо осмыслить смену культурной парадигмы, самый процесс изменений, жанр рассказа оказывается доминирующим в стремлении познать в художественных образах меняющуюся действительность.

В 1830-е почти одновременно выходят в свет «Повести Белкина» А.С. Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя. Именно в них русская «малая проза» впервые предстала в разнообразии своих вариаций. На новую высоту поднимают русский рассказ «Записки охотника» И.С. Тургенева, который синтезирует существующие новеллистические тенденции и преобразует их в особом виде «малоформатного» жанра. Современный исследователь отмечает: «Повести Белкина», в которых выдержано единство жанра, и рядом — «Записки охотника», — книга, которая составила целую эпоху в развитии рассказа, но которая в известной степени оказала разрушающее действие на типологию жанра... «Повести

Белкина» могут служить образцом строгости жанра, «Записки охотника» исключают какую-либо жесткость формы» [50, с. 245–246]. В этих книгах наметились две жанровые тенденции, которые затем так или иначе можно будет проследить на пути развития русской «малой прозы»: «новеллистическая», с ее стремлением к фабульной стройности, предельной лаконичности («линия» А.С. Пушкина); «рассказовая», которая характеризуется тяготением к эпической широте, «свободному» построению сюжета, сближению с жанром повести и очерка («линия» И.С. Тургенева).

Важным этапом в становлении русской малой прозы явился опыт «физиологической» литературы. В 40-е годы XIX столетия широко распространяется жанр «физиологий», который во многом выполнял «функцию своеобразных социологических исследований» [152, с. 38]. В жанровом отношении «физиология» – это очерк, основанный и на «духе наблюдательности» [152, с. 38], в нем отсутствует твердая сюжетная интрига, зато значительное место занимает развитый описательный элемент. Физиология открыла жанру рассказа путь к новым областям жизни: представила возможность построения произведения на основе психологической характеристики того или иного типажа, что вытеснило в результате острую сюжетную коллизию как обязательную принадлежность малого прозаического жанра.

Когда появились тургеневские «Записки охотника», современники сразу же указали на их связь с «физиологией». Однако И.С. Тургенев придал рассказу жанровую гибкость, освободил его от каких-либо предрешенных заранее ситуаций. «Опыт физиологической литературы был учтен и использован Тургеневым в построении сюжета: острая динамика действия, характерная для новеллы, порою сменяется уточняющим описанием явления, портрета, пейзажа. Самозначимая увлекательная интрига вытесняется бытовыми коллизиями реальной повседневной жизни» [152, с. 40]. Рассказы будущего автора «Отцов и детей» одновременно знаменовали и появление новой литературы, которая, по словам М.Е. Салтыкова-Щедрина, выбрала «своим объектом народ и его нужды» [152, с. 42].

Продолжили тургеневскую традицию в этом направлении писатели-народники, для которых жизнь народа стала центральной темой творчества. Их опыты оставили заметный след в становлении русского рассказа аналитического, исследовательского пафос физиологических очерков осложнился психологической индивидуализацией персонажа, соединением художественности с публицистикой. В «народническом» рассказе прямая постановка актуальных вопросов приобрела традиционный характер. Нужно было привлечь внимание читателя к тому или иному факту действительности, и жанр рассказа оказался в этом смысле органичной формой именно для «постановки» вопроса, не для его «решения». (Именно это свойство жанра Чехов потом возьмет за опорный тезис своей эстетиче-

ской программы). «Народнический» рассказ в жанрово-структурном смысле представлял собой переходное жанровое образование между очерком и рассказом. Например, Г. Успенский не ограничивался только изображением сцен, характеров, но и прямо высказывался по интересующему его вопросу («Власть земли», «Выпрямила» и др.).

Очерковая природа оставила след и в своеобразии типизации человеческих характеров – во главу угла ставятся не типические индивидуальные характеры, а различные типажи, отмечают современные теоретики «малоформатного» жанра. В целом поэтика очерка, осложнив жанровую природу рассказа, была важным шагом к утверждению «свободного повествования».

Еще одно существенное явление в истории русского рассказа дочеховской поры – так называемый «народный рассказ», появление которого было обусловлено необходимостью создания литературы для народа, с ориентацией на народную эстетику. Многое в развитии этого направления сделали Л. Толстой, М. Салтыков-Щедрин, В. Гаршин, Н. Лесков, В. Короленко и другие.

Показательно, как «малая проза» выявила в этой сфере творчества свой потенциал. Все черты новеллистического жанра: энергичность, целенаправленность композиции сюжета, лаконизм, занимательность, доминанта центральной проблемы – соответствовали требованиям, которые предъявлялись к художественным произведениям для народа. Таким образом, в жанровых характеристиках «народной» литературы ярче проявилась именно новеллистическая тенденция «малой прозы».

Например, толстовские рассказы по внутренним жанровым признакам приближаются к жанру новеллы, однако в то же время осложняются другими напластованиями, которые, по сути, традиционному жанру новеллы противопоставлены: имеется в виду связь произведений писателя с жанрами притчи, жития, легенды, фольклорной прозы («Чем люди живы», «Где любовь, там и бог», «Сказка об Иване Дураке и его двух братьях» и др.). Заметим, что в дальнейшем развитии малой русской прозы притчевая, а также житийная и легендарная тенденции проявятся уже как устойчивые элементы («Студент», «Черный монах» А.П. Чехова, «Суламифь» А.И. Куприна, «Звезда», «Состязание» В. Вересаева, «Старуха Изергиль», «Макар Чудра» М. Горького, «Иуда Искариот» Л. Андреева, «Матренин двор» А.И. Солженицына, «Поморка» Ю.П. Казакова и другие). Установка на «сказ», свойственная народным рассказам, также заявит о себе впоследствии, например, в произведениях, А. Ремизова, Б. Шергина, П. Бажова, В. Шукшина и др.

Рубеж веков окончательно прояснил тип малой русской прозы, который в различных модификациях будет эволюционировать на протяжении следующего столетия. Если указывать объективные факторы жанрового

определения рассказа, то следует сказать об эпохе: это период смены культурной парадигмы, время активных поисков «новых форм» – жанр рассказа как нельзя более органично соответствовал этим явлениям.

Каждая эпоха выдвигает личность, которая максимально полно реализует в своем творчестве комплекс объективных закономерностей времени, а также собственно художнические потребности. Рубеж веков выдвинул подобную личность – это А.П. Чехов, благодаря которому жанр рассказа в русской литературе обрел статус самостоятельности и самодостаточности. В письмах русский писатель сформулировал основные позиции содержательной формы рассказа, в творчестве – замечательно полно проворил их. В статье об И. Бунине А. Твардовский блистательно охарактеризовал тот канон жанра, который утвердил в литературе А.П. Чехов, а затем его талантливые последователи.

Это рассказ «той свободной и необычайно емкой композиции, которая избегает строгой оконтуренности сюжетом, возникает как бы непосредственно из наблюденного художником жизненного явления или характера и чаще всего не имеет «замкнутой» концовки, ставящей точку за полным разрешением поднятого вопроса или проблемы» [79, с. 138]. Чехов синтезировал «новеллистическую» и «рассказовую» жанровые модификации в его рассказе эпическая строгость пушкинской новеллы «уравновешивается» лирической свободой тургеневского рассказа. Именно поэтому русский прозаик настоятельно говорил о том, что «никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано – глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным» [6, с. 291].

В новеллистическом творчестве многих из белорусских писателей в частности Ядвигина Ш., Я. Коласа, М. Горецкого, чеховская школа короткого рассказа оставила свой заметный след [111]. История белорусского рассказа уходит корнями в фольклор (сказка, бытовая анекдот). Ускоренное развитие жанра происходит в начале XX века, в период «национального возрождения», в соответствии с интенсивным становлением всей литературы. Традиции современного белорусского рассказа закладывали Я. Колас, К. Черный, В. Коваль, М. Лыньков, М. Зарецкий, Ц. Гартный, Ядвигин Ш., Я. Скриган.

Белорусский рассказ имеет четко осознаваемую социальную природу потому что высокий общественный подъем и был одним из истоков становления национальной литературы. После социальных потрясений начала века рассказ определяет многообразные векторы жанрового развития: социально-бытовой, сатирический, юмористический, аллегорический, лирический и т.д. В русле формирования жанров «малой прозы» происходит также становление творческих индивидуальностей авторов, каждый из которых предлагает в своем творчестве особую «модель» малой прозы. Так, с именем М. Богдановича связано становление интеллек-

туальной тенденции, философски заостренной, со стройностью художественной формы, стилевым мастерством.

Образцы лирической прозы представил в своем творчестве З. Бедуля, разработавший жанр импресии (небольшой лирической зарисовки), соответственно стиль произведений этого писателя сопряжен с эмоциональной выразительностью, романтической возвышенностью слова. Причем рассказы З. Бедули социально-бытового характера («Пяць лыжак тапіркі», «Велікодныя яйкі» и др.) также отмечены обостренностью гуманистического чувства, мастерством психологизма, философским подтекстом, что можно объяснить в том числе и сильнейшим влиянием лирического начала в его творческой индивидуальности.

Лиризация существенно повлияла и на малую прозу К. Чорного, М. Зарецкого, В. Ковалья и других, хотя в дальнейшем они отказываются от этой тенденции. Так, у рассказов К. Чорного больше проявится аналитическое начало, обусловленное вниманием автора к внутреннему миру обычного персонажа («Хвоі гавораць», «Па дарозе» и др.). М. Зарецкий сконцентрируется на динамике развития сюжета, лаконизме, психологизации характера персонажа («Ракавыя жаронцы»). М. Лыньков, напротив, продолжит развивать лирическую «составляющую» в малой прозе.

Интенсивно развивается сатирическое направление в малоформатных жанрах (Якуб Колас, К. Чорны, А. Мрый, К. Крапива и др.). Вообще во второй половине 20-х годов среди прочих жанров именно рассказ выделяется заметной широтой тематики, проблематики, достаточно высоким уровнем стилового мастерства.

Молодая литература, и рассказ в том числе, естественным образом стремилась преодолеть «локальный» характер развития и «включалась» в орбиту мировой литературы, прежде всего через контакты с русской словесностью. Белорусские писатели соотносили свои творческие поиски в малоформатных жанрах с достижениями русского классика короткой прозы А.П. Чехова. Так, определенное влияние чеховского творчества испытал художественный мир Ядвигина Ш. («Мілка», «Маленькая апопесць» и др.). Некоторые эстетические принципы А.П. Чехова оказались близки М. Горецкому: глубокое постижение характера и быта обычного человека, развенчание пошлости, осуждение бездуховности существования. В ранних произведениях М. Горецкий переосмысливает некоторые чеховские мотивы. В произведениях Якуба Коласа («Соцкі падвёў» и других) созданы ситуации, типологически близкие описанным в чеховских ранних юмористических произведениях [74].

В целом в развитии белорусского рассказа начала века отчетливо выявились два направления, первое из которых связано с объективизацией повествования, подчеркнутой фабульностью; второе – с лиризацией малой прозы. Указанные векторы особым образом преломились в творчест-

нимания особенностей его таланта, художественного письма. Жанровая структура таких произведений, как «Сення «дзяды»!», «Сустрэча», «Рат буди меня завтра рано», «Яна», обусловлена лирической концепцией человека и жизни. В центре эмоционально-насыщенного повествования – персонаж-лирический герой, через изображение впечатлений, переживаний которого организуется сюжет. «Человеческая личность, индивидуальность выступает здесь не как объект наблюдения, а как субъект, который концентрирует, обновляет и преобразует окружающий мир в своем сознании, впечатлениях» [51, с. 482]. Мироощущение автора проявляется в «открытом лиризме» повествования; жанровая структура представляет собой разновидность лирического рассказа.

В раннем творчестве просматривается и другая тенденция: рассказы «Як маленькі», «Цюцік», «Як не тая» представляют собой эпическую картину окружающего мира, лирическое «я» автора проявляется в стиле повествования сдержаннее («скрытый лиризм»); рассказы строятся на событийном сюжете, так как объектом художественного осмысления выступает не лирический герой-персонаж, а «пучок противоречий» реальной жизни. Так проявились два основополагающих начала творческого метода Янки Брыля в раннем творчестве до «пачатка літаратурнай работы» – «Марылі».

Ю. Кане называет рассказы «Як маленькі» (1937) и «Марыля» (1937–1943) «двумя началами творчества Брыля, в которых проявили себя два способа видеть мир и рассказывать о нем», условно назвав их «субъективным» и «объективным». «Первый – через реальность сознания человека и его голосом, второй – через реальность обычной жизни и поведения, сначала еще не столько от себя как писателя-рассказчика, сколько голосом массы, народа, с учетом его нравственных оценок, но сразу – со своим художественным видением» [78, с. 71]. В зрелой новеллистике Янки Брыля осуществляется органичный сплав лирического и эпического, «субъективного» и «объективного» начал, с перевесом то одного, то другого. Янка Брыль таким образом определял особенности собственного художественного мышления: «Вас когда-нибудь били по обнаженному сердцу?.. Ці чуў гэта дзесьці, ці чытаў (бо і думаецца па-руску) – не ведаю, не памятаю. Але гэта апошнімі днямі – вельмі маё... Вось што такое «лірычная проза» [34, с. 223], – то есть определяющим в таланте Янки Брыля является лирический тип постижения мира.

Лирическое начало в прозе тесно переплетено с эпической тканью повествования. Переживание (личностное) рождает мысль, это требует «от прозы своего воплощения, требует повествовательного образа, который сам по себе мог бы вызвать у читателя аналогичное переживание» [144, с. 122]. Этот образ – образ повествователя, одна из форм проявления авторского присутствия в произведении. В художественном произведе-

нии тип авторской индивидуальности сложно определить каким-либо термином, исчерпывающим всю многоплановость, многообразие форм ее проявления. Драматизм «как умонастроение, связанное с напряженным переживанием каких-то противоречий, с взволнованностью и тревогой» и лиризм как «возвышенная эмоциональность, выраженная в речи автора, рассказчика, персонажей» [144, с. 297], присутствуют в произведении как неотъемлемые составляющие художественной концепции автора. Понятие «скрытый лиризм» (применимый обычно к чеховской прозе) и преимущественно «открытый лиризм» новеллистики Янки Брыля отражают определенную грань взаимопроникновения лирического и драматического начал. Проблема свободного самопроявления и самореализации личности, поднятая А.П. Чеховым и Янкой Брылем, есть отражение «пучка» жизненных противоречий. По сути, это драматически воссозданная прозаическая картина мира и человека. «Прозаическое состояние мира» (И.Н. Сухих) эстетически неоднородно: в зависимости от угла зрения изображаемая картина жизни человека получает определенное идейно-художественное воплощение.

А.П. Чехов, создавая рассказы о страданиях, душевных терзаниях обычных людей, в качестве совета начинающим коллегам предлагал следующее: «Лучше всего избегать описывать душевное состояние героев: нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев...» [144, 1, с. 242]; «...когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее – это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее» [144, 5, с. 26]; «...над рассказами можно и плакать, и стелать, можно страдать заодно со своими героями, но полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» [144, 5, с. 29]. Читатель чеховского рассказа и не замечает присутствия автора в изображенной художественной действительности, тем не менее читательская оценка вытекает из авторской точки зрения. Кажущаяся объективность повествования создается за счет введения Чеховым образа повествователя, который, по мнению Л.М. Цилевич, находится «не рядом с читателем, а рядом с героями, не вне, а внутри художественного мира... Голос Повествователя (именно потому, что его обладатель незрим) воспринимается как «голос жизни» [139, с. 57–58].

Чеховский тип начала проявляется, например, в рассказе «Скрипка Ротшильда»: описание персонажа (форма несобственно-прямой речи) дается от имени повествователя, который как бы реализует «точку зрения» самого героя, его речь. Повествователь «растворяется» в психике героя, он невидим и неслышим, но затем, в ходе повествования, позиции повествователя и персонажа начинают взаимодействовать, в итоге чего характер Бронзы выявляется под углом авторской «постановки» вопроса. По-

вествователю у Чехова призван исключить вероятность «нераскрытия» персонажа для читателя, это посредник в рецептивной связи «автор – читатель». Чеховский «расчет на читателя», который «недостающие в рассказе субъективные элементы... подбавит сам» [144, 4, с. 54], думается, и есть суть лирического авторского подтекста, неявного диалога с читателем.

Брылевской прозе, напротив, органично присуща «исповедальность». Показательна такая мысль прозаика: «Я ахвотна схаваўся б за некага, напісаў бы пра гэта ад трэцяй асобы. Можа, гэта было б і зручней, і глыбей. Ды мне чамусьці хочацца проста цяпер, неадкладна, расказаць камусьці добраму, разумнаму пра некалькі гэтых цудоўных хвілін» [17, с. 410]. Это строки из небольшого лирического рассказа «Сумнейшая за ўсіх» (1966), повествующего о мгновении душевного единения людей, о необходимости в жизни одного человека духовного общения с другим. Поделиться с читателем еще одним открытием, радостным и светлым, – это своего рода стремление к конвергенции личных тайн каждого в одно единое, общее, человеческое. Белорусский писатель верил в то, что искренность, с которой «любім, што любім па-сапраўднаму, а ненавідзім таксама на ўсю душу» [23, 4, с. 66], – тот путь к сердцу читателя, который обеспечивает духовный диалог с автором.

В.А. Колесник писал: «Лирик силен эмоциональным слиянием со своими героями, а в итоге и с народом, с историей, а не способностью отдаляться от объекта познания на дистанцию объективного аналитизма» [75, с. 209]. Образ повествователя в брылевском творчестве – соучастник происходящего в художественном мире. Это не столько чеховский «повествователь-посредник», проявляющий себя скрыто и незримо, сколько носитель «личностного переживания», в котором отражается авторское видение жизни. Подобная форма авторской субъективности «запрограммирована» на ответное читательское чувство.

Так, о колоритной фигуре своего земляка Павлюка рассказывает молодой партизан Снопок («Мой земляк»); повествование ведется от первого лица. Своеобразие внутреннего мира рассказчика, который отражает и преломляет в своем сознании действительность, выступает объектом художественного повествования. Сюжет рассказа движется сменой лирических переживаний героя-рассказчика, в целом воссоздавая картину окружающего мира в авторском видении.

В произведении высказывается мысль, которая проясняет особенность художественного письма Брыля-художника. Рассказчик говорит об этом как о «привычке», способе установления личностного контакта с другим человеком: «А потым у мяне адна такая звычка есць, што я люблю да сэрца лезці напраткі. І заўсёды амаль удаецца» [23, 1, с. 129]. Думается, это метафоричное выражение как нельзя более точно передает осо-

бенность брылевской позиции по отношению к читателю. Это одновременно цель и способ достижения ее: эмоциональная открытость авторских оценок персонажей, сближение дистанции автора и повествователя приводят к тому, что цель – вызвать адекватное переживание у читателя – достигается за счет взаимоактуализации, взаимопересечения «точек зрения» повествователя и читателя. Если Чехов пробуждал сопереживание читателя намеренным отстранением от изображаемого, то Брыль добивается того же, максимально сокращая дистанцию «автор – читатель». В обоих случаях главное в авторской позиции – доверие к читателю, стремление установить с ним контакт. Самобытность и оригинальность личностей художников определили художественную специфику воссоздания рецептивной связи «читатель – автор». Характерно, что и в эпической строгости повести «В овраге» Янка Брыль выделил именно «зарад высокай паэзіі», который, по мнению белорусского мастера, составляет эстетико-гуманистическую значимость искусства художественного слова Чехова. Автор «Марыліі» находил в произведении любимого писателя близкие собственной поэтике нюансы, поэтому способ художественного выражения Чеховым «зарада высокай паэзіі» является вторичным по отношению к его лирическому «содержимому».

Краткость, лаконизм повествовательной манеры русского прозаика – это еще одна грань чеховской поэтики, на которой Брыль акцентировал свое внимание. «Велічная карціна жыцця рускай вескі ў эпоху станаўлення капіталізму» (так оценивается Янкой Брылем эпическая широта охвата действительности автором повести) – «аповесць гэтая», – писал белорусский прозаик, – «калі я пераклаў і перапісаў яе на машыныцы, заняла... толькі 49 старонак!..» [23, 4, с. 230]. Эта особенность письма русского писателя воспринимается Янкой Брылем как норма художественного стиля для рассказчика. Чеховскую краткость в начале литературной деятельности упорно постигал молодой писатель, а многолетний опыт работы в «малом» жанре позволил ему сделать вывод о том, что «расказаць пра перажытае проста, ясна, дакладна і коратка – гэта таксама майстэрства» [34, с. 86].

Краткость, лаконизм изложения художественного материала Чехов считал «первой добродетелью в малой прессе», самой «лучшей меркой» для писателя – «почтовую бумагу» [144, 1, с. 264]. Словами: «Умею коротко говорить о длинных предметах» [144, 3, с. 76] – Чехов своеобразно очертил собственную поэтику, главной эстетической ценностью которой является деталь. «Бытовая по фактуре» [139, с. 234], деталь в чеховском произведении обладает многосмысловым содержанием. «Деталь у Чехова, – пишет исследователь В. Лакшин, – не дополняет смысла образа или картины, – она вбирает его в себя, сосредоточивает в себе, излучает из себя» [92, с. 504]. Она заменяет прозаику пространное детализирован-

ное описание внутреннего мира персонажей, природы, быта; она же выполняет в чеховском художественном творчестве сюжетную функцию, выступает «как одно из средств компенсации ослабленности фабульного плана действия» [139, с. 234].

Смысловое наполнение детали осознается в художественном мире произведения. Произнесенная чиновником реплика «Осетрина-то с душком!» из хрестоматийного рассказа «Дама с собачкой» обладает высоким художественным потенциалом потому, что актуализирует «внутренние», содержательные пласты мира произведения. Гуров находится в состоянии «переворота» своей жизни, и оттого особенно уязвим, незащищен. «Бытовое» наполнение реплики чиновника абсолютно контрастно по отношению к мыслям персонажа, в сознании которого происходит процесс формирования новых эстетических, этических, нравственных ориентиров. Диалог между ними после этого в принципе не может состояться, хотя Гуров, как никогда, жаждет общения; более того, чеховский персонаж окончательно осознает серьезность «разрыва» в самом себе – прежнем и настоящем.

Художественная деталь в чеховском мире вырастает за рамки приема, она становится принципиально важным звеном авторской установки на доверие к читателю. Чехов исходил из убеждения, что читателю нельзя давать «отдыхать, нужно держать его в напряжении», что в коротких рассказах «лучше недосказать, чем пересказать» [144, 2, с. 181]. Деталь во многом и создает в мире его рассказов атмосферу недосказанности, помогает автору достичь стремительности действия.

Умение вкладывать в малую форму богатое содержание – отличительная особенность поэтики белорусского прозаика. «Разумна выкарыстоўваць лэйку можна толькі адпаведна яе прызначэнню: пераліваючы «з шырокага ў вузкае» [34, с. 235], – считал художник, поэтому и в мире брылевских рассказов детали в силу лаконичной ее содержательности отводятся значительная роль.

Характеризуя начало творческого пути Янки Брыля, критик Г. Шупенько отмечал: «И теперь не перестаешь удивляться брылевской художественной детали, по-чеховски точной, содержательной и многозначной...» [153, с. 48]. Начиная с ранних произведений Янка Брыль придавал этому художественному средству определяющее значение. Его деталь – психологическая, содержательная, полисемантическая – «намякае, ажыўляе ў фантазіі чытача адпаведныя вобразы» [23, 4, с. 101], что, по мнению новеллиста, составляет ценность художественного слова в целом. Например, средством депоэтизации персонажа выступает деталь в рассказе «Марыля»: «паточаная шашалем» доска, которую выбирает для гроба умершему ребенку старик; «брудная кашуля», в которую заворачивает свекровь Марыли «нямыты трупік». Напротив, в сравнении «як маленькі»

заключен высокий гуманистический смысл («Як маленькі»). Некоторые примеры использования этого средства создания образа русским и белорусским художниками приняли уже хрестоматийный характер. «Стеклышко от разбитой бутылки» как воплощение «луночной ночи»; «рыжая тальма просительницы», о которой нужно «вскользь сказать», чтобы подчеркнуть бедность героини; «ямщицкий мотив» как средство депоэтизации героини («Моя жизнь»); «закрытая» портретная деталь как способ создания образа Беликова («Человек в футляре») – у Чехова.

Символический плач ребенка из рассказа «Адзін дзень», протоптанная «сцежка-дарожка» из одноименного произведения, поматнувшийся «мэндлік жыта» из новеллы «Мать», гул трактора как символическое пробуждение «потока сознания» Гали из одноименного рассказа – у Янки Брыля. Названные детали выполняют частную роль, задачу в конкретном произведении, а в целом характеризуют писательские стили – лаконичные, точные, содержательные.

Выбор для анализа из множества иных произведений рассказов «Душечка» (1899) А.П. Чехова и «Галя» (1953) Янки Брыля во многом обусловлен высказыванием белорусского художника: «І дагэтуль ніхто не выявіў, што ў маёй «Галі» каўнак, закінуты на гарышча, нагадвае бацькава старое крэсла ў «Душечке»... А мне гэта муляе пры кожным перачытанні свайго апавядання» [30, с. 133]. В связи с этим высказыванием логичным и интересным показалось нам стремление выявить причины подобного заявления Янки Брыля.

Рассказ «Душечка», как известно, получил высокую оценку Л.Н. Толстого, который называл его своим любимым произведением, сравнивал художественное совершенство его с чудесным кружевом: «Это – как бы кружево, сплетенное целомудренной девушкой, – писал великий современник Чехова, – были в старину такие девушки-кружевницы, «вековухи», они всю жизнь свою, все мечты о счастье влагали в узор. Мечтали узорами о самом милом, всю неясную чистую любовь свою вплетали в кружево» [145, 10, с. 411]. Известно также, что, восприняв образ героини как художественное подтверждение собственным идеям о призвании женщины, Толстой внес поправки в произведение, которые снизили ироническое отношение автора к персонажу (например, не было в «толстовской» редакции оригинальной фразы «А как это ужасно не иметь никакого мнения!», не было и детали, характеризующей душевное состояние героини после смерти второго мужа: «И так жутко, и так горько, как будто обьяелась полыни» и т.д. [145, 10, с. 412]).

Чехов назвал свое произведение юмористическим. О гонком, мягком юморе, с которым обрисован характер Ольги Семеновны, говорили многие современники писателя. Высказывается подобное мнение и в критике. Нам кажется все же, что определяющей в авторском отношении к героине

выступает ирония, по меньшей мере, в отношении первой части рассказа (до эпизода встречи Душечки с мальчиком Сашей). Иронический, даже иронико-саркастический, взгляд Чехова на Ольгу Семеновну был намечен автором еще в записной книжке, в 1893 или 1894 году: «Была женой артиста – любила театр, писателей, казалось, вся ушла в дело мужа, и все удивлялись, что он так удачно женился; но вот он умер; она вышла за кондитера, и оказалось, что ничего она так не любит, как варить варенье, и уж театр презирала, так как была религиозна в подражание своему второму мужу» [145, 10, с. 48]. В рассказе вместо «кондитера» – лесоторговец, потом – ветеринар, в конце – мальчик Саша, который в записи отсутствует. Жесткая ирония записи, приближающаяся к сарказму, в процессе создания произведения трансформировалась: стала менее явной, заостренной. Но в некоторых деталях ирония автора как средство авторского отношения к персонажу сохранила свою остроту. Как раз острым ироническим подтекстом наполнена предметная деталь «старое отцовское кресло», которая уточняет читательское представление о характере Оленьки и проясняет авторское отношение к ней.

Ольга Семеновна как будто переполнена необъятной любовью, перенасыщена потребностью кого-нибудь любить, отдавая себя объекту чувства без остатка, полностью растворяясь в нем. Один за другим меняются ее симпатии: антрепренер Кукин, торговец Пустовалов, ветеринар Смирнин. Легко, естественно пропускает в свое сознание, душу Оленьки интересы и взгляды каждого из них: параллельно у героини появляются «свои» взгляды на жизнь, даже возникает жажда познания смысла существования. При смене «объекта симпатии» предыдущий взгляд и выработанный смысл жизни утрачиваются, за что Душечку никто не осуждает, так как считают ее искренней как в поиске новых «взглядов», так и в отрицании прежних.

Потребность любить, отдавать свое сердце и душу другому человеку – чудесное, высокое чувство в том случае, если оно сочетается с нравственным потенциалом личности, заложенным в человеке стремлением к духовному поиску. Именно этот пласт мотивации действий героини вызывает у автора и у внимательного читателя ощущение неудовлетворенности, неприятия. Писатель дает почувствовать фальшь (пошлость, по-чеховски) Оленьки, когда вводит в общую картину ее существования и мировосприятия внешнюю, «интерьерную», деталь – историю существования «старого отцовского кресла».

Впервые читатель встречает упоминание о нем в начале рассказа: «Раньше она (Оленька) любила своего папашу, который теперь сидел больной, в темной комнате, в кресле, и тяжело дышал» [145, 10, с. 103]. Контрастное построение предложения отбивается в памяти читателя интуитивно: он еще не осмысливает причины появления этой смысловой

единицы в характеристике Оленьки, а только ощущает дисгармонию в художественном портрете героини.

Следующее «включение» художественной детали Чехов осуществляет при описании увлечения Душечки ветеринаром: когда он съехал, «Оленька осталась одна» [145, 10, с. 109]. Героиня и раньше испытывала одиночество: после смерти первого мужа, потом – другого, но никогда одиночество не было столь опустошительным, как теперь: «Теперь она уже была совершенно одна» [145, 10, с. 109]. Подчеркивая абсолютное одиночество Оленьки, Чехов вновь возвращается к детали: «Отец давно уже умер, и кресло его валялось на чердаке, запыленное, без одной ножки» [145, 10, с. 109].

Между двумя «включениями» детали в течение авторского повествования лежит большой промежуток времени, за который сменились три жизненные ситуации: «Оленька – Кукин», «Оленька – Пустовалов», «Оленька – Смирнин». На их фоне мотив «любви к отцу» ни разу не возникает, но трансформация, произошедшая с отцовским креслом, симптоматична. Чехов как будто намстил символические пункты эволюции героини через ее отношение к памяти об отце: «раньше она любила своего папашу» – «кресло в темной комнате» – «кресло запыленное, без одной ножки, на чердаке». Подтекст этой «метаморфозы» уточняет истинные мотивы действий Оленьки и роднит ее с героиней другой чеховской новеллы – Ольгой Ивановной («Попрыгунья»). Как и Попрыгунья, Душечка бездумно меняет привязанности, ей все равно, кому отдать свое богатое лаской и нежностью сердце. Свобода выбора как личностная черта в характере героини отсутствует; свобода духовная ей не нужна, она довольна тем, что имеет. Отсутствие же того, что не дает человеку превращаться в пассивного созерцателя мира – «общей идеи», «бога живого человека», ведет к духовной черствости. К этому выводу ведет читателя автор, выстраивая историю отношений искренней Оленьки с отцом.

Кроме уточнения характера героини, названная художественная деталь расширяет временные рамки рассказа: благодаря ей читатель узнает о прошлом персонажа. Причем план прошлого очерчивает характер Оленьки неприметно, складывается ситуация, подобная той, что происходит с заброшенным на чердак креслом – так Чехов «пробуждал» в читателе внимание, обострял его внутреннее зрение.

Указанная деталь стержневая в понимании жанровой природы произведения, в лирико-драматическую основу которого подтекстом «врастает» ирония. Благодаря точно «вплетенной» в контекст детали, читатель от интуитивного ощущения фальши в характере героини приходит к осмыслению причин этого ощущения, к постижению авторской идеи, которая подчеркивает ущербность бездуховного существования, протестует против поисков суррогата настоящего чувства и настоящей жизни.

выступает ирония, по меньшей мере, в отношении первой части рассказа (до эпизода встречи Душечки с мальчиком Сашей). Иронический, даже иронико-саркастический, взгляд Чехова на Ольгу Семеновну был намечен автором еще в записной книжке, в 1893 или 1894 году: «Была женой артиста – любила театр, писателей, казалось, вся ушла в дело мужа, и все удивлялись, что он так удачно женился; но вот он умер; она вышла за кондитера, и оказалось, что ничего она так не любит, как варить варенье, и уж театр презирала, так как была религиозна в подражание своему второму мужу» [145, 10, с. 48]. В рассказе вместо «кондитера» – лесоторговец, потом – ветеринар, в конце – мальчик Саша, который в записи отсутствует. Жесткая ирония записи, приближающаяся к сарказму, в процессе создания произведения трансформировалась: стала менее явной, заостренной. Но в некоторых деталях ирония автора как средство авторского отношения к персонажу сохранила свою остроту. Как раз острым ироническим подтекстом наполнена предметная деталь «старое отцовское кресло», которая уточняет читательское представление о характере Оленьки и проясняет авторское отношение к ней.

Ольга Семеновна как будто переполнена необъятной любовью, перенасыщена потребностью кого-нибудь любить, отдавая себя объекту чувства без остатка, полностью растворяясь в нем. Один за другим меняются ее симпатии: антрепренер Кукин, торговец Пустовалов, ветеринар Смирнин. Легко, естественно пропускает в свое сознание, душу Оленьки интересы и взгляды каждого из них: параллельно у героини появляются «свои» взгляды на жизнь, даже возникает жажда познания смысла существования. При смене «объекта симпатии» предыдущий взгляд и выработанный смысл жизни утрачиваются, за что Душечку никто не осуждает, так как считают ее искренней как в поиске новых «взглядов», так и в отрицании прежних.

Потребность любить, отдавать свое сердце и душу другому человеку – чудесное, высокое чувство в том случае, если оно сочетается с нравственным потенциалом личности, заложенным в человеке стремлением к духовному поиску. Именно этот пласт мотивации действий героини вызывает у автора и у внимательного читателя ощущение неудовлетворенности, неприятия. Писатель дает почувствовать фальшь (пошлость, по-чеховски) Оленьки, когда вводит в общую картину ее существования и мировосприятия внешнюю, «интерьерную», деталь – историю существования «старого отцовского кресла».

Впервые читатель встречает упоминание о нем в начале рассказа: «Раньше она (Оленька) любила своего папашу, который теперь сидел больной, в темной комнате, в кресле, и тяжело дышал» [145, 10, с. 103]. Контрастное построение предложения отбивается в памяти читателя интуитивно: он еще не осмысливает причины появления этой смысловой

единицы в характеристике Оленьки, а только ощущает дисгармонию в художественном портрете героини.

Следующее «включение» художественной детали Чехов осуществляет при описании увлечения Душечки ветеринаром: когда он съехал, «Оленька осталась одна» [145, 10, с. 109]. Героиня и раньше испытывала одиночество: после смерти первого мужа, потом – другого, но никогда одиночество не было столь опустошительным, как теперь: «Теперь она уже была совершенно одна» [145, 10, с. 109]. Подчеркивая абсолютное одиночество Оленьки, Чехов вновь возвращается к детали: «Отец давно уже умер, и кресло его валялось на чердаке, запыленное, без одной ножки» [145, 10, с. 109].

Между двумя «включениями» детали в течение авторского повествования лежит большой промежуток времени, за который сменились три жизненные ситуации: «Оленька – Кукин», «Оленька – Пустовалов», «Оленька – Смирнин». На их фоне мотив «любви к отцу» ни разу не возникает, но трансформация, произошедшая с отцовским креслом, симптоматична. Чехов как будто намечил символические пункты эволюции героини через ее отношение к памяти об отце: «раньше она любила своего папашу» – «кресло в темной комнате» – «кресло запыленное, без одной ножки, на чердаке». Подтекст этой «метаморфозы» уточняет истинные мотивы действий Оленьки и роднит ее с героиней другой чеховской новеллы – Ольгой Ивановной («Попрыгунья»). Как и Попрыгунья, Душечка бездумно меняет привязанности, ей все равно, кому отдать свое богатое лаской и нежностью сердце. Свобода выбора как личностная черта в характере героини отсутствует; свобода духовная ей не нужна, она довольна тем, что имеет. Отсутствие же того, что не дает человеку превращаться в пассивного созерцателя мира – «общей идеи», «бога живого человека», ведет к духовной черствости. К этому выводу ведет читателя автор, выстраивая историю отношений искренней Оленьки с отцом.

Кроме уточнения характера героини, названная художественная деталь расширяет временные рамки рассказа: благодаря ей читатель узнает о прошлом персонажа. Причем план прошлого очерчивает характер Оленьки неприметно, складывается ситуация, подобная той, что происходит с заброшенным на чердак креслом – так Чехов «пробуждал» в читателе внимание, обострял его внутреннее зрение.

Указанная деталь стержневая в понимании жанровой природы произведения, в лирико-драматическую основу которого подтекстом «врастает» ирония. Благодаря точно «вплетенной» в контекст детали, читатель от интуитивного ощущения фальши в характере героини приходит к осмыслению причин этого ощущения, к постижению авторской идеи, которая подчеркивает ущербность бездуховного существования, протестует против поисков суррогата настоящего чувства и настоящей жизни.

Однако, завершив создание образа Оленьки в ироническом аспекте, Чехов пошел бы против собственных творческих и жизненных принципов, согласно которым «минусы» личности уравниваются ей же присущими «плюсами». Таким «плюсом», точнее, одним из таких «плюсов», для бедной Душечки выступает ее последняя привязанность – мальчик Саша, на которого вылилась вся ласка, материнская нежность героини. Чеховская ирония остается, но в сочетании с проникновенным лиризмом, который одухотворяет смысл «последнего чувства» героини.

Рассказ Янки Брыля «Гая» – произведение нравственно-философского плана, в котором главной выступает проблема морального выбора. В ситуации нравственного выбора находится каждый из героев, но наиболее остро проблема выбора стоит перед Галей.

Красивая девушка, деревенская сирота, многое повидала за свою жизнь: был и «уступ да шчасця», и первое разочарование, и принужденный брак, и познание материнского счастья. К чему стремилась героиня? В.А. Колесник писал: «Для реализации себя как личности, для осуществления всей своей женственности Гале нужен любимый человек, настоящий друг, жизненный партнер, наконец ей нужна здоровая, дружная семья, дети, родственники, друзья и соседи – все добрые люди, весь белый свет» [75, с. 181].

Не состоялась любовь героини с Сергеем: судьба разлучила их уже во «вступлении к счастью». Одна, без поддержки дорогого человека, Гая растерялась, одиночество, от которого она бежала, настигло ее. Гая не чеховская Душечка, ей вовсе не все равно, кого любить, ей нужен человек, близкий по духу. В характере брылевской героини – море нерастраченной женственности и нежности. То, что не было востребовано Оленькой, – необходимость личностной свободы – в Галином понимании сочетается с ее выбором. Но осознание сложности, трудностей, которые влечет за собой ситуация нравственного выбора, пришло к героине позже, когда ей осталось только и делать, что упрекать саму себя.

Сначала Гая как бы и не видела большой проблемы в браке с некогда любимым Миколой, за которого вынуждена была выйти замуж, хотя в прозорливости молодой женщине нельзя отказать. Она почти сразу «раскусила» свекра, чья жизненная позиция была до пошлого прагматичной. Понятное человеческое желание иметь достаток приобрело у Хоменка искаженную форму: «Гумно павінна заўсёды быць поўнае. Дзеля гэтага трэба мець поле. Больш поля – большае гумно. Менш паспiш – больш зробіш. Не з'ясi, не зносіш – больш застанецца!» [23, 1, с. 222]. Потому и не снимал круглый год Хоменок «стары каракулени каўпак», который насовывал на глаза, глядя на мир и людей зажмурясь. (Образу Хоменка предшествует образ Петруся Гриба из раннего рассказа Янки Брыля «Праведнікі і зладзеі»; основным художественным сред-

вом создания образов этих персонажей является сарказм). Между тем понимая сущность своего свекра, Гая не особенно задумывается над этим. Была у нее мысль, что все утрясется: «...дык жа не з ім, не з Данькам слянявым жыць. Прыйдзе час і на Даньку» [23, 1, с. 222]. Героиня не в силах изменить ситуацию, поэтому меняет свое отношение к ней. Однако и такой вариант-утешение жизнь отвергла: рядом выросла новая Хоменок, только поменявший «каўпак» на «кудлатую бараду» – ее муж.

Осознание героиней сделанной ошибки неразрывно связано с настойчивым воспоминанием о старой шапке – символе прошлого. С одной стороны, «стары каўпак» – художественный прием «лепки» образа Даньки Хоменка, который настолько привык к этой вещи, что снимал его в считанные моменты: молясь перед иконой. После бегства господ Хоменок вообще спрятался в свой «каўпак», подобно тому как это сделал чеховский персонаж, спрятавшийся в «футляр». Изменения общественного положения и собственного социального статуса Данька не пережил, вскоре умер; после смерти отца; «назаўтра», его сын Микола взял «каўпак, шпурнуў з сяней на гарышча і стаў гаспадарыць сам» [23, 1, с. 225].

Таким образом, эта деталь характеризует и младшего Хоменка, еще до появления у него своего «каўпака» – «кудлатой барады», «знарок ірваных ботаў». Изменилась форма (внешнее), а суть осталась прежней. Для Гали метаморфозы, происходящие со свекром и мужем, обостряют осознание глубины допущенной ею ошибки, потому и продолжает «каўпак» лежать на чердаке даже в отсутствие мужа, обрастает пылью, но сохраняет свое пошлое содержание.

Итак, в художественной структуре чеховского и брылевского рассказов деталь уточняет характер главных героев (Оленька, Гая), создает целостный образ (старый Хоменок). Художественные средства расширяют временные рамки повествования, ограниченные жанром рассказа, создают фон прошлого. Деталь приобретает значимость символа: символ поверхностности личности Душечки; символ бездуховного существования для Гали.

Деталь в брылевском рассказе – депозитизированный лейтмотив, освещенный суровым сарказмом; в чеховском – также, только авторский подтекст терпимее (ирония, а не сарказм). Белорусский художник намеренно часто употребляет деталь, чтобы высветить ущербность бездуховного существования.

Чехов более экономно включает деталь «старое кресло», что вообще свойственно творческой манере русского писателя: часто он обрисовывает контур, только намечает узловые моменты, чтобы намеренно созданный «вакуум» заполнил, конкретизировал читатель. Большая конкретика детали белорусским прозаиком не объясняет, однако, все ее нюансы, многое остается «за строкой», ожидая внимательного прочтения. В рассказах

«Душечка» и «Гая» деталь в силу глубинного психологического подтекста, многозначности, символизма приобретает характер мотива.

Высказывание Янки Брыля – это результат заинтересованности прозаика творческой системой А. Чехова, в которой главное, по мнению автора «Гали», – «непарушная адточанасць і сіла слова» [18, с. 486]. Подбор деталей, стимулирующих самостоятельность читателя, – одна из «тайн» творчества, которой учились у Чехова другие художники. В начале творческой деятельности Янка Брыль оценивал и осмысливал мастерство чеховского искусства детали. Думается, именно поэтому определенное сходство в функциях и семантике детали в произведениях «Душечка» и «Гая» представляет собой итог глубокого творческого постижения белорусским художником особенностей поэтики чеховского короткого рассказа. Это тот случай, когда, по определению А.С. Бушмина, «...следы прошлого остаются... почти неуловимыми текстуально», когда «чужой опыт сыграл только роль толчка, возбуждающего стимула» [39, с. 131] для создания самостоятельного произведения.

В развитии сюжетов чеховского и брылевского рассказов просматривается тенденция к построению свободного повествования, которая проявляется в преодолении установившихся структурных схем, жанровых форм, привычных композиционных приемов. Подобная тенденция соответствует художественной концепции писателей в изображении мира и человека.

Чехов начинал как острофабульный рассказчик. Его ранние рассказы богаты происшествиями; обычно они строятся на курьезах, ошибках и их разъяснении. Жанровое своеобразие этих чеховских произведений близко классической новелле, образец которой представил в своем творчестве О'Генри. В позднем творчестве русский прозаик переносит акцент с поступка, события, факта (с событийной основы) на раскрытие внутреннего мира человека. Сама жизнь, противоречивая, сложная, в которой «все перемешано» (А.П. Чехов), выступает как событие в чеховском рассказе. Этот неявный драматизм обычной жизни и вскрывают поздние «бесфабульные» рассказы.

Чехов писал о характере своего рассказа: «Все действие веду тихо и мирно, а в конце даю зрителю по морде» [144, 2, с. 128]. Острота, неожиданность концовки – признак новеллистического жанра, но, на наш взгляд, смысл чеховского выражения состоит не столько в стремлении признать за ценное качество необычность, эффектность финалов в произведении, но утвердить роль подобной концовки для вскрытия противоречий реальной действительности, художественно преломленной в сюжете. «Внезапность» концовок чеховских рассказов во многом спровоцирована подтекстом, которым мастерски владел автор «Ионыча». В широком значении это слово обозначает глубину, смысловую многозначность художе-

ственного текста. В «конкретном значении понятие «подтекст» относится к свойствам отдельных элементов текста, обнаруживающих особого типа связи между выражением и выражаемым» [139, с. 110]. Подтекстовое изображение или «второй диалог» (М. Метерлинк), по словам Хемингуэя, подобно айсбергу: автор «может опустить многое из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом» [138, с. 272].

Подтекст органически присущ чеховской прозе, так как совмещает в себе основные принципы поэтики русского писателя: краткость изложения, широту эпического охвата реальности, ориентацию на читателя, который способен домысливать недосказанное. Основными формами подтекста в рассказах Чехова выступают повторяющаяся реплика персонажа и деталь-намек в речи повествователя. Вспомним, к примеру, фразы «успокоения», часто повторяемые героем «Ионыча». При их различном контекстуальном значении («Недурственно, – вспомнил он, засыпая, и засмеялся» – после первого посещения Туркиных; «Ох, не надо бы полнеть!» – после несостоявшейся встречи с возлюбленной на кладбище; «Сколько хлопот, однако!» – вспоминая свое неудавшееся сватовство) высвечивается объединяющая их сущность: от фразы к фразе чувствуется подспудное проявление в молодом человеке, способном на проявление живых порывов, застывшего «языческого божества», в которое превратится Старцев.

Авторская обрисовка героини «Попрыгуньи» также построена на приеме повтора: повторяющиеся изо дня в день поездки, повторяющийся поиск «великих людей», одинаковые, повторяющиеся «пейзажи», которые упорно пишет Ольга Ивановна. Характерный эпизод, отражающий «повторяемость», ставшую образом жизни героини: «Однажды она сказала Рябовскому про мужа: – Этот человек гнетет меня своим великодушием!»... Затем «она всякий раз говорила про мужа, делая энергичный жест рукой: – Этот человек гнетет меня своим великодушием!» [145, 8, с. 23]. Когда же в сознании Ольги Ивановны наступает момент «прозрения», «многократное» сменяется «единичным»: «она всегда звала мужа... по фамилии... теперь же [когда Дымов заболел] она вскрикнула: – Осин, это не может быть!» [145, 8, с. 26]. В финале вновь появляется «Дымов» и всплывает во внутреннем монологе героини реплика о «великом человеке», поэтому и переживания её воспринимаются как один из вариантов повторения.

«Внешняя правильность, упорядоченность, неизменная повторяемость проявлений жизни, превращаемой в неизменный ритуал, для Чехова всегда признак его внутреннего неблагополучия, застылости и омерзительности» [81, с. 58]. – считает В.Б. Катаев. Прием повтора сюжетных ситуаций, композиционных элементов, реплик персонажей выступает в че-

ховском художественном мире как средство комического или иронического отрицания, проявляющегося в неявной, подтекстовой форме.

«Словесный комплекс, образованный ассоциативным сближением слов» [139, с. 126], – еще один подтекстовый элемент чеховского рассказа. Именно в нем намечаются черты героев и перспектива взаимоотношений между ними, т.е. он выполняет сюжетную функцию. Так, движение Никитина к «прозрению» закладывается портретом Маши Шелестовой: «...он глядел на ее маленькое стройное тело, сидевшее на белом гордом животном, на ее тонкий профиль, на цилиндр, который вовсе не шел к ней и делал ее старше, чем она была, глядел с радостью, с умилением, с восторгом...» [145, 8, с. 310]. В этой портретной характеристике намечены два плана восприятия: читателя и персонажа, скрытый и явный. Никитин видит то, что хочет видеть, что ему показывают: стройность, изящество, красоту, молодость – поэтому в его душе «восторг, умиление». Читателю же дано увидеть в поэтическом портрете Марии Годфруа нюансы прозаического, низменного, что откроется «прозревшему» Никитину. «Словесный комплекс» (Л.М. Цилевич) «белое» – «животное» – «старее» содержит эту разноплановость оценок читателя и персонажа.

Подобный «словесный комплекс» как элемент подтекста имеет место в рассказе «Душечка»: в психологическом портрете героини («Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким, мягким взглядом, очень здоровая» [145, 10, с. 103]): в описании состояния одиночества Ольги: «она без него не могла спать, все сидела у окна и смотрела на звезды. И в это время она сравнивала себя с курами, которые тоже всю ночь не спят и испытывают беспокойство, когда в курятнике нет петуха» [145, 10, с. 104]. Таким образом устанавливал и вел Чехов «второй диалог» с читателем, направляя его внимание на поиск скрытого смысла в поведении, поступках, мыслях персонажа, побуждая сравнивать «скрываемое» и «явное», на их несовпадении строить собственные выводы.

К пониманию поэтики белорусского мастера художественного слова приближает нас его высказывание: «Перадаваць чытачу ...пачуццё радасці, прыгажосці жыцця, любові да яго – няўжо гэта не сапраўднае мастацтва?» [25, с. 231]. В этих словах, на наш взгляд, преломилось гуманистическое сознание Янки Брыля. «Лирическое» движение его художественного и нравственного мышления к поиску человечности как наивысшему закону человеческого общежития. Брылевская позиция созвучна точке зрения русского новеллиста и драматурга, который, по воспоминаниям современника, говорил: «Я хотел только честно сказать людям: «Посмотрите на себя, посмотрите, как вы все плохо и скучно живете! Самое главное, чтобы люди это поняли. а когда они это поймут, они непременно создадут себе другую, лучшую жизнь... А пока ее нет, я опять и опять буду говорить людям: «Поймите же. как вы плохо и скучно живете!» [6, с. 595].

Брыль дополняет чеховский принцип показа жизни и человека такими, «каковы они есть», глубоко самобытным, гармоничным свойством своего характера, которое и определило во многом его творческую оригинальность. Как считает В.А. Колесник, «Я. Брыль имеет характер сангвиника, наделенного тонкой восприимчивостью и богатым интеллектом, его духовная деятельность и творческое самовыявление ориентированы на поиск идеальных форм бытия и выработку такой шкалы ценностей, ориентиров, которые показали бы пути к настоящему человеческому счастью, настоящей радости – высокому смыслу жизни» [75, с. 252].

Сама жизнь, «неабдымны свет», на который «прагна і нястомна» [23, 4, с. 224] смотрел белорусский художник-гуманист, предоставляла сюжеты «воспитания человека» своей красотой, гармонией. Поэтому в брылевском рассказе событием (т.е. центральным жанровым звеном рассказа) выступает переживание, впечатление, чувство героя, ассоциативно связанные с фактами реальной жизни. Брылевский тип рассказа, в котором наиболее полно проявляется художественная концепция автора, – повествование свободной композиции, при этом сюжет строится на внутреннем драматизме событий, на психологической коллизии («лирико-психологический» – С. Майхрович).

Важное значение придавал художник в процессе создания произведений именно композиционной компоновке эпизодов, действий, составляющих сюжет. «Ёсць... унутраныя законы кампазіцыі, трэба, каб матэрыял сам лажыўся, кусок пры куска, а так будзе стракатаць... Я адчуваю, хоць дакладна вытлумачыць не бярэся, тут сёмае пачуццё падказвае, што і дзе ляжа. І не абавязкова, каб усе гарманіравала. Могуць быць і кантрастныя вобразы, але яны павінны адцяняць асноўную танальнасць, а не выпірацца наперад. Гэтым эпизодам трэба знайсці месца...» [73, с. 217], – так, по словам Брыля, происходит процесс «конструирования» создаваемого им произведения. «Сёмае пачуццё», думается, и есть то внутреннее, индивидуальное видение художника, которое рождает оригинальное произведение словесного искусства. Подобный принцип, открывающий дверь в творческую лабораторию Брыля, гармонично сливается с его стремлением и одновременно с творческой способностью «пісаць жыццё», «не прыдумваючы, не забаўляючыся» [23, 4, с. 452]. Внутренние законы композиции, о которых говорит писатель, отражают противоречия, многообразие явлений художественной реальности воссоздаваемой диалектической картины жизни.

Любой из рассказов белорусского писателя, будь то социально-драматическое повествование в «Сірочым хлебе», «Маці», «Марыле», или лирико-психологическое («Дваццаць», «Ой, лянок», «Дзічка», «Рэўнасць»), или так называемое «фабульное» («Галія», «Надпіс на зрубе») построен на этом «внутреннем законе», который Брыль варьирует от произведения

к произведению. «Строго продуманный сюжет» (С. Майхрович) рассказов «Гаяля» и «Надпіс на зрубе» следует понимать как интерпретацию действительности, индивидуализированную авторским личностным восприятием мира и человека.

Событийная основа обоих произведений небогата. Остап Вячера надумал срубить в сосновом лесу дерево и отвезти дочке на дом, однако передумал и привез бревно, которое давно лежало возле его собственного дома («Надпіс на зрубе»). Система внешних событий в «Гале»: приход домой уставшей жнеи, разговор с дочерью о ее отце, Галином муже, воспоминания, вызванные этим разговором (как раз и богатые событиями, поступками). Этому внешнему, «событийному» действию произведений противостоит богатство внутренней жизни персонажей, построенное на воссоздании их мыслей, переживаний, чувств. Художник вскрывает «подноготную» жизни обычного человека, которая проявляется не столько в явной, видимой форме, сколько в глубинных душевных движениях. Внешний пласт рассказов – обычный будний день жнеи («Гаяля») и старого «рыбака» («Надпіс на зрубе»), внутренний стержень их – тонкий психологический анализ душевного мира героев. И если в «Гале» авторский анализ тесно переплетается с его лирическим проявлением (лирический внутренний монолог героини, в котором чувствуется авторское сопереживание, сочувствие), то в «Надпісе на зрубе» передача состояния души героя осуществляется через действия и речь персонажа.

Лиризм брылевской манеры письма не равнозначен открытости, все сказанности: за взволнованным авторским повествованием проступает «недосказанность», выявление сути которой адресуется вдумчивому читателю. Так, завершая рассказ «Гаяля», художник как бы проводит художественный срез сюжетных линий произведения: ностальгический, лирико-драматичный мотив прошлого («загубленай маладосці») уравновешивает эпически-сосредоточенный мотив «Поля» («Пшаніца, якая пшаніца навокал!»); мотив новой желаемой жизни («Дзядзька Іван... вазьміце мя мяне назад у нашу вёску»), вновь реализуемый во взволнованном лирическом тоне, перемежается с прозаическим мотивом прошлого («...пракляты, яшчэ ўсе не зруйнаваны з зямлёю хутар»). В мотив прошлого вкрапливается мотив детства, осветляя неприглядную суть хутора гуманистическим ореолом («...працягваюцца тонкія загарэлыя ручкі, пераплакладуцца на шыю яе і каля самага вуха чуваць: «Ты харошая, мамка мая!»). Заключает финальную сцену мотив гула трактора, который и выступает в произведении как толчок к пробуждению сознания героини. Подобная концовка не ставит точку в размышлениях, переживаниях героини: в открытом финале, думается, и скрыт авторский подтекст, смысл которого – в предостережении, высказанном и героине, и читателю. Читателю легко поддаться искушению увидеть в истории Гали «Happy end»

которым автор вознаградил бы свою героиню за страдания и переживания. И героиня, казалось бы, видит единственный выход из невыносимой ситуации в бегстве с постылого хутора. Сконденсировав воедино в концовке сюжетные линии и мотивы, автор ставит и героиню и читателя перед выбором, но показывает, насколько этот выбор будет непрост, насколько велика вероятность новых ошибок и последующих за ними переживаний.

К мотиву ошибки, допускаемой в выборе, стоящем перед героем, писатель возвратится в «Апошняя сустрэчы», концовка которой перекликается с финалом предыдущего произведения на уровне авторского подтекста. При внешней законченности мыслей-обобщений героя чувствуется их внутренняя многозначность: между словами-отрицаниями («не шкадаваў, не лятаў...») поставлено многоточие, передающее не только форму внутреннего монолога героя, но и «частность» осознанной им правды. Настоящая же правда жизни намного шире и богаче тех определений-отрицаний, которые выстрадал герой. Автор ценит стремление своих героев к переосмыслению жизни, к поиску идеальных форм бытия (это близко ему самому). Подтекст художественного воссоздания Брылем жизни человека в окружающем мире направлен на читателя, который способен увидеть в художественно воссозданной истории героев закономерности реальной человеческой жизни. Подтекст составляет «подводное течение» многих рассказов Янки Брыля, особый же, «чеховский», тип подтекста проявляется в новелле «Memento mori». Движение художественной мысли в рассказе обретает свою законченность и целостность в финале, где происходит подготовленный, убедительно мотивированный «выстрел».

Среди других рассказов «Memento mori» выделяется подчеркнутым лаконизмом. По свидетельству В. А. Колесника, в процессе создания этого произведения Янка Брыль «осознавал общечеловеческую сущность жертвенной смерти героя, поэтому смело стремился к самым крайним формам обобщения», искал средства создания «лаконизма образа» [75, с. 160]. В рассказе «Маці», например, лаконизм образа достигался экономным использованием художественных деталей, выступающих в сюжетно-ассоциативных взаимосвязях. «Мэндлік жыта», «паперка на слупе», «трывожны гук праводоў...» создают атмосферу ожидания высокого драматического финала, который и наступает в конце рассказа.

В «Memento mori» лаконизм – это обхождение без художественных мотивировок. Старик, который недавно делал голландку (печку) зондерфюреру, мог поступить и так, и по-другому – читатель не подготовлен к такому его поведению, приходится все-таки верить автору на слово» [153, с. 102], – считает исследователь Г. Шупенько. На наш взгляд, лаконизм и художественная мотивация в этом рассказе не взаимоисключают

друг друга, а специфически взаимодействуют на подтекстовом сюжетно-композиционном уровне. Это тот тип подтекста, когда косвенно складывается «подспудная сюжетная линия», в композиционном плане представляющая собой «рассредоточенный, дистанцированный повтор, звенья которого вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, более глубокий смысл» [139, с. 94]. «Более глубокий смысл» в данном случае и скрывает художественную мотивацию героя, который может и должен поступить именно так, как поступает.

В «Memento mori» эти композиционные повторы имеют ассоциативно-образный характер антитезы «холод-тепло». Экспозиция построена на этом противопоставлении: «холодным, золкім досвікам» окружена деревня, зондерфюрер решает действовать «оптимальным» для него и ситуации способом: «Значна прасцей спаліць іх у гэтай адрыне». Начальник карательной экспедиции комментирует молодой «збялелай» переводчице, которая «амаль непрыкметна ўздрыгвала ад пранізівай слаты»: «Мы хутка скончым гэтае швайнэрай, і тады, фройляйн Вера, паедзем дахаты Будзе зноў цёпла...». Подобные ассоциативно-противоположные пары «холодны досвітак» – «спаліць іх у гэтай адрыне», «збялелая ад пранізівай слаты» переводчица – «будзе зноў цёпла» – создают атмосферу абсурдности, ненормальности и одновременно реальности трагизма предстоящего.

Диалог фашиста и печника так же «подсвечивает» противопоставление «холод – тепло», как бы мотивирует действия персонажей. Зондерфюрер узнает печника потому, что он мыслями уже там, где «цёпла», где греют сделанные «тым пячніком» печки: он «і цяпер ледзь не захакаў на ўспамін аб яе [печке] ласкавай, гладкай цеплыні». Фраза, дарующая печнику жизнь, – кульминационный момент в характеристике зондерфюрера. Его поступок мотивируется словесным ассоциативным рядом: «будзе зноў цёпла» – «стой пячнік» – «ласкавая, гладкая цеплыня» печкі – «ён не будзе спалены». Однако «теплая гамма» связана только с физиологическим состоянием персонажа – внутреннее, подтекстовое её содержание – «холод». Иное развитие антитезы «холод – тепло» получает в образе печника. Детали его портрета («скамянелыя вочы», «бяскроўныя губы», «сівеючая шчэць») составляют холодную палитру оттенков. Результат же его работы – теплота («печы атрымаліся выдатныя»); в карманах при обыске жандарм каждый раз обнаруживал «крэсіва, самасад і кавалак чорнага хлеба». Внутренняя теплота героя соприкоснулась с внешним, нечеловеческим холодом. Характер реплик старика и сопровождаемых их лаконичных ремарок автора – это постепенное, сознательное сбрасывание героем навязанной «холодной» оболочки. На вопрос зондерфюрера: «Спаштайцеся, ён хоча жыць?» – печник «толькі паварушыў бяскроўныя губамі»; новый вопрос – «з вуснаў старога сарваліся словы: – Там

мая...баба»: далее – вновь повтор: «...бяскроўныя губы ў сівеючай шчэці заварушыліся зноў...».

Единственное изменение в статике портрета – губы, которые еле «варушацца»; эта авторская ремарка сопровождает реплики печника, связанные с ним и его семьей. Когда диалог поворачивается в сторону «усіх добрых людзей», которых согнал в сарай «благодарный» хозяин печки, «застывший портрет» оживает: «ажылі нарэшце вочы. Губы зусім перасталі дрыжаць. Нібыта не сваю, незвычайным жэстам, стары узяў галаву». Человек повернулся к воротам сарая – к огню.

Важная деталь: фашист перед выстрелом совершает действия, ассоциирующиеся с «холодом»: срывает «мокрую скураную пальчатку, адшпільвае кабуру» – раскрывается навстречу холоду в собственном сердце. Печник же идет навстречу огню, который воскрешает его душевную теплоту в человеческой памяти: «І ён згарэў – адзін, хто мог бы ў той дзень не згарэць. І ён жыве» [23, 1, с. 179]. Подтекст рассказа, который содержит в себе мотивировку поступков персонажа, выступает, таким образом, одновременно и средством создания содержательного письма.

Лаконичная, содержательная фраза – предмет повышенного творческого внимания Чехова и Брыля. Чехов-критик часто обращал внимание начинающих коллег на необходимость работать над фразой. «Ее надо делать – в этом искусство, – писал русский прозаик. – Надо выбрасывать лишнее, очищать фразу от «по мере того», «при помощи», надо заботиться об ее музыкальности» [144, 7, с. 94].

Богатство прозы любой стилиевой разновидности определяется точностью словоупотребления, многообразием синонимии, приданием слову контекстуальной многозначности. Чеховское «искусство фразы» свойственно и белорусскому прозаику. Как метко выразился Г. Шупенько. «Брыль – лирик очень сдержанный, скупой на слова» [153, с. 105]. Его заботит поиск наиболее точных слов, которые соответствовали бы ситуации, контексту, тот «вкус художественного слова – такого, где «ни убавить, ни прибавить», как у Чехова» [29, с. 486]. К выбору средств языковой образности, которые составляют красоту речи художественного произведения, оба писателя подходили скрупулезно и тщательно, просеивая варианты и нюансы искомым тропов. Чехов, к примеру, в разговоре с И.А. Буниним заметил: «Вы вон пишете: «море пахнет арбузом...». Это чудесно, но я бы так не сказал...» [50, с. 492]. Бунин вспоминал и другой разговор, тематически связанный с предыдущим, который проясняет эстетико-художественный принцип чеховской поэтики: «Очень трудно описать море, – говорил Чехов. – Знаете, какое описание моря читал я недавно в одной ученической тетрадке? «Море было большое». И только. Помосму, чудесно» [6, с. 483]. Эти два чеховских высказывания, сопровождаемые его оценкой «чудесно», можно воспринимать как две отправные

точки его поэтики. «Чудесно» по отношению к бунинской фразе – это признание своеобразия индивидуальности творческой манеры русского поэта и прозаика, которая «резче» (А.П. Чехов) письма автора «Дамы с собачкой» (поэтому «я бы так не сказал», – добавляет Чехов). Второе «чудесно», характеризующее ученический эпитет к слову море, исключает «резкость», т.е. некоторую изысканность, претенциозность бунинского определения и содержит глубокую смысловую подтекстовую нагрузку в своей надындивидуальности, общеупотребимости.

Сравним чеховское описание моря в «Даме с собачкой» и «Черном монахе»: «Они гуляли и говорили о том, как странно освещено море: вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса» [145, 10, с. 130]; «Чудесная бухта отражала в себе луну и огни и имела цвет, которому трудно подобрать название. Это было нежное и мягкое сочетание синего с зеленым; местами вода походила цветом на синий купорос, а местами, казалось, лунный свет сгустился и вместо воды наполнял бухту, а в общем какое согласие цветов, какое мирное, покойное и высокое настроение» [145, 8, с. 25].

В этих описаниях обращает на себя внимание стремление художника к полутонам, к оттенкам; эпитеты, даже передающие цветовую гамму, неяркие, неяркие, пастельные; здесь нет ничего «слишком». Слово не выделяется в ряду других, а вводится незаметно в общую тональность, придавая ей нюанс, оттенок, а не акцент. Именно поэтому русский прозаик советовал брату: «Берегись изысканного языка. Язык должен быть прост и изящен» [131, 3, с. 210]. Резкость, ярность противоречит эстетическим взглядам писателя, по мнению которого, «в жизни и в повести дело не обходится без оттенков» [145, 5, с. 55].

Стремление к точности слова у Чехова не означает поиск необычного эквивалента, он предпочитает использовать слова общеупотребительного пласта лексики. Точность чеховское слово обретает в контексте. В рассказе «Архиерей» описание предсмертного состояния преосвященного, его страданий и горя матери передано не подробным перечислением чувств и ощущений героев, а одной-единственной фразой, состоящей из обычных, не рассчитанных на внешний эффект слов, которые, однако, в воображении читателя создают адекватную авторскому замыслу картину и вызывают в его душе сопереживание: «День был длинный, неизменно длинный, потом наступила и долго-долго проходила ночь...» [145, 10, с. 200].

Необычное слово в чеховском контексте чаще всего выступает средством выражения комического: «не ндравится», которое упорно и с каким-то наслаждением произносит Сисой («Архиерей»), или слова «из необыкновенного языка, выработанного долгими упражнениями в остроумии» Ивана Петровича Туркина («Июныч»).

«Малюся Слову» – этот брылевский афоризм очень многозначный: белорусский мастер в свойственной ему эмоционально-открытой манере всю жизнь искал, нащупывал грани «вялікай сілы», которую таит в себе художественное слово [23, 4, с. 91]. В повести «Золак, убачаны здалёк» герой-повествователь вспоминает свою детскую замороженность «загадкава незвычайнымі словамі: венгерская пушпа» [22, с. 117], волнующими своей экзотикой – необычностью.

Но преобладает в брылевском творчестве все же поиск необычности в обычных словах: «Звычайны салавей. Знайдзіце больш дакладную і гордую ацэнку!» [23, 4, с. 68]. «Радасна ўспамінае» Брыль «вельмі звычайныя словы» толстовского Позднышева, который «сказаў калісьці: «Цяпер я на поўдзень. У мяне там домік і садок (выделено – Я. Б.)... Якая дакладнасць, і што яна азначае ў вялікім майстэрстве!.. Скажы ён «дом і сад» – нічога не было б» [23, 4, с. 98].

Рядом другое высказывание: «...мой Міхась Васілёк, у якога жыта парасло на старэнькай хаце, які так здрава расказвае пра паляванні на дзікоў, пісаў чамусьці і такое: «Чорнай курыцай на стрэхі села ноч і ключ рассыпаны зоры...». Тут же дается авторский комментарий: «Праўда, мы з ім пасля смяліся з гэтых радкоў» [23, 4, с. 100]. Смысловая противопоставленность этих записей белорусского художника выявляет приоритеты его поэтики: в простых, «звичайных» словах заключена сила художественной образности, «магия слова». На этом принципе построена лаконичная, содержательная, поэтичная брылевская проза.

Неповторимо, уверенно рождает в читательском воображении зрительный, осязаемый образ брылевское описание «сцежкі-дарожкі» из одноименного рассказа. Ритмика фраз, их построение, интонация – размеренная, плавная – передает и человеческое упорное стремление проложить свой ежедневный след и настойчивую работу снега, который так же упорно результат работы человека прикрывает. «Снег толькі пайшоў, ціхі і спорны, калі яна пачыналася, белая сцежка. Пачаў яе слядамі сваіх ботаў гаспадар. Сляды тыя трымаліся нядоўга, іх зацярушвала дрыгатлівая, густая мякката, што безупынна і ласкава асядала на зямлю. Зайшоўшы ад хлява ў гумно, гаспадар вяртаўся адтуль, нес каню, зноў целючы на снезе след. Потым пайшоў яшчэ раз, прынёсці карове, і зноў вяртаўся, а след яго ніяк не рабіўся сцежкаю. Толькі падвечар, калі той снег, нарэшце, нацшыўся, гаспадар зноў двойчы прашнураваў з хлява ў гумно і назад, і ўжо тады яна, сцежка, стала прыкметная» [23, 1, с. 157].

Зримость, пластичность рисунку придают тропы: «ціхі і спорны», «густая, дрыгатлівая мякката», «зацярушвала», «асядала» – так создается «ритм снега», плавный, непрерывный, завораживающий. Напротив, в «ритме человека» подчеркивается прозаичное упорство, настойчивость, целенаправленность действия – «пачаў», «вяртаўся», «зноў вяртаўся».

«не рабіўся», «двойчы прашнураваў». Результат взаимодействия этих ритмов – появление «сцержкі-дарожкі», авторской метафоры, наполненной высоким поэтическим и философским смыслом, который раскрывается в контексте всего рассказа, приобретая значение символа (свою «сцержку-дарожку» протаптывает каждый из героев, со своим «ритмом»). Уже в раннем рассказе «Як маленькі» метафоре во взаимодействии с другими образными средствами принадлежит исключительная роль в решении идейно-художественного замысла. Метафора «Птушкі і гнезды», давшая название брылевскому роману, заключает в себе основную идею произведения. Исключительная смысловая, эстетическая наполненность метафоры в брылевском творчестве обусловила экономность ее использования, равно как и других тропов.

Эпитеты, наиболее свойственные лирической прозе тропы, Брыль употребляет нечасто. Зато как полномерно и точно звучат они в контексте: «пакутніцкі» поход матери, «маркотны» шум обреченных сосен («Надпіс на зрубе»), «шчодрая» Ясельда, «прыплюшчаныя вокны» хаткі («Галья»), «нясытыя прымы» Лапинки («Праведнікі і зладзеі»). Цветовой эпитет у Янки Брыля тяготеет к «жытнёва няяркай» (Л. Новиченко) палитре «сонечная жаўцізна дробнага бярозавага лісця», «мяккая сакавітая просінь», «жоўтае поле», «галубіныя воблакі». В новелле «Дваццать» эта пастельность красок особенно заметна по сравнению с буйством цвета итальянского пейзажа. Богатство красок окружающего мира передается белорусским художником при помощи многоступенчатых эпитетов «на фоне гэтай бела-лілова-блакітнай прыгажосці», «аголены лістападам бярозава-пярэсцінькі гушчар і дол», «сонечна-іскрыстая гурба снега». Такая осложненная конструкция эпитета придает описанию дополнительную точность и образность. В использовании тропов Брыль ведом именно поиском адекватного контексту и творческому замыслу эквивалента, который бы нес «заряд высокой поэзии» в своей простоте.

Проза Чехова и Брыля – поэтическая проза. Симптоматично, что оба художника не принимали определения типа «поэт в прозе». «Калі мяне, хвалячы, называюць лірыкам, – пишет автор «Дваццаці», – я адчуваю нейкую прыкрасць: што я вам – тэнар які, бяздумны і саладжавы?...» [153, с. 46]. «Поэтами, милостивый государь, – говорил автор «Душечки», – считаются только те, которые употребляют такие слова. «как серебристая даль», «аккорд» или «на бой, на бой, в борьбу со тьмой» [6, с. 78].

«Поэзия Чехова не в приподнятости или романтичности образов, не в гарнуре пейзажей, не в наборе изысканных слов, она в лиричности, в доброте и вместе с тем в душевной красоте автора» [155, с. 83], – верно заметил И. Эренбург. Примером скрытой поэзии чеховского письма является небольшой фрагмент из «Дуэли»: «мечтая вслух о своей будущей счастливой жизни», они (Лаевский и Надежда Федоровна) «говорили ко-

роткие, отрывистые фразы, и ему казалось, что он никогда раньше не говорил так длинно и красиво» [145, 7, с. 450]. Музыкальность чеховскому письму придавали и особая ритмичная организация прозы. Чехов стремился к плавности, гибкости фразы, используя повтор отдельных частей предложения: «...она, затерявшись в провинциальной толпе, эта маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарною дористкой в руках, наполняла теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем, какого он теперь желал для себя» («Дама с собачкой») [145, 10, с. 139]. «За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз, она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления» («Душечка») [145, 10, с. 113]; «...и чувство молодости, здоровья, силы, – ему было только 22 года, – и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, ганистического счастья, овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» («Студент») [145, 8, с. 309].

«Момент лирического волнения краток», – сказала как-то Анна Ахматова. Думается, эту содержательную краткость и стремится передать Янка Брыль. Высокую поэтическую ноту финала рассказа «Апоўначы» передают краткие фразы, каждая последующая усиливает эмоциональную «наполняемость» предыдущей (парцелляция):

«Я мог бы, вядома, зайсці, паглядзець, а то і ўспомніць разам.

Ды не зайшоў.

І не зайду.

Бо не хачу.

Няхай яна стаіць у маёй памяці такою, як была, – у белай лютай бездані, у яркім крузе святла, у кароткай кужэльнай кашульцы...» [23, 1, с. 353]. Парцелляция активно использовалась Янкой Брылем начиная с ранних текстов. Очевидно, что этот прием художественности продиктован внутренней логикой развития брылевского таланта и в немалой степени отражает лирическую природу его дарования.

Напротив, в описании природы фраза Брыля чаще звучит непрерывно, как бы воссоздавая бесконечность и многообразие окружающего мира: «Сосны гамоняць. Нібы расказваюць чароўныя казкі маленства – адну за адной, нястомна і радасна, ціха і мудра, як гэта можа добрая, пагодлівая старасць» [23, 1, с. 281]. Конструкция может уплотняться повторами: «Спёка стаіць над спелым жытам, над пакосамі наплавоў, над палосамі цемна-зяленай, папярэшчанай белымі кветкамі бульбы...» [23, 1, с. 300]. Брылевская фраза отражает готовность автора к душевному отклику, его стремление найти созвучие настроению в ритме. «Поэтическая одаренность Янки Брыля – в умении найти единственно нужное слово, придать каждому предложению или даже каждому фрагменту сквозной ритмико-звуковой и смысловой рисунок» [78, с. 316].

Говоря о созданных Чеховым «новых формах» письма, Л.Н. Толстой уточнял: «У Чехова своя особая форма, как у импрессионистов. Смотришь, человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собой не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем получается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина» [138, с. 270].

Сuggestивность как присутствие в каждом образе бесконечного множества скрытых смыслов органично свойственна и брылевской новелле. Показательно, что определение болгарского переводчика произведений Янки Брыля «Ловец мгновений» считает требовательный белорусский художник наиболее удачной характеристикой своего поэтического творчества [62, с. 4].

А.П. Чехов и Янка Брыль эстетико-художественными принципами поэтики выбрали «простоту», «искренность» и «краткость». Самобытные натуры писателей придали этим принципам оригинальность и неповторимость.

Создавая поэтику короткого рассказа, русский и белорусский художники слова творчески преобразовывали существующую традицию. «Жанровое мышление» рассказчика ориентировало в начале творчества Янки Брыля на поиск родственного таланта, которым стал для него русский новеллист А.П. Чехов.

Тенденция к так называемой «бессюжетности», увеличение нагрузки на композиционную структуру рассказа, принцип вмещения большого содержания в малую форму за счет использования художественной детали, подтекста – в этом Чехов-художник достигает высот поэтического мастерства, которое явилось ценным приобретением для начинающего белорусского прозаика в период его «литературной учебы».

Творчески преобразуя в оригинальном художественном мире принципы чеховской поэтики (наряду с достижениями иных представителей словесного искусства в русской, белорусской, польской литературах), Янка Брыль реализовал свое видение содержания и формы короткого рассказа, соблюдение закона гармонии между ними.

Главные чеховские уроки, которые нашли отражение в новеллистике Янки Брыля, – это свобода творческого волеизъявления, решительность в преодолении устоявшихся стереотипов, смелость претворения в создаваемой художественной реальности собственных взглядов и убеждений.

5 ЯНКА БРЫЛЬ – ПЕРЕВОДЧИК ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА

Восприятие иностранного опыта на современном уровне развития каждой литературы происходит через творческое переосмысление художественных достижений другой литературы. И художественный перевод – одна из самых активных форм межлитературных контактов, обеспечивающая взаимопроникновение национальных литератур и, особенно, совершенствование мастерства писателя-переводчика. «Занятие переводом чрезвычайно полезно для оригинального творчества... Перевод – отличная школа литературного мастерства, и, может быть, самая лучшая школа стиля. Вель никому не приходится с таким вниманием вчитываться и вдумываться в произведения великих мастеров, как переводчикам» [148, с. 388], – справедливо писал К. Чуковский.

Творчество А.П. Чехова на белорусском языке – достаточно объемное явление: начиная с 1930-х годов XX века его рассказы и пьесы постоянно становились объектом внимания белорусских переводчиков, среди которых следует назвать К. Крапиву, А. Якимовича, В. Шашалевича, В. Ковалю и других. Самые «переводимые» произведения Чехова – юмористические рассказы, и в этом направлении непревзойденным мастером является корифей белорусской юмористической литературы К. Кранива. Среди поздних рассказов русского новеллиста особое внимание привлекли хрестоматийные «Дуэль», «Палата № 6», «Печенег», «Крыжовник», «Человек в футляре» и другие.

Произведения Чехова вначале появляются в Белоруссии в русскоязычных газетах «Минский листок», «Витебский голос», «Гомельская мысль» и других. В 1910 году публикуется первый перевод на белорусском языке – водевиль «Сватанне» в переводе Н. Черноцкого (издательство «Загляне соння і ў наша ваконца»). В этом же издательстве в 1913 году выходит в свет водевиль «Мяззвездзь». Параллельно газета «Наша ніва» публикует переводы рассказов «Пераадзетыя» (1910) и «Мянтуз» (1911). В 1930 году появляется первая книга рассказов Чехова на белорусском языке «Смерць чыноўніка», в 1937 – первые «Выбраныя творы». Следующие крупные издания на белорусском языке опубликованы в 1946 и 1954 годах. В 1994 году в серии «Скарбы сусветнай літаратуры» вышел новый том произведений писателя на белорусском языке, составителем и сопереводчиком которого стал Янка Брыль. Функции редактора осуществлял он и в предыдущем издании 1954 года.

Во времени работы в качестве составителя и переводчика Янка Брыль накопил существенный опыт в этой области. В его переводческом багаже – произведения выдающихся мастеров слова русской, украинской и польской литератур Л. Толстого, М. Горького, Э. Ожешко, Б. Пруса,

П. Бажова, М. Конопницкой, Л. Кручковского, К. Паустовского и других. При этом писатель оценивал свой переводческий опыт скромно: «Асабіста мой перакладчыкі вопыт невялікі. Гэта ў мяне не прафесія, нават на палавіну не, гэта мне проста грэба для таго, каб алучаць сябе як літаратара зусім нармальна» [34, с. 119]. Заметим, что в этой цитате явно ощущается стремление маститого уже литератора (строки опубликованы в 1978 году) к постоянной учебе у других мастеров слова.

Определяя место переводческой деятельности в своей творческой жизни, Янка Брыль уточнял: «Прафесійным перакладчыкам ніколі не быў, рабіў гэта час ад часу, з сімпатыі або патрэбы, сяды-тады па заказу рэдакцыі або выдавецтва, аднак заусёды да працы гэтай ставіўся з усёй сур'ёзнасцю» [34, с. 174]. В приведенном фрагменте обозначены мотивы обращения белорусского писателя к переводу того или иного произведения, а также подчеркнута ответственность переводчика (даже не профессионального) перед подобной работой. Более того, позднее Брыль еще раз акцентирует свое понимание мотивации переводчика: «Апроч сімпатыі і павагі да твора, які бярэцца перакладаць, у душы жыве тое самае ў адносінах да аўтара, бо табе ж не абыякава не толькі што, але і каго ты перакладаеш» [27, с. 3].

Закономерно поэтому обращение Янки Брыля к переводу произведений А.П. Чехова, причем важно, что этот вид творческой деятельности реализован белорусским писателем в зрелом возрасте. А это дает возможность установить некоторые новые аспекты в типологической параллели «Чехов – Брыль», ведь брылевские переводы заставили по-новому звучать классические чеховские тексты.

Первое обращение белорусского писателя к переводу чеховских произведений состоялось еще в 1954 году, когда готовился к изданию сборник «Выбраныя творы». Как было отмечено выше, Янка Брыль выступил и в качестве редактора сборника избранных произведений Чехова на белорусском языке. В 1955 году в «ЛіМе» (8 января) появилась рецензия Л. Соловей на эту книгу. Автор рецензии привела известное высказывание И.С. Тургенева: «Чым больш пераклад нам здаецца не перакладам, а непасрэдным, самабытным творам, тым ён цудоўней; чытач не павінен адчуваць ніякага следу той асіміляцыі, таго працэсу, якому падпадае арыгінал у душы перакладчыка, добры пераклад ёсць поўнае ператварэнне, метамарфоза» – и добавила, что именно подобное впечатление оставляют переводы чеховских произведений, сделанные Я. Шарашовским, П. Пестраком, К. Крапивой, а также Янкой Брылем. «Перакладчыкі творча асэнсавалі і вытлумачылі арыгіналы і пры наяўнасці пэўнай розніцы ў моўных сістэмах данеслі яркасць аўтарскага почырку, яго вобразнасці і лёгкасць» [123, с. 3]. В 1994 году многие из переводов сборника 1954 года были включены в новое издание чеховских произведений на бело-

русском языке, в том числе и перевод повести «В овраге». Это свидетельствует о том, что рецензия выдержала проверку временем, как и качество многих переводных текстов.

Г. Шупенька во вступительной статье к сборнику 1994 года справедливо отметил необходимость появления подобной книги «...у наш такі складаны, такі цяжкі час – час бязвер'я і разгубленасці многіх...», потому что «...чалачечая воля, як наймагутнейшая сіла, здольная ўратаваць чалавека ад жыццёвых «свінцовых брыдот» – галоўны пафас творчасці Чэхава, тых твораў, што ўключаны ў гэтую кнігу...» [150, с. 16]. Поскольку же составителем данного издания выступил Янка Брыль, то во многом слова критика, адресованные А.П. Чехову и его произведениям, относятся к творческой индивидуальности и эстетическому вкусу Янки Брыля – одного из переводчиков произведений писателя-новеллиста конца XIX – начала XX веков.

4.1 «Заряд высокої паэзіі» (повесть «В овраге»)

В сборник 1994 года включена в числе других и повесть «В овраге» в переводе Янки Брыля. Таким образом, мы имеем возможность сравнить два варианта перевода этого чеховского произведения (первый вариант (1) – 1954 года; второй вариант (2) – 1994 года), сделанного Янкой Брылем, для того чтобы проследить некоторые моменты работы переводчика над корректировкой переводного текста. Сравнительный анализ двух вариантов перевода показал, что корректировка обусловлена преимущественно изменением норм белорусского литературного языка.

Так, во-первых, была проведена Янкой Брылем замена устаревших грамматических норм: Варварушка (1) – Варварачка (2); паходжаў (2); рабілася відна (1) – відно (2); да ганку (1) – да ганка (2); думала аб тым (1) – думала пра тое (2); брывамі (1) – бровамі (2) и т.д. (всего около 40 замен).

Во-вторых, некоторые эквиваленты первого варианта оказались неточны, поэтому Брыль нашел другие соответствия смыслу и стилю чеховских лексем: злігку (1) – трохі (2); бугарок (1) – пагорак (2); чатыры банкі варэння (1) – чатыры слоікі варэння (2); папацемку (1) – у поцемках (2); бумагу (1) – паперу (2); вілку (1) – відэлец (2) и т.п. Предыдущие эквиваленты по большей мере представляли собой кальки с русского языка и диссонировали со стилем перевода – замена их устранила определенный стилистический разнобой. Сравним (таблица 4.1.1):

Таблица 4.1.1

«...Варвары пашылі карычневае плаццэ з чорнымі карункамі і са шклярусам, а Аксінні – светла-зяленае, з жоўтымі грудзьмі і са шлейфам. Калі краўчыхі скончылі, дык Цыбукін заплаціў ім не грашыма, а таварам са сваёй крамы, і яны пайшлі ад яго сумныя, трымаючы ў руках клункі	«...Варвары пашылі карычневую сукенку з чорнымі карункамі і са шклярусам, а Аксінні – светла-зяленую, з жоўтымі грудзьмі і са шлейфам. Калі краўчыхі скончылі, дык Цыбукін заплаціў ім не грашыма, а таварам са сваёй крамы, і яны пайшлі ад яго сумныя, трымаючы ў руках клункі	«...Варваре сшили коричневое платье с черными кружевами и со стеклярусом, а Аксиные – светло-зеленое, с желтой грудью и со шлейфом. Когда портнихи кончили, то Цыбукин заплатил им не деньгами, а товаром из своей лавки, и они ушли от него грустные, держа в руках узелки
---	--	---

Продолжение таблицы 4.1.1

са стэарынавымі свечкамі і сардзінамі, якія былі ім зусім непатрэбны, і, выйшаўшы з сяла ў поле, селі на бугарок і сталі плакаць...» [149, с. 521];	са стэарынавымі свечкамі і сардзінамі, якія былі ім зусім непатрэбны, і, выйшаўшы з сяла ў поле, селі на пагорак і сталі плакаць...» [150, с. 515];	со стеариновыми свечами и сардинами, которые были им совсем не нужны, и, выйдя из села в поле, сели на бугорок и стали плакать...» [145, 10, с. 151].
---	---	---

В-третьих, Брыль изменил некоторые синтаксические конструкции первого варианта, не соответствующие грамматическим нормам современного белорусского языка (таблица 4.1.2):

Таблица 4.1.2

«...калі ў гразі валяліся фабрычныя, адураныя дрэннай гарэлкай, і грэх, здавалася, згусціўшыся, ужо туманам стаяў у паветры, тады рабілася неяк лягчэй ад думкі, што там, ёсць ціхая, ахайная жанчына, якой няма справы ні да саланіны, ні да гарэлкі» [149, с. 516];	«...калі ў гразі валяліся фабрычныя, адураныя дрэннай гарэлкай, і грэх, здавалася, згусціўшыся, ужо туманам стаяў у паветры, тады рабілася неяк лягчэй ад думкі, што там, у доме, ёсць ціхая, ахайная жанчына, у якой няма цікавасці ні да саланіны, ні да гарэлкі» [150, с. 516];	«...когда в грязи валялись фабричные, одурманенные плохой водкой, и грех, казалось, сгустившись, уже туманом стоял в воздухе, тогда становилось как-то легче при мысли, что там, в доме, есть тихая, опрятная женщина, которой нет дела ни до солонины, ни до водки...» [145, 10, с. 146].
---	--	--

Таким образом, редактируя первый вариант перевода, Янка Брыль стремился совершенствовать переводной текст, сделать его более органичным. Произведенные им замены целиком соответствуют этой задаче.

Широта эпического повествования, заключенная в рамках не романа, а небольшой по объему повести, поразила писателя-переводчика. В эссе

«Мой Чехов» он поделился впечатлениями от работы над переводом произведения, причем лаконизм чеховского письма был отмечен им как один из основополагающих аспектов, требующих неслучайного сохранения в переводном тексте.

Еще один аспект – лирическая тональность чеховского повествования («зарад высокай паэзіі»), которая импонировала Брылю – писателю-лирику. Таким образом, можно говорить о приоритете трех моментов, на которые делал Брыль акцент при переводе чеховской повести: эпическая широта, лирическая тональность, лаконизм повествования. Синтез этих трех начал придал оригинальному тексту то, что в критике именуется «чеховским стилем».

Определяя «жанровые» приоритеты в области художественного перевода, Янка Брыль писал: «Найхвотней перакладаю апавяданні. Мож, таму, што і пішу іх найбольш ахвотна» [34, с. 174]. А выступая как критик в статье «Больш увагі апавяданню», писатель достаточно категорично заявлял: «Грош цана таму, скажам, апавядальніку, які не носіць у сваім салдацкім ранцы маршальскае жазло Антона Чэхава ці каго іншага з нашых вялікіх папярэднікаў. Што з нас выйдзе, то выйдзе, але прынамсі нацэльвацца трэба правільна. І вымяраць нашы дасягненні неабходна вышэйшай меркай» [31, с. 151]. Поэтому совпадение «жанровых пристрастий» русского и белорусского прозаиков может рассматриваться как еще один существенный фактор обращения Янки Брыля к переводу произведений своего предшественника.

«В овраге» Брыль назвал «наибольш сімпатычнай» (Янка Брыль) из чеховских повестей, хотя фабула ее одна из самых мрачных у русского прозаика. Цыбукин, старик «оборотливый», презирает простых людей и гордится своим «семейством», особенно старшим сыном-сыщиком Анисимом да невесткой Аксиной. Однако случилось так, что оба «объекта его гордости» подвели старика: Анисим впутался в аферу с фальшивыми деньгами и, не сумев скрыться вовремя, оказался на каторге; хозяйственная Аксиныя убила ребенка младшей невестки Липы, увидев в нем нежеланного наследника богатства семьи, и отказала в приюте самому хозяину. Только Липа, так и не ставшая своей в доме Цыбукиных, да старик Костыль, плотник-подрядчик, не отвернулись от поверженного хозяина, проявив к нему истинное милосердие. Типологически близки приемы воссоздания поведения членов семьи в критический момент в рассказе «Марыля» и повести А.П. Чехова «В овраге»: Варвара и старик Цыбукин, косвенные виновники смерти маленького Никифора, также пытаются избавиться от чувства испытываемой вины, упрекая мать: «Не уберегла ребенка, глупенькая». Подобные типологические параллели обусловлены прежде всего, жизненным материалом, легшим в основу названных произведений, а кроме того, «объек-

тивной» манерой повествования. Однако если повествование в раннем брылевском рассказе ограничивается локальным бытовым пространством, то повесть, созданная Чеховым в поздний период творчества, развивает бытийную проблематику. Учитывая и жанровое различие произведений (повесть и рассказ), работу Янки Брыля над произведением А.П. Чехова можно воспринимать как своего рода актуализацию «своего» сюжета в «чужом слове».

Повесть построена на внутреннем конфликте двух мировоззрений: цыбукинского, в котором главный принцип – «Кто к чему приставлен», и народного, с мудрой жизненной философией – «Кто трудится, кто терпит, тот и старше». Соответственно в образной системе произведения выделяются две группы персонажей: Цыбукин и его «семейство», духовенство, фабриканты – носители одного, человеконенавистнического миропонимания; Липа, Костыль, батрачка Прасковья, крестьяне – носители противоположного, гуманистического. Авторская тенденция произведения реализуется через художественное решение конфликта между двумя противоположными сторонами и заключается в утверждении нравственной ущербности «цыбукинского» взгляда на жизнь и победы милосердия, трудолюбия, терпения как неотъемлемых достоинств и истинных ценностей народного миропорядка.

Произведение начинается с описания жизни и быта села Уклеева, но затем движение сюжета вырывается на широкий простор: над темной и непробудным мраком цыбукинского мира встает величественный образ Родины. Эпическое полотно повествования расширяется до просторов России, в которой рядом с цыбукиными жили и будут жить люди труда. Жизнеутверждающий финал повести убеждает в том, что, хотя цыбукинское царство страшно и в мире царит неправда, что, как ни всемогущ закон «Кто к чему приставлен», нравственная сила и народная мудрость на стороне другого закона – «Кто трудится, кто терпит, тот и старше».

Сложность в переводе повести на белорусский язык состояла прежде всего в необыкновенной простоте, с которой Чехов излагал свои мысли. Именно о ней Брыль-художник скажет: «Чеховская обезоруживающая простота»... «Обезоруживающая» – таму, што прастата гэтая так шчасліва нас панявольвае» [32, с. 274], а Брыль-переводчик столкнется с настоящей необходимостью донести эту особенность чеховского письма на языке перевода, а также с сопутствующими этому процессу трудностями.

Объективное повествование ведется, на первый взгляд, неэмоционально и даже бесстрастно: лексика произведения – это лексика преимущественно «общеупотребительного» пласта языка. Однако за «обыденной» речью, в подтексте, бушуют эмоции. Яркий пример этой «скрытой

эмоциональности» в повести – сцена убийства Аксиной ребенка Липы. Старшая невестка Цыбукиных охвачена неодолимой злобой, гневом, заставляющими ее «по-волчьи» оценить ситуацию: любой ценой истребить, уничтожить врага, который воплощен для нее в маленьком Никифоре. Узнав о решении свекра отдать Бутекино (то, что Аксиныя считала уже своим) сыну Липы, Аксиныя вбежала в кухню, где Липа стирала белье и присматривала за маленьким Никифором. С ненавистью глядя на «конкуrentку», старшая невестка вырвала у нее из рук сорочку, указала Липе на ее место в доме («Арестантка!») и плеснула кипятком на ребенка.

То, что чувствовала несчастная мать, передано двумя предложениями «протольного» характера: «После этого послышался крик, какого еще никогда не слышали в Уклееве, и не верилось, что небольшое, слабое существо, как Липа, может кричать так. И на дворе вдруг стало тихо...» [145, 10, с. 172]. Но от этой «протольности» у читателя буквальным образом замирает дыхание – от ужаса, от кощунственности произошедшего, от непоправимости случившегося. А следующая фраза: «Аксиныя прошла в дом, молча, со своей прежней наивной улыбкой» [145, 10, с. 172] – порождает бурю читательского негодования, ибо она уничтожает теплившуюся надежду на справедливость и торжество правды.

Упоминание о «прежней наивной улыбке» Аксиныи возвращает читателя к портрету «хозяйственной невестки»: «У Аксиныи были серые наивные глаза, которые редко мигали, и на лице постоянно играла наивная улыбка. И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову» [145, 10, с. 155–56]. «Змеиная» сущность Аксиныи «выстрелила» в сцене убийства – ничего «случайного» в характере героини, таким образом, не произошло: это не аффект, это подсознательное стремление уничтожить мешающее, даже если это жизнь другого человека.

Характерно, что в финале повести, в вечернем пейзаже, у Чехова вновь появится зооним «змея»: «Село уже тонуло в вечерних сумерках, и солнце блестело только вверху на дороге, которая змеей бежала по скату горы вверх» [145, 10, с. 180]. В этом сравнении, видимо, нет негативного смысла, на что указывает и «топография» художественного пространства («снизу – вверх»), однако оно ассоциативно актуализирует память читателя о том, кто находится «внизу».

Переводчик, точно воспроизведя портретную характеристику Аксиныи («неміргліва», «шэрыя наіўныя вочы», «у маленькай галаву на доўгай шыі і ў яе стройнасці было нешта змяінае»; «Яна глядзела, як вясной з маладога жыта глядзіць на прахожага гадзюка, выцягнуўшыся

і падняўшы галаву» [150, с. 520]), заменяет оригинальное сравнение в финале следующим образом: «Сяло ўжо танула ў вячэрніх прыцемках, і сонца блішчала толькі ўверсе на дарозе, якая **вужакай** (выделено мной – Л.С.) бегла па схіле знізу ўверх» [150, с. 543]. Произведенная замена, на наш взгляд, удачна: она органична в стилевом отношении к языку перевода и подчеркивая «положительный» смысл (уж – безобидное пресмыкающееся), в то же время сохраняет ассоциативную символику оригинального тропа (уж и змея – хтонические существа в народном мировосприятии).

Сцена убийства ребенка – кульминационная в повести, а выписана автором намеренно обыденно, как рядовой случай. Подобное несоответствие придает повествованию поистине поражающий эффект, аккумулирующий эмоциональное напряжение сюжета. Трагизм случившегося подчеркнут установившейся вдруг тишиной, в которой раздался крик несчастной матери, продолжением повседневных бытовых работ, прежней, наивной усмешкой Аксиныи. Все эти детали в соединении воссоздают «общий план» картины, и места «крупному плану» в ней намеренно не отдано: Чехов остается верен себе – читатель «додумает» самостоятельно. И читательское «додумывание» вкуче с краткими авторскими ремарками создает убийственно страшную картину, наполненную теми эмоциями, которых, на первый взгляд, как будто недостает в оригинальном тексте.

Воссоздавая этот эпизод в переводе, переводчик должен был учесть силу воздействия на читателя этой чеховской внешней простоты. Янка Брыль выбирает, на наш взгляд, единственно верный путь: он идет «вслед за автором», практически не вмешиваясь в оригинальный текст. Сравним (таблица 4.1.3):

Таблица 4.1.3.

<p>«Не твое это дело мое белье трогать! Ты арестантка и должна знать свое место, кто ты есть! Липа глядела на нее, оторопев, и не понимала, но вдруг уловила взгляд, какой та бросила на ребенка, и вдруг поняла, и вся помертвела... – Взяла мою землю, так вот же тебе! Сказавши это, Аксиныя схватила ковш с кипятком и плеснула на Никифора.</p>	<p>«Не твая гэта справа маю бялізну чапаць! Ты арыштантка і павінна ведаць сваё месца, хто ты ёсць! Ліпа глядзела на яе, атарапеўшы, і не разумеючы, ды раптам злавіла позірк, які тая кінула на дзіцёнка, і раптам уцяміла і ўся памярцвела... – Узяла маю зямлю, дык вось жа табе! Сказаўшы гэта, Акініня схавала конаўку з варам і плюхнула на Нікіфара.</p>
--	---

Продолжение таблицы 4.1.3

<p>После этого послышался крик, какого еще никогда не слышали в Уклееве, и не верилось, что небольшое, слабое существо, как Липа, может кричать так. И на дворе вдруг стало тихо. Аксинья прошла в дом, молча, со своей прежней наивной улыбкой...» [145, 10, с. 172].</p>	<p>Пасля гэтага пачуўся крык, якога яшчэ ніколі не чулі ва Уклееве, і не верылася, што невялікая, слабкая істота, як Ліпа, можа крычаць так. І на дварэ раптам стала ціха. Аксіння прайшла ў дом моўчкі, са сваёй ранейшай наіўнай усмешкай...» [150, с. 535–536].</p>
--	--

Как видим, сохранены в переводном варианте и тип лексики, и синтаксические конструкции оригинала; дословно воспроизведена яростная реплика Аксиньи. Действия переводчика преследуют совершенно очевидную цель – добиться максимально точного приближения к идейно-художественной роли этой сцены в реализации замысла повести.

Брыль-переводчик очень внимателен к чеховскому слову; в переводе он как бы реализовал ранее сказанное о Слове, таком «где «ни убавить, ни прибавить», как у Чехова...» [29, с. 486]. Это выражение – «ни убавить, ни прибавить» – по отношению к тексту чеховской повести является основополагающим принципом для белорусского писателя. И примеров можно привести множество.

Так, описывая чувства Липы, идущей из больницы с мертвым сыном на руках, Чехов несколько раз повторяет эпитет «одинокий»: «одинокое» Липе, «одинокий» месяц у нее над головой. А в ночи – буйство звуков: кричит, «точно корова», выпь; заливаются соловьи; «сердито, надрынаясь», перекликаются лягушки. Все в природе радуется жизни, каждый звук, раздающийся в ночи, напоминают о том, как прекрасно каждое мгновение, «ведь жизнь дается только один раз» [145, 10, с. 173]. Чехов намеренно отстраняет Липу от ликующей жизни, подчеркивает ее неспособность радоваться со всеми, петь со всеми. На миг ей кажется, что в этом кричащем безлюдье есть одно существо, столь же одинокое, как и она, – это месяц. Но сразу же приходит осознание, что это иное «одинокество» – равнодушное, неживое, и еще тягостней становится на душе у несчастной матери.

Проникновенный лиризм чеховского описания создается во многом благодаря какой-то напевности интонации, которая сродни народной причете: то же построение фраз с повторами, та же тавтология на уровне лексем. Подобное «включение» стилизованной жанровой структуры мо-

тивировано «народной» психологией Липы, органично воспринявшей традиции народного плача и столь же органично переданной Чеховым.

В переводе сохраняются все указанные особенности, а удачный выбор эквивалента – «самотня» – даже усиливает лиризм сцены. Сравним (таблица 4.1.4):

Таблица 4.1.4

<p>«О, как одиноко в поле ночью, среди этого цения, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно – весна теперь или зима, живы люди или мертвы...» [145, 10, с. 173].</p>	<p>«О, як самотна ў полі ноччу, сярод гэтага спеву, калі сам не можаш спяваць, сярод безупынных крыкаў радасці, калі сам не можаш радавацца, калі з неба глядзіць месяц, таксама самотны, якому ўсё роўна – вясна цяпер ці зіма, жывыя людзі ці мёртвыя...» [150, с. 537].</p>
--	--

Чеховский пейзаж сопряжен с чувствами и переживаниями героев, чем и объясняется его необычайный лиризм. Лирической природе таланта Брыля-переводчика органично близок этот тип лиризма, оттого и переводной текст создает, подобно подлиннику, впечатление стихотворения в прозе. Сравним для примера описание возвращения Липы с матерью с храмового праздника (таблица 4.1.5):

Таблица 4.1.5

<p>«Солнце уже зашло, и над рекой, в церковной ограде и на полянах около фабрик поднимался густой туман, белый, как молоко. Теперь, когда быстро наступала темнота, мелькали внизу огни и когда казалось, что туман скрывает под собой бездонную пропасть, Липе и ее матери, которые родились нищими и готовы были прожить так до конца, отдавая другим все, кроме своих испуганных, кротких душ,</p>	<p>«Сонца ўжо зайшло, і над ракой, у царкоўнай агароджы і на палянках каля фабрык падымаўся густы туман, белы, як малако. Цяпер, калі хутка надыходзіла цемра, мільгалі ўнізе агні, і калі здавалася, што туман хавае пад сабою бездань, Ліпе і яе маці, якія нарадзіліся жабрачкамі і гатовы былі пражыць так да канца, аддаваю другім усё, апроч сваіх спалоханных, лагодных душ,</p>
---	---

Продолжение таблицы 4.1.5

<p>– быть может, им примерещилось на минутку, что в этом громадном, таинственном мире, в числе бесконечного ряда жизней и они сила, и они старше кого-то; им было хорошо сидеть здесь наверху, они счастливо улыбаются и забыли о том, что возвращаться вниз все-таки надо...» [145, 10, с. 163].</p>	<p>– магчыма, і здалося на момант, што ў гэтым агромністым таямнічым свеце, у ліку бясконцага шэрагу жыццяў і яны сіла, і яны старшыя над некім; ім было добра сядзець тут наверху, яны шчасліваўсміхаліся і забыліся аб тым, што вяртацца ўніз усё-такі трэба...» [150, с. 527].</p>
---	---

Удачны замены, произведенные переводчиком в этом фрагменте («бездонную пропасть» – «безданы», «кротких душ» – «лагодных душ») они передают смысловую и звуковую выразительность оригинальных лексем. Липа и ее мать никогда не чувствовали себя по-настоящему свободными людьми, они смиренно принимали свою участь такой, какой она была им при рождении.

Вспомним, что, став невесткой Цыбукиных, Липа ощущала свою чужеродность в новом доме: старалась двигаться незаметнее, легче чувствовала себя на кухне, с дворовыми людьми. Ее мать, кроме испуга и благоговения перед родственниками, никаких других чувств не испытывала, призывая и дочь терпеливо и смиренно нести свою ношу. Жить «в овраге» они приучились, не ожидая иной участи, однако все же надеялись, что жизнь другая, светлая, есть.

Чтобы передать робость, призрачность их надежд, Чехов употребляет характерный оборот – «быть может, им примерещилось на минутку». Каждое слово в этом фрагменте текста мотивировано своеобразием душевного склада героинь, оттого и предположительная интонация («может быть»), и какой-то мистический, потусторонний смысл глагола («примерещилось»), и уменьшительно-ласкательная форма («на минутку»), отрицающая робость их устремлений. Более того, в последней лексеме отчетливо чувствуются авторская любовь и сострадание к своим героиням. Обусловленность приведенного текстового фрагмента характером героев в целом нашла отражение и в переводе, однако, на наш взгляд, несколько утрачена эмоциональная насыщенность чеховской фразы в переводном «магчыма, ім здалося на момант...».

Замена «на минутку» – «на миг» повлекла за собой утрату «ласковости» чеховской любви к героиням и нивелировала призрачность, даже «морочность» (а именно такой смысл этимологически имеет глагол «при-

мерещилось») их сокровенных дум, а также отчетливо «народный» дух их мыслей, что составляет неизменную черту художественного мира повести.

«Во мне течет мужицкая кровь...», – эти строки из письма Чехова во многом объясняют специфику художественного повествования в произведении. Известно, что рабочими материалами к нему послужили и мелиховские впечатления писателя: работая земским врачом, а также участвуя в народной переписи 1847 года, Чехов изучил «мужицкую» жизнь во всем ее многообразии и противоречиях. Сам автор подчеркивал обобщающий смысл своего произведения: «Я описываю тут жизнь, какая встречается в средних губерниях...» [145, 10, с. 440]. Раздвинув границы художественного времени и пространства, Чехов сумел придать частным фактам и явлениям обобщающий смысл, который обусловил своеобразный национальный и историко-культурный фон повести.

Не случайно помимо эпичности повествования («величная картина») автором эссе «Мой Чэхаў» акцентирован «историко-культурный объект» – «русская вёска». Очевидно, что переводчик сознательно стремился к воссозданию национального колорита произведения как составляющей художественного мира и повести, и творчества ее автора в целом. Чехов, ориентированный на постановку нравственно-философских проблем, на поиск общечеловеческих ценностей, всегда оставался при этом истинно русским писателем – по образу мыслей, по духу, наконец, по способам и приемам выражения идейно-художественного содержания.

Если под национально-культурной и исторической спецификой понимать «систему литературных образов., языковых средств оригинала... так называемую безэквивалентную лексику» [107, с. 79], то чеховская повесть в этом смысле представляет сложнейший материал для переводчика. И близость языковых систем, равно как и примерно одинаковый объем культурной информации русского и белорусского читателей как облегчают работу, с одной стороны, так и создают определенные, специфические, трудности – с другой. «Аромат национального своеобразия» может остаться «за гранью перевода... гипноз максимального сходства почти что скрадывает различия» [158, с. 242]. Прежде всего, это касается не реалий, в которых связь языка и культуры имеет явный характер, а «эквивалентных» лексических единиц, где эта связь проявляется не столь открыто. Приведем конкретные примеры, иллюстрирующие данные положения.

В психологическом портрете старика Цыбукина автор повести подчеркивает деловитость, хозяйственность, прагматизм, завершая характеристику емким разговорным эпитетом «оборотливый». В контексте он приобретает негативный подтекст, который затем получит свое дальнейшее развитие в судьбе героя.

Брыль чутко уловил контекстуальную многозначность авторской характеристики и подчеркнуто народную оценку, содержащуюся в тропе. Поэтому воссозданный в переводе психологический портрет Цыбукина полностью отвечает оригинальному замыслу. Выбор эквивалента «хадовы», безусловно, оправдан, так как наряду с разговорной формой, подчеркивающей народную стилистику, он несет в себе ту же контекстуальную полисемантическую, что и оригинальный эпитет. К тому же звуковая организация оригинального и переводного тропов не вызывает противоречий. Сравним (таблица 4.1.6):

Таблица 4.1.6

«...Григорий держал бакалейную лавочку, но это только для вида, на самом же деле торговал водкой, скотом, кожами, хлебом в зерне, свиньями, торговал чем придется.., вообще был старик оборотливый...» [145, 10, с. 145].	«...Грыгорый трымаў бакалейную крамку, але гэта толькі для выгляду, а ў сапраўднасці гандляваў гарэлкай, жывёлай, скурамі, збожжам, свіннямі, гандляваў чым прыйдзецца.., наогул быў стары хадовы...» [150, с. 510].
---	--

Как было отмечено выше, конфликт произведения основан на противопоставлении двух жизненных укладов – цыбукинского и подлинно народного. В речи персонажей эта коллизия отражена через противопоставление (неявное) афористично выраженных двух жизненных концепций, вложенных автором в уста Анисима, сыщика-вора, с одной стороны и плотника Костыля, с другой.

Истинно народное, веками проверенное знание заключено в высказывании старого плотника – это результат его философских размышлений о том, кто «старше на белом свете»: «Кто трудится, кто терпит тот и старше» [145, 10, с. 163]. Противоположное значение содержит другая обобщающая лаконичная мысль, ее высказывает Анисим Цыбукин, также после длительных размышлений о смысле существования: «Нас с малолетства не тому учили, и младенец еще мать сосет, а его только одному и учат: кто к чему приставлен» [145, 10, с. 157]. Так мотивирует персонаж не только свои собственные недостатки, но и целый жизненный уклад, построенный на корысти, жадности, лицемерии, жестокости. Более того, «подводит» под свою концепцию объективную базу (смысл ее в том, что испокон веков рождаются «хозяева» и «рабы»), таким образом «умывая руки», устраняя свою личностную причастность к совершению несправедливости, зла. В афористичных высказываниях обоих персонажей (Костыля и Анисима) содержится квинтэссенция двух полярных ми-

роощущений, конфликт между которыми лежит в основе чеховской повести, поэтому точность в их переводе необходима. Фольклорная форма их выражения – поговорка и пословица – привносит дополнительные трудности в их передаче на другом языке.

А. Адамович верно заметил в статье о творчестве Янки Брыля, что писательский язык Янки Брыля органично вырастает из всего богатства языка народа. Это во многом обусловило тот факт, что белорусскому писателю легко и естественно удается поиск адекватных замен оригинальным идиомам. Сравним (таблица 4.1.7):

Таблица 4.1.7

«...Беда! Костюков осерчал на меня... «Все, говорит, вы жулики...» Я смолчал. Мы на этом свете жулики, думаю, а вы на том свете будете жулики. Хо-хо-хо! На другой день отмяк. «Ты, говорит, на меня не гневайся, Макарыч, за мои слова. Ежели, говорит, я что лишнее, так ведь и то сказать, я купец первой гильдии, старше тебя, ты смолчать должен». Вы, говорю, купец первой гильдии, а я плотник, это правильно. И святой Иосиф, говорю, был плотник. Дело наше праведное, богоугодное, а ежели, говорю, вам угодно быть старше, то сделайте милость, Василий Данилыч. А потом этого, после, значит, разговору, я и думаю: кто же старше? Купец первой гильдии или плотник? Стало быть, плотник, деточки! Костыль подумал и добавил: – Оно так, деточки. Кто трудится, кто терпит, тот и старше...» [145, 10, с. 162-163].	«...Бяда! Касцюкоў зазлаваў на мяне... «Усе, кажа, вы жулікі...» Я перамаўчаў. Мы на гэтым свеце жулікі, думаю, а вы на тым свеце будзеце жулікі. Хо-хо-хо! На другі дзень адмяк. «Ты, кажа, на мяне не гневайся, Макарыч, за мае словы. Калі, кажа, я што-небудзь лішняе, дык і тое ж сказаць, я купец першай гільдыі, я твой старшы, ты памаўчаць павінен». – «Вы, кажу, купец першай гільдыі, а я цясляр, гэта правільна. І святы Іосіф, кажу, быў цясляр. Справа наша праведная, богаўгодная, а калі, кажу, вам пажадалася быць старшым, дык зрабіце ласку, Васіль Данілыч». А па гэтым, пасля гэтай, значыцца, гутаркі, я і думаю: хто ж старшы? Купец першай гільдыі ці цясляр? Значыць, цясляр, дзетачкі! Кастыль падумаў і дадаў: – Яно так, дзетачкі. Хто працуе, хто церпіць, той і старшы...» [150, с. 526-527].
---	---

Продолжение таблицы 4.1.7

Анисим: «...Да и откуда мне знать, есть бог или нет? Нас с малолетства не тому учили, и младенец еще мать сосет, а его только одному и учат: кто к чему приставлен...» [145, 10, с. 157]	Анісім: «...Ды і адкуль мне ведаць, ёсць бог ці няма? Нас з маленства не на тое вучылі, і малое яшчэ маці ссе, а яго толькі на адно і вучаць: хто на чым сядзіць, той таго глядзіць...» [150, с. 522].
--	--

Однако если высказывание Костыля Брыль перевел практически дословно (в силу состава лексики, а также близости языковых систем оригинала и перевода), то реплика Анисима потребовала иной замены: найденный эквивалент преобразовал оригинальную идиому (поговорку) в законченное суждение (пословичная форма), однако подобное замещение, на наш взгляд, мотивированно, ибо дословный перевод («кто да чаго прыстаўлены») привел бы к утрате такой важной особенности оригинальной единицы, как лаконизм, который свидетельствует о содержательной устойчивости суждения, к которому Анисим пришел в результате длительных рассуждений.

Близость языковых систем подлинника и перевода как облегчает работу переводчика, так и существенно осложняет ее, готовя разного рода «ловушки», одна из которых – межъязыковая омонимия. Приведем пример «заманчивой близости слов» в чеховском произведении и проанализируем, как справился с такой «ловушкой» Янка Брыль.

Ночью, возвращаясь из больницы с мертвым сыном на руках, Липа отчаянно нуждается в человеческом участии. В темноте весенней ночи ей повстречались двое мужиков, разговор с ними немного помог героине одолеть непомерное горе, почувствовать себя живой. Новые знакомые по-разному восприняли исповедь Липы: старик, немало повидавший на своем веку лиц, опустошенных бедой, не стремится увидеть ту, с которой произошло несчастье; младший, Вавила, любопытен, оттого он оттягивает сборы, мотивируя свои действия тем, что «в темноте не может найти дугу». Старик понимает подоплеку поступка спутника, но такт и жизненная мудрость не позволяют ему одернуть Вавилу явно – ущерб спутнику завуалирован идиомой «Прямой ты, Вавила!».

В оригинальном тексте старик произносит реплику иронично-констатирующе. Предложенная переводчиком замена (Брыль интерпретирует реплику старика, поясняя читателю ее значение: «Не хітры ты, Вавіла!») обнажает скрытый смысл реплики старика и исполнена восклицательной интонации.

Переводчик, таким образом, расставляет акценты несколько иначе, нежели в подлиннике: усиливает такую черту характера молодого спутника, как излишнее любопытство. На наш взгляд, подобное замещение уместно, ибо дословный перевод («Прамы ты, Вавіла» или «Прамалінейны ты, Вавіла») при внешнем совпадении выявил бы внутреннее противоречие в этих омонимичных языковых единицах родственных языков. Сравним (таблица 4.1.8):

Таблица 4.1.8

«...Я в больнице была, – сказала Липа, помолчав. – Сыночек у меня там помер. Вот домой несу. Должно быть, старику было неприятно слышать это, потому что он огошел и проговорил торопливо:	«...Я ў бальніцы была, – сказала Ліпа, памаўчаўшы. – Сыночак у мяне там памёр. Вось дахаты нясу. Відаць, старому было непрыемна чуць гэта, таму што ён адышоўся і таропка сказаў:
– Это ничего, милая. Божья воля. Копашься, парень! – сказал он, повернувшись к спутнику. – Ты бы поживей.	– Гэта нічога, мілая. Божая воля. Калупаешся, хлопец! – сказаў ён, павярнуўшыся да спадарожніка. – Ты хугчэй бы!
– Твоей дуги нету, – сказал парень – Не видать.	– Твае дугі няма, – сказаў хлопец. – Не відаць.
– Прямой ты Вавила...» [145, 10, с. 174].	– Не хітры ты, Вавіла!..» [150, с. 538].

Национальную и историко-культурную специфику подлинника создают используемые Чеховым фольклорные мотивы, обнаруживающие свою значимость чаще всего на подтекстовом уровне.

Это и сравнение Цыбукина со «свекром-батюшкой» из «известной песни», и свадебный обряд, и даже народный обычай одеваться «попраздничному» в первый выгон скота на пашню, не говоря уже о тех фольклорных «золотинках» (символы, языковая образность и т.д.), за счет включения которых создается иллюзия народного мировосприятия, национального образа мышления. Фольклорные элементы не просто «декорируют» крестьянский быт, а вступают в сложные подтекстовые связи с общим пафосом произведения

Характерный пример – описание душевного состояния Анисима перед свадьбой. Сказано, что герой «женится скоро, на Красной Горке» [145, 10, с. 150]. Так называется воскресенье Фоминой недели, название указывает на встречу восхода солнечного светила на высоких местах. И давня этот обрядовый праздник был исполнен светлых надежд и чаяний, недаром и свадьбы приурочивались к этому времени. Состояние Анисима резко диссонирует с ожидаемым от грядущего события настроением: взоры людей обращены вверх (на Красную Горку встречают солнце) – герой «глядел в пол неподвижно, пронзительно, точно взглядом хотел проникнуть глубоко в землю» [145, 10, с. 150].

В этом фрагменте вступают в сложные взаимодействия ассоциации, обусловленные культурными знаниями русского рецептора: Красная Горка – историко-культурная реалья русской жизни, поэтому актуализация «затекстовой» (Л. Микулина) информации происходит как раз в силу осведомленности носителя языка оригинала.

Янка Брыль адаптирует этот фрагмент к восприятию белорусского читателя, используя пояснительный перевод: «...жэніцца хутка, на першым тыдні пасля Вялікадня» [150, с. 515]. Сохраняя фактическую точность, перевод в данном случае утрачивает подтекстовую ассоциативность оригинала. Наоборот, в воссоздании сцены танца Цыбукина переводчик явно стремился подчеркнуть национальный (а не только народный) колорит: сохраняется и название танца («русская»), и «метафорическая замена» («Сам вышел!» – о Цыбукине – Главе, Хозяине) как фольклорно-мифологический мотив, и особое построение оценочной реплики «из толпы» (таблица 4.1.9):

Таблица 4.1.9

<p>«Но вот и сам старик Цыбукин вышел на середину и взмахнул платком, подавая знак, что и он тоже хочет плясать русскую, и по всему дому и во дворе в толпе пронесся гул одобрения:</p> <p>– Сам вышел! Сам!..</p>	<p>«Ды вось, і сам стары Цыбукин выйшаў на сярэдзіну і ўзмахнуў хусткай, даючы знак, што і ён таксама хоча скакаць рускую, і па ўсім доме і ў дварэ ў натоўпе пракаціўся гул адабрэння:</p> <p>– Сам выйшаў! Сам!</p>
<p>Плясала Варвара, а старик только помахивал платком и перебирал каблучками, но те, которые там, во дворе, нависая друг на друге, заглядывали в окна, были</p>	<p>Скакала Варвара, а стары толькі памахваў хусткай і перабіраў абшасікамі, але тыя, што там, у дварэ нависаючы адзін на аднаго, заглядвалі ў вокны, былі</p>

Продолжение таблицы 4.1.9

<p>в восторге и на минуту простили ему всё – и его богатство, и обиды.</p> <p>– Молодчина, Григорий Петров! – слышалось в толпе. – Так, старайся! Значит, еще можешь заниматься! Ха-ха!..» [145, 10, с. 156].</p>	<p>ў захапленні і на мінуту даравалі яму ўсё – і яго багацце, і крыўды.</p> <p>– Малайчына Грыгорый Пятроў! – чулася ў натоўпе. – Так, старайся! Значыць, яшчэ можаш займацца! Ха-ха!..» [150, с. 520–521].</p>
---	---

Еще один аспект проблемы – перевод «сугубых русизмов» (М. Рильский), которыми буквально насыщен текст повести: ан, давеча, вчерась, ноне, право и т.д., так называемых «ерсов» как принадлежности русской речи.

Например, в оригинальной реплике Прасковьи, матери Липы, ощущение бесконечного, постоянного страха, безнадежности, робости усиливается присоединением частицы «с». Вынужденный отказ от нее в переводе несколько снижает безысходную тональность фразы героини, прежде всего в звуковой организации (таблица 4.1.10):

Таблица 4.1.10

<p>«А Прасковья, оробев, прижимая руки к своей тошей, исхудалой груди, отвечала:</p> <p>– Что вы, помилуйте-с ... Много вами довольны-с ...» [145, 10, с. 150].</p>	<p>«А Праскоўя, спалохаўшыся, прыціскала рукі да сваіх сухіх, схуднёлых грудзей і адказвала:</p> <p>– Што вы, злітуйцеся... Вельмі задаволены вамі...» [150, 292, с. 515].</p>
---	--

При переводе «сугубых русизмов» Брыль использует несколько вариантов:

употребляет вместо них нейтральные лексемы (таблица 4.1.11):

Таблица 4.1.11

<p>«Вчерась за обедом Аксинья и говорит старику...» [145, 10, с. 164].</p>	<p>«Учора мы абедалі, Аксіння і гаворыць старому...» [150, с. 525].</p>
<p>«А Сашка-кузнец, чай, наврал, – сказала Аксинья» [145, 10, с. 164].</p>	<p>«А Сашка-каваль, відаць, наілгаў», – сказала Аксіння» [150, с. 528].</p>

опускает их в переводе (таблица 4.1.12):

Таблица 4.1.12

«Я тебе давеча сказал, чтоб бросила деньги в колодец...» [145, 10, с. 165].	«Я тебе (пропуск) казаў, каб кінула грошы ў студню...» [150, с. 529].
---	---

находит просторечные замены, подчеркивающие народность речи персонажей (таблица 4.1.13):

Таблица 4.1.13

«Ой-ой, право, поговорил бы ты с отцом!..» [145, 10, с. 157].	«Ой-ой, далібог, пагаварыў бы ты з бацькам!..» [150, с. 521].
---	---

В каждом из вариантов степень смысловой и стилистической адекватности различна, наибольшее сходство с оригинальной фразой достигается в последнем случае. Очевидно, что чеховская повесть представляла собой нелегкую задачу для переводчика, даже несмотря на близость тематики белорусскому писателю и на превосходное владение им народным пластом лексики.

Некоторые моменты работы переводчика над повестью, на наш взгляд, получились не совсем удачными. Это касается, прежде всего, неоправданного пропуска в переводном тексте тех лексических единиц, которые есть в оригинальном. К примеру, когда плотник Елизаров рассказывает Липе разговор, состоявшийся у него с Костюковым. В речи Костыля четко расставлены смысловые акценты, подчеркивающие противопоставление простого народа (это пересказанные плотником бранные реплики Костюкова) и фабрикантов.

В оригинальной реплике «Как ты можешь мне такие слова!» местоимение «мне» логически выделяется – это отчетливая постановка вопроса о социальном и человеческом статусе Хозяина и Работника как исходное положение закона «Кто к чему приставлен», который затем озвучит Анисим Цыбукин.

Противопоставление «Я» – «Ты» в этом фрагменте намеренно актуализировано Чеховым – для этого и выбран форма грамматически некорректного пересказа реплики плотником. Думается, что и в переводе следовало бы сохранить эту реплику максимально полно, тем более что ресурсы языка перевода вполне позволяют сделать это. Сравним (таблица 4.1.14)

Таблица 4.1.14

«Беда! Костюков осерчил на меня. «Много, говорит, тебе пошло на карнизы». Как много? Сколько надо было, Василий Данилыч, столько, говорю, и пошло. Я его не с кашей ем, тес-то «Как, говорит, ты можешь мне такие слова? Болячи, такой-сякой! Не забывайся! Я, кричит, тебя подрядчиком сделаю!» [145, 10, с. 162].	«Бяда! Касцюкоў зазлаваў на мяне. «Многа, кажа, дошчак пайшло на карнізы». – «Як многа? Колькі трэба было, Васіль Данылыч, столькі, кажу і пайшло. Я іх не з кашай ем, гэтыя дошкі». – «Як, кажа, ты можаш (пропуск местоимения «мне») такія словы? Асталоп, сякі-такі! Не забывайся! Я, – крычыць, – цябе падрядчыкам зрабіў!» [150, с. 527].
---	--

«Мужичская» идеология в чеховском произведении часто актуализируется автором в косвенных формах, неявно. В монологах Костыля, Липы, в репликах «из толпы» формируется основной пафос народного мировосприятия. Характерный эпизод – рассказ Липы о порядках в доме свекра. Юная женщина чувствует безотчетный страх перед новыми родственниками, она пытается анализировать природу своих ощущений, повествуя о них Костылю: «Богато живут. Чай с белой булкой; и говядины тоже сколько хочешь. Богато живут, только страшно у них, Илья Макарыч. И-и, как страшно!» [145, 10, с. 169].

Когда родился Никифор, юная мать старается защитить своего ребенка от «страшного мира», формируя в нем свое отношение к миру, не «цыбукинское»: она воспитывает сына «батраком», «мужиком», а не хозяином жизни. Это свидетельствует о том, что Липа подспудно готовится к недолговременному пребыванию у Цыбукиных, может быть, даже не осознавая причин. Тем не менее Чехов настойчиво подчеркивает невозможность иной перспективы для сына Липы, «вводя» в повествование небольшой диалог, состоявшийся между Варварой и Липой. Реплики Липы в адрес ребенка («будешь ты мужик...») социально мотивированы: об этом свидетельствует и повтор после замечания Варвары, и уточнение

«вместе на поденку пойдем». В переводном тексте произведена замена «мужик» – «мужчина» (т.е. взрослый человек), что, безусловно, усилило лирический подтекст сцены общения матери с ребенком. Речь Липы напоминает по структуре «потешку», жанр детского фольклора, в котором отчетливо проявляется обрядовая функциональность: слово несет, кроме развлекательной, «магическую» нагрузку, воплощает надежды матери на то, что сын ее станет крепким здоровым мужчиной, будет выносливым работником, станет опорой собственной матери («вместе на поденку пойдем»). С другой стороны, произведенная замена полностью не убирает и социальный подтекст слов Липы, но все-таки понижает остроту противопоставления «мужик – купец», которая выходит на первый план в оригинальном тексте (таблица 4.1.15):

Таблица 4.1.15

<p>«В соседней комнате Липа играла со своим ребенком. Она подбрасывала его на руках и говорила в восхищении:</p> <p>– Ты вырастешь большо-ой, большой! Будешь ты мужи-ик, вместе на поденку пойдем! На поденку пойдем!</p> <p>– Ну-у! – обиделась Варвара. – Какую там еще поденку выдумала, глупенькая? Он у нас купец будет!..</p> <p>Липа запела тихо, но немного погодя забылась и опять:</p> <p>– Вырастешь большо-ой, большой, мужи-ик будешь, вместе на поденку пойдем!</p> <p>– Ну-у! Заладила!» [145, 10, с. 167].</p>	<p>«У суседнім пакоі Ліпа забавлялася са сваім малым. Яна падкідала яго на руках і гаварыла у захапленні:</p> <p>– Ты вырасцеш вялікі-і, вялікі-і! Будзе ты мужчынам, разам на падзёншчыну пойдзем! На падзёншчыну пойдзем!</p> <p>– Ну-у! – пакрыўдзілася Варвара. – Якую там яшчэ падзёншчыну выдумала, дурненькая? Ён у нас купец будзе!..</p> <p>Ліпа заспявала ціха, але, трохі начакаўшы, забылася і зноў:</p> <p>– Вырасцеш вялікі, вялікі, мужчына будзеш, разам на падзёншчыну пойдзем!</p> <p>– Ну-у! Укляпалася!» [150, с. 531].</p>
---	---

Созвучие оригинального и переводного текстов ощущается не только на уровне «лирического подтекста», а и в намеренно «объективном» повествовании. Чеховский повествователь, находясь «внутри изображаемого мира», оперирует языковыми оборотами этого мира – так создается неповторимый колорит народного мировосприятия.

О внимании переводчика к особенностям построения чеховской фразы, усиливающей национальный колорит произведения, свидетельствуют примеры перевода Янкой Брылем русских идиом. К примеру, в начале повести Чехов создает предельно лаконичный портрет села Уклеева (недаром постоянны сравнения жизни в нем с «ямой», «оврагом»). В унисон этим символическим сравнениям и заглавию звучит фраза, ставшая своеобразной «визитной карточкой» Уклеева: «Это то самое, где дьячок на похоронах всю икру съел» [10, с. 144]. Национальный колорит ее состоит в подчеркнутой анонимности предполагаемого автора («Когда прохожие спрашивали, какое это село, то им говорили...» [145, 10, с. 44]) и в афористичности звучания. Брыль усиливает названные особенности оригинальной фразы, акцентирует ее народное происхождение: «Гэта тое самае, дзе дзячок на хаўтурах усю ікру з'еў» [150, с. 509]. Разговорное «на хаўтурах» (в оригинале – литературное «на похоронах») придало переводной фразе смысловую завершенность, ритмическое благозвучие, афористичную точность.

Брылевский «эквивалент» чеховской повести в целом оставляет ощущение того «полного превращения, метаморфозы», которое И.С. Тургенев считал необходимым критерием художественности перевода.

4.2 Комедия «по замыслу» («Вишневый сад»)

В творческом багаже Янки Брыля нет оригинальных драматургических произведений, однако художественная заинтересованность этим родом литературы, безусловно, присутствовала – через переводы произведений других драматургов.

Впервые к переводу пьес Янка Брыль обратился в юности, когда в 1937 году организовал в родной деревне драматический кружок. Репертуар составляли в том числе и переведенные им пьесы польских и русских писателей. Среди поздних переводов, осуществленных прозаиком в зрелом творчестве, следует назвать пьесы «Старый новый год» Л. Рошина, «Святая святых» И. Друце, а также – «Вишневый сад» А.П. Чехова.

«Вишневый сад» – итоговое произведение русского писателя, своеобразное художественное завещание потомкам, проникнутое любовью к человеку, верой в его духовное обновление. Убежденность А.П. Чехова в том, что лучшая жизнь есть и она настанет, прозвучала в его пьесе с огромной силой, как и то, что путь к этой жизни проходит через души людей, живущих в настоящем, – бесхарактерных очаровательных раневских, пошлогато-добродушных гаевых, предприимчиво-поэтических лопахиных, трогательно-наивных и восторженно-смешных трофимовых.

Простая и ясная авторская мысль о том, что человек должен быть достоин своей родины, земли, своего Сада, воплощена в оригинальном драматургическом полотне, сложном и многоплановом, новаторском по форме и содержанию.

«Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слезается их счастье и разбиваются их жизни» [6, с. 301]. Этот чеховский «постулат» предопределил своеобразие конфликта: отсутствие внешних (бытовых) противоречий в произведении проецирует «уход» конфликта в область бытийных понятий. Смысл своего существования утрачен героями Чехова, однако видимость прежних форм жизни сохраняется ими. Истинное и данное вступают в сложные взаимоотношения, на основе которых рождается «источник комического, и Чехов черпал из него, создавая «Вишневый сад» [7, с. 10–11]. Пьеса, «очень смешная, по крайней мере, по замыслу» (А.П. Чехов), потребовала от драматурга новаторских художественных приемов и средств письма.

Чехов разработал оригинальную структуру диалогов, сочетающих реплики параллельного и контрастного планов, обогатил сценическую реплику подтекстом, придал особую значимость ремаркам, актуализировал скрытый потенциал слова. Специфична и авторская позиция в «Вишневом саде», суть которой состоит в установлении через текст

доверительных отношений с читателем. Чеховская комедия обостряет восприятие читателя, заставляет его погружаться в мир собственного «я» через постижение художественной действительности, отлитой в драматические картины.

Задача перевоссоздания идейно-художественного своеобразия пьесы во всей ее полноте и многообразии осложнена к тому же и особенностями драмы как рода литературы. В отличие от прозы сценическая реплика семантически сложнее, так как, помимо отношения к объекту высказывания, вступает в ряд иных связей – создает семантическое поле контекстов. И мера точности в переводе драматического произведения иная: «...здесь все зависит не от лексической точности, а от скрытой функции отдельной семантической единицы, реплики и всей сцены в общем контексте пьесы» [94, 211–212].

Янка Брыль понимал специфику и сложность предстоящей работы, так как перевод вначале был заказан ему театром имени Якуба Коласа, а затем по инициативе издательства был включен в сборник произведений Чехова на белорусском языке. Можно, таким образом, предположить, что работа переводчика осуществлялась с учетом «зрительского» и «читательского» вариантов восприятия. Выполнение заказа театра имени Якуба Коласа, думается, органично совпадало с намерением белорусского прозаика проследить движение художественной мысли писателя-предшественника в ином роде литературы, постичь иные грани чеховского дарования.

Как и в подлиннике, в переводе акцент сделан не на раскрытии фабулы, а на выявлении внутреннего потенциала происходящего на сцене, скрытого в подтексте. Прежде всего, это касается передачи на языке перевода семантики чеховских диалогов, которые и построены таким образом, чтобы создать второй смысловой фон, посредством чего выявляется истинная сущность поступков и действий персонажей и обнаруживается несоответствие ее произносимым словам.

К примеру, во втором действии происходит разговор Раневской, Гаева и Лопахина о предстоящей продаже имения. Казалось бы, герои должны четко и слаженно действовать в сложившейся ситуации, чтобы найти оптимальный выход. Однако, как и в подлиннике, диалог персонажей оказывается нерезультативным: Раневская и Гаев продолжают играть прежние роли, не желая и боясь понять, что жизнь вокруг них изменилась. Любовь Андреевна отвлекается по несущественным поводам; ее брат и вовсе, кажется, не в состоянии сосредоточиться на цели диалога. Оба они пребывают в каком-то безмятежном спокойствии.

Индивидуально-стилевой контекст реплик Лопахина, напротив, намеренно экспрессивен (обилие восклицательных предложений, повторы и т.д.). Эта экспрессия сохранена и переводном тексте, хотя ключевые

слова «время не ждет», замененные на относительно нейтральное «няма калі чакаць», ослабили «бытийный» аспект реплик героя (таблица 4.2.1):

Таблица 4.2.1

Л о п а х и н: Надо окончательно решить – время не ждет. Вопрос ведь совсем пустой. Согласны вы отдать землю под дачи? Отвечайте одно слово – да или нет? Только одно слово!	– Трэба канчаткова вырашыць – няма калі чакаць. Пытанне ж зусім нязначнае. Згодны вы аддаць зямлю пад дачы ці не згодны? Скажыце адно слова, так ці не? Адно толькі слова!
Л ю б о в ь А н д р е е в н а: Кто это курит здесь отвратительные сигары... (Садится).	– Хто гэта курыць тут агідныя сiгары... (Сядае.)
Г а с е в: Вот железную дорогу построили, и стало удобно (Садится). Съездили в город и позавтракали... желтого в середину! Мне бы сначала пойти в дом, сыграть одну партию...	– Вось чыгунку зрабілі, і стала зручна. (Сядае.) Паехалі ў горад і паснедалі... жоўтага ў сярэдзіну! Мне б спачатку пайсці ў дом, згуляць адну партыю...
Л ю б о в ь А н д р е е в н а: Успеешь.	– Паспееш.
Л о п а х и н: Только одно слово! (Умоляюще). Дайте же мне ответ!	– Толькі адно слова! (Умольна) Адкажыце ж!
Г а с е в (зевая): Кого? [145, 13, с. 218].	– (пазяхаючы) Каго? [150, с. 602–603].

Нашла отражение в переводе и временная многоплановость жизни персонажей, живущих в нескольких пространственно-временных измерениях – помня о прошлом, думая о будущем, игнорируя – сознательно или неосознанно – настоящее. Прошлое опозитизировано героями, с ним связаны глубокие личностные переживания; будущее проникновенно-лирично, ведь туда, вперед, устремлены их души. Настоящее для действующих лиц пьесы – состояние промежуточное, «сумеречное», оттого и неуверенно, раздвоенно они себя чувствуют, мечутся, пытаются обрести

временное пристанище, и не находят его в этой жизни. Порывы их трагичны и пелены, как трагична и пелена окружающая их действительность

В «перевосотдании» образов персонажей Чехова Янка Брыль следует авторскому замыслу «Брылевская» Раневская – очаровательная добрая женщина, и в то же время она эгоистична, капризна, легкомысленна, беспомощно-смешна «Брылевский» Лопахин – «дрянный звер» и «пляшущая душа» одновременно, а не «купец и пошлом смысле слова» (А.П. Чехов). Не идеализирован переводчиком и образ Трофимова – недотема-студента, которому русский художник доверил самые сокровенные мысли. Как и у Чехова, в брылевской интерпретации персонажи – обаятельные живые люди. Чеховский художественный принцип «уравновешивания плюсов и минусов» в изображении человеческих характеров принят переводчиком за основу.

Однако в некоторых случаях можно говорить об усилении (ослаблении) тех или иных черт персонажа в переводном тексте за счет пропуска в нем оригинальных самостоятельных реплик героев. Так, в первом действии опущена реплика Ани, которая прозвучала как ответ на заверения Глеба в том, что он решит проблему, волнующую всех (таблица 4.2.2).

Таблица 4.2.2

Г а с е в: Вот так и будем действовать с трех концов – и дело наше в шляпе. Проценты мы заплатим, я убежден... (Кладет в рот леденец.) Честью моей, чем хочешь, клянусь, именно не будет продано! (Возбужденно.) Счастьем моим клянусь! Вот тебе моя рука, назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона! Всем существом моим клянусь!	– Вось так і будзем дзейнічаць з трох канцоў – поўны парадак. Працэнты заплацім, я ўпэўнены... (Кладзе ў рот ледзянец.) Гонарам маім, чым хочаце, паклянуса, што маёнтак не будзе прададзены! (Узбуджана.) Шчасцем маім клянуса! Вось табе мая рука, назаві мяне тады дрэнным, падлюгам, калі я дапушчу да аўкцыёну! Усёй істотай сваёй клянуса!
А н я: (спокойное настроение вернулось к ней, она счастлива). Какой ты хороший, дядя, какой умный! (Обнимает дядю.) Я теперь покойна! Я покойна! Я счастлива! [145, 13, с. 213].	Пропуск реплики в переводе. [150, с. 596].

Входит Фирс, зовет своего бывшего воспитанника спать, но Гаеву сложно остановиться, он сбивается на свойственный ему патетический тон, и тогда Аня произносит с укором: «Опять ты, дядя!» («Зноў ты, дзядзька!» – в переводе).

Как писал Чехов жене, Аня «прежде всего ребенок, веселый до конца, не знающий жизни...» [145, 13, с. 494]. Оттого и верит она беспочвенным заверениям дяди, поскольку они касаются новой темы – продажи имения. Когда же разговор возвращается к темам, известным героине, звучит: «Опять ты, дядя!» В переводном тексте комедии утрата первой реплики Ани повлекла за собой ослабление доверчивости, живой непосредственности – характерных черт этого образа – и придала несвойственную ему резкость и категоричность.

Опущенная в переводе реплика Епиходова «Вы читали Бокля?» (второе действие) в контексте эпизода выполняет определенную функцию – подчеркивает неспособность персонажа сосредоточиться на сути разговора, с одной стороны; с другой – это отчаянная попытка героя привлечь внимание возлюбленной, занятой беседой с соперником. Вот этот второй смысловой аспект речи Епиходова в переводе ослабляется (таблица 4.2.3):

Таблица 4.2.3

<p>Е п и х о д о в. Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю. Если, допустим, я ошибаюсь, тогда зачем же сегодня утром я просыпаюсь, к примеру сказать, гляжу, а у меня на груди страшной величины паук... Вот такой. (Показывает обеими руками.) И тоже квасу возьмешь, чтобы напиться, а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени неприличное, вроде таракана.</p> <p>Паўза.</p>	<p>– Уласна кажучы, не кранаючы іншых прадметаў, я павінен выказацца пра сябе, між іншым, што лёс адносіцца да мяне бялітасна, як бура да невялікага карабля. Калі, дапусцім, я памылюся, дык навошта ж сёння ўранні я прачнуўся, сказаць для прыкладу, гляджу, а ў мяне на грудзях страшэнны велічыні павук... Вось такі. (Паказвае абаруч.) Ці таксама квасу возьмеш, каб напіцца, а там, глядзіш, што-небудзь у высэйшай ступені непрыстойнае, накштат прусака.</p> <p>Паўза.</p>
---	--

Продолжение таблицы 4.2.3

<p>Вы читали Бокля?</p> <p>Паўза.</p> <p>Я жаелаю побеспокоить вас, Авдотья Федоровна, на пару слов.</p> <p>Д у н я ш а. Говорите. [145, 13, с. 216-217].</p>	<p>Пропуск реплики в переводе</p> <p>Я жадаю патрывожыць вас Аўдоцця Фёдарэўна, на пару слоў.</p> <p>– Гаварыце. [150, с. 601].</p>
---	---

Приведенные выше примеры расхождений оригинала и перевода подчеркивают контекстуальную содержательность, скрытую в обычных словах. А изящную простоту повествования, таящую в себе множество смыслов, белорусский автор считал отличительной чертой чеховской «школы стиля». В «Вишневом саде» эта стилевая доминанта сохраняется, однако осложняет ее функциональная связь с живой речью, обусловленная законами сцены. Сама конструкция сценической реплики подсказывает актеру степень необходимой экспрессии при ее произнесении. В пьесе Чехова роль конструкции фразы «как носительницы определенного типа интонации» [94, с. 200] возрастает в силу минимального (по сравнению с произведениями других драматургов) присутствия авторских пояснений к тексту.

Речь персонажей «Вишневого сада» выражает их внутреннюю душевную неуверенность, погруженность в мир собственного «Я», что реализуется во фрагментарном, отрывочном потоке незаконченных фраз, обилии многоточий в монологах. Янка Брыль подбирает точные эквиваленты репликам персонажей, находит нужную интонацию, поэтому переводная фраза не контрастирует со стилем оригинала, созвучна ему (таблица 4.2.4):

Таблица 4.2.4

<p>Л ю б о в ь А н д р е в н а: – О, мои грехи... Я всегда сорила деньгами без удержу, как сумасшедшая, и вышла замуж за человека, который делал одни только долги. Муж мой умер от шампанского, – он страшно пил, – и на несчастье я полюбила другого,</p>	<p>О, мае грахі!.. Я заўсёды раскілася грашыма, як вар'ятка, і выйшла замуж за чалавека, які рабіў адны толькі даўгі. Мой муж памёр ад шампанскага – ён страшна піў, – і, на бяду, я пакахала другога,</p>
---	--

Продолжение таблицы 4.2.4

сошлась, и как раз в это время, – это было первое наказание, удар прямо в голову, – вот тут на реке... утонул мой мальчик, и я уехала за границу, совсем уехала, чтобы никогда не возвращаться, не видеть этой реки... Я закрыла глаза, бежала, себя не помня, а <i>он</i> за мной... безжалостно, грубо... [145, 13, с. 220].	сышлася, і якраз тады, – гэта было першае накаранне, удар проста – па галаве, вось тут у рацэ... утапіўся мой хлопчык, і я паехала за мяжу, зусім паехала, каб не вяртацца ніколі, не бачыць гэтай ракі... Я заплюшчыла вочы, бегла як непрытомная, а <i>ён</i> за мною... бязлітасна, груба... [150, с. 605].
--	--

Замечательно точно схвачены в переводе и интонация, и лексика, и даже подтестово актуализируемая «причетность» монолога охваченной горестными воспоминаниями матери. Напротив, если сравнить классический монолог-обращение Гаева к шкафу в оригинальном и переводном текстах, то в обоих случаях на первый план выступит экзальтированность интонации, нелепость «надрыва» персонажа, сохранится клишированность выражений, которые употребляет герой (таблица 4.2.5):

Таблица 4.2.5

Г а е в. А ты знаешь, Люба, сколько этому шкафу лет? Неделю назад я выдвинул нижний ящик, гляжу, а там выжжены цифры. Шкаф сделан ровно сто лет тому назад. Каково? А? Можно было бы юбилей отпраздновать. Предмет неодушевленный, а все-таки, как-никак книжный шкаф.	– А ты ведаеш, Люба, колькі гэтай шафе гадоў? Тыдзень таму назад я выцягнуў ніжнюю шуфляду, гляджу, а там выпалены лічбы. Шафа зроблена роўна сто год таму назад. Як яно? Га? Можна было б юбілей адзначыць. Прадмет неадушаўлёны, а ўсё-такі, як ні хочаце, кніжная шафа.
П и ш и к (удивленно). Сто лет... Вы подумайте!..	– (здзіўлена) Сто гадоў... Вы падумайце!..
Г а е в. Да... Это вещь... (Ощупав шкаф.) Дорогой, многуважаемый шкаф!	– Так яно... Гэта рэч... (Абмацаўшы шафу.) Дарагая, глыбокапаважаная шафа!

Продолжение таблицы 4.2.4

Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено в светлым идеалам добра и справедливости, твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение сто лет, поддерживая (только слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания.	Ігтаў твая існаванне, якое вост ўжо больш за сто год было накіравана да светлых ідэалаў добра і справядлівасці, твой маўклівы заклік да плённай працы не слабеў на працягу стагоддзя, падтрымліваючы (прач слёзы) у пакаленнях нашага роду бодрасць, веру ў лепшую будучыню і выхоўваючы ў нас ідэалы добра і грамадскай самасвядомасці.
Пауза	Пауза
Д о п а х и н Да...	– Так...
Л ю б о в ь А н д р е е в н а Ты все такой же, Лена	– А ты ўсё той жа, Лена.
Г а е в (немного сконфуженный) От шара направо в угол! Ражу в среднюю! [145, 13, с. 207–208]	– (скрыху зблнтэжаны) Ад шара направа і кут! Ражу ў сярэднюю! [150, с. 590–591].

Подобное совуние речи персонажей в оригинальном и переводном текстах обнаруживается и в других случаях. Янка Брыль стремится к максимально полному совпадению, той степени адекватности, мера которой – художественная и эстетическая точность. Оттого монологи Раневской, Гаева, Лопахина и других действующих лиц и в переводе в высшей степени характерологичны, их невозможно спутать.

Один из знаменитых переводчиков Чехова М. Рыльский отмечал, что «трудности при переводе именно Чехова заключаются в том, что он орудовал давно выработанным интеллигентским и книжным языком, избилующим абстрактными мыслями, кодами и тонкостями... и перевод «народной», подчеркнута народной речи некоторых его персонажей – дело очень трудное» [105, с. 426–427]. К примеру, меткие и афористичные элементы народной речи в репликах суица Лопахина усиливают его «мужникую», крестьянскую сущность, в оценочных суж-

дениях героя естественно звучит обращение к мудрости и выразительности народного слова. Замена русской идиомы «Со свиным рылом в калашный ряд» на белорусскую поговорку «Убіўся ў людзі, як конь на грады» произведена Янкой Брылем настолько органично, что не возникает даже тени сомнения в ее принадлежности Лопихину, подсознательно относящему себя к мужицкому сословию. Переводчик, безусловно, прав, подчеркнув «народность» речи персонажа именно в идиоме, как это сделано и в оригинале (таблица 4.2.6):

Таблица 4.2.6

Л о п а х и н. ... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... [145, 13, с. 198]	– ...Бацька мой, праўда, мужык быў, а я вось у белаі камізэльцы, у жоўтых чаравіках. Убіўся ў людзі, як конь на грады... Толькі што багаты, грошай шмат, а калі падумаць ды разабрацца – мужык мужыком... [150, с. 580].
---	---

Сочный народный юмор, присущий Лопихину генетически, усиливает комичность поступка Пищика, съевшего все пилюли Раневской. Найденные переводчиком замены передают народный колорит речи персонажа, созвучны оригинальным идиомам в семантико-стилистическом аспекте, причем Янка Брыль усилил и во втором случае «разрыв» в личности персонажа. (таблица 4.2.7):

Таблица 4.2.7

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (испуганно). Да вы с ума сошли?	– (спалохана.) Вы што звар'яцелі?
П и щ и к. Все пилюли принял.	– Усе пілюлі прыняў.
Л о п а х и н. Экая прорва.	– Во грибух!
Все смеются [145, 13, с. 208].	Усе смяюцца. [150, с. 591].

Непростой задачей является и перевод тех лексических единиц, которые обладают степенью особой информативности в произведении. Так, знаменитое «недотёпа» все словари, начиная с Толкового словаря под редакцией Д.Н. Ушакова, связывают с комедией «Вишневый сад». В контексте пьесы эта семантическая единица обрела символический смысл (недаром так часто адресует подобную оценку Фирс другим персонажам). По сути, все действующие лица «Вишневого сада» «недотёпы» в некоторой степени. Их «недотёпистость» проявляется в неспособности действовать сообразно обстоятельствам, в их потерянности перед «сложением жизни». Очевидно, что максимально точное воспроизведение этого слова на языке перевода необходимо. Брылевский эквивалент не только в смысловом аспекте соответствует оригинальной лексеме, переводчиком учтены и нюансы звуковой организации этой единицы (таблица 4.2.8):

Таблица 4.2.8

Ф и р с (подходит к двери, трогает за ручку). Заперто. Уехали... (Садится на диван.) Про меня забыли... Ничего... я тут посижу... А Леонид Андреевич, небось, шубы не надел, в пальто поехал... (Озабоченно вздыхает.) Я-то не поглядел... Молодзелено! (Бормочет что-то, чего понять нельзя.) Жизнь-то прошла, словно и не жил... (Ложится.) Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотёпа! (Лежит неподвижно.) [145, 13, с. 253–254].	– (падыходзіць да дзвярэй, кратае за ручку). Замкнута. Паехалі... (Сядае на канапу.) Пра мяне забыліся... Нічога... Я тут пасяджу... А Леанід Андрэвіч, чаго добрага, шубы не апрануў, у паліто паехаў... (Заклапочана ўздыхае.) Недаглядзеў я... Молада-зелена! (Мармыча штосьці, нельга зразумець.) А жыццё прайшло, як і не жыў. (Лажыцца.) Я паляжу... Сілачкі ў цябе няма ўжо, нічога не засталось, нічога... Эх ты... недарэка! (Лажыць нерухома.) [150, с. 542].
Л ю б о в ь А н д р е е в н а. «Я выше любви!». Вы не выше любви, а просто, как вот говорит наш Фирс, вы недотёпа . В ваши годы не иметь любви-ницы!.. [145, 13, с. 235].	– «Я вышэй за каханне!» Вы не вышэй за каханне, а проста, як той наш Фірс кажа, вы недарэка . У вашых гадах не мець каханкі!.. [150, с. 621].

Отметим, что перевод сохраняет и интонационную палитру оригинальной единицы: потенциал эквивалента позволяет выразить и лирическую, ностальгическую ноту (реплика Фирса), и резкость, категоричность выпада Раневской в адрес «вечного студента».

Понимание идейно-эстетической роли ремарок в чеховском произведении – ключ к осознанию авторского замысла, к более глубокому проникновению в драматургическую идею произведения, в художественную мастерскую драматурга-новатора. В октябре 1903 года В.И. Немирович-Данченко после прочтения пьесы телеграфировал Чехову: «Лица новы, чрезвычайно интересны и дают артистам трудное для выполнения, но богатое содержание...» [52, с. 769]. Трудность в выполнении «богатого содержания» на сцене в немалой степени объясняется авторскими пояснениями к тексту, контекстуальная насыщенность которых приводила порой к неверному толкованию ремарок. Так, А.Л. Вишневецкий вспоминал, как в одном провинциальном театре дядю Ваню изобразили опустившимся помещиком – «грязным, лохматым, в смазанных сапогах – А каким же он должен быть? – спросили его [Чехова]. – Да у меня же там подробно написано! – отвечал он. А это «подробно» заключалось в ремарке с указанием на то, что у дяди Вани шелковый галстук. Чехов считал, что этого совершенно достаточно для обозначения его одежды» [8, с. 293]. Подобный характер носили замечания драматурга к исполнению ролей в «Вишневом саде»: «Раневскую играть нетрудно, надо только с самого начала верный тон взять: надо придумать улыбку, манеру смеяться, надо уметь одеваться...» [8, с. 267].

Безусловно, что при переводе авторских замечаний к тексту адекватность (и семантическая и стилевая) – непереносимое условие, тем более что Чехов, как в указанных выше примерах, предельно концентрировал содержание слова, избегая многословия. Так, например, реплики чеховских персонажей часто сопровождаются ремарками «сквозь слезы» и «сердито» (Варя, Раневская, Дуниша, Трофимов, Гаев, Пищик, Лопухин). Подобная «универсализация» этих авторских указаний, вероятно, и обусловила восприятие пьесы В.И. Немировичем-Данченко как «драмы русской действительности». Чехов отвечал, что ремарка «сквозь слезы» показывает лишь «настроение лиц» [8, с. 267], а в письме к жене пояснил: «Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое, да, но не печальное. Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только поспивывают и задумываются часто» [8, с. 230].

На самом деле, ремарка «сквозь слезы» является средством выражения комического, комедийного отношения к действительности: персонажи не способны иначе воспринимать окружающую их жизнь, они не могут действовать, а потому способны только выражать «действие», на что и указывает ремарка. Янка Брыль, естественно, не мог не заме-

тить «противоречия» между этим авторским указанием и словами Чехова о том, что в пьесе никто не плачет, кроме Вари, и то потому, что Варя – «плакса по натуре». Пояснить смысл ремарки в каждом отдельном случае – значило нарушить своеобразие чеховских указаний к тексту, поэтому Брыль использует один эквивалент (а не предлагает синонимы), тем самым сохраняет «универсальность» авторского пояснения (таблица 4.2.9).

Таблица 4.2.9

В а р я – Р а н е в с к о й: (сквозь слезы) Этим, мамочка, шутить нельзя...	– (праз слёзы). Гэтак, мамачка, жартаваць нельга...
П и щ и к. ...Деньги пропали! Деньги потерял! (Сквозь слезы). Где деньги? ...	– Грошы прапалі! Грошы згубіў! (Праз слёзы.) Дзе грошы?
Р а н е в с к а я. ... Видит бог, я люблю Родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала. (Сквозь слезы). Однако же пора пить кофе...	– ... Бог бачыць, як я люблю Радзіму, люблю так шчыра, я не магла глядзець з вагона, толькі плакала. (Праз слёзы.) Але ж трэба піць каву...

Другая ремарка такого же плана – «сердито»; общее ее значение – неудовольствие, раздражение, гнев, досада, обида. Однако ни в одном случае «сердито» не соответствует своему значению. Персонажи снова стараются создать видимость Действия, которого требуют от них жизненные обстоятельства – Варя «сердится» на Лопухина за его пассивность в «делах любви»; Трофимов «сердит» на Раневскую за безвольное отношение к жизни; Фирс «сердит» на Гаева за то, что воспитанник вовремя не поел, не оделся и т.д.

Язык перевода предоставляет два эквивалента для передачи смысла ремарки «сердито»: «сярдзіта» и «злосна», причем ни один из них полностью не реализует семантики исходного понятия. Комбинация их, воплотив контекстуальную насыщенность ремарки, нарушила бы авторский принцип «универсальности».

Янка Брыль счел необходимым сохранить в переводе семантико-стилистические особенности чеховского указания, выбрав один эквивалент – «злосна». При этом смысл ремарки передан в целом точно, хотя с выбором замены можно и не согласиться, поскольку, на наш взгляд, эквивалент «злосна» привносит в отношения между персонажами не присущие им оттенки злости и недоброжелательности («злосны» – поўны злосці, нядобразычлівасці») (таблица 4.2.10):

Таблица 4.2.10

Варя – Лопахину (сердито). Да уходите же наконец!	– (злосна). Ды ідзіце ж нарэшце!
Фирс (укоризненно). Леонид Андреич, бога не боитесь! Когда же спать?	– (з дакорам). Леанід Андрэвіч, бога вы не баіцеся! А спаць калі?
Гаев. Сейчас, сейчас. Ты уходи. Фирс. Я уж, так и быть, сам разденусь...	– Зараз, зараз. Ты ідзі сабе, Фірс. Я ўжо, так і быць, сам распрануся...
<...>	<...>
Фирс (сердито). Леонид Андреич!	– (злосна). Леанід Андрэвіч!
Трофимов (дразнит). Мадам Лопахина! Мадам Лопахина!..	– (пацвельвае). Мадам Лапахіна! Мадам Лапахіна!
Варя (сердито). Облезлый барин!	– (злосна). Аблезлы пан!
Любовь Андреевна. Надо быть мужчиной, в ваши годы надо понимать тех, кто любит. И надо самому любить... надо влюбляться! (Сердито). Да, да! И у вас нет чистоты, а вы просто чистюлька, смешной чудак, урод...	– Трэба быць мужчынам, у вашым узросце трэба разумець тых, хто кахае. І трэба самому кахаць... трэба ўлюбяцца! (Злосна). Так, так! І ў вас няма чысціні, а вы проста чысцёха, смешны дзівак, пачвар...

А.П. Чехов добивался полноты зрительского и читательского восприятия образа при помощи точной художественной детали и в ремарках. Так, первое появление Вари сопровождается ремаркой «Входит Варя, на поясе у нее вязка ключей» (выделено мной – Л.В.). «Вязка ключей» – это символ хозяйки, поэтому, когда власть «сменилась», ключи демонстративно полетели на пол. В переводе ремарка при первом появлении героини звучит несколько иначе (таблица 4.2.11):

Таблица 4.2.11

Входит Варя, на поясе у нее вязка ключей [145, 13, с. 200]	Уваходзіць Вара, на поясе у яе ключы [150, с. 583].
---	--

Но в конце третьего действия расхождений в оригинальном и переводном текстах нет (таблица 4.2.12):

Таблица 4.2.12

Пауза. Любовь Андреевна угнетена; она упала бы, если бы не стояла возле кресла и стола. Варя снимает с пояса ключи , бросает их на пол, посреди гостиной. и уходит [145, 13, с. 240].	Паўза. Любоў Андрэеўна прыгнечана; яна упала б, калі б не стаяла каля стала і крэсла. Вара здымае з пояса ключы , кідае і на падлогу, пасярод гасцінай, і выходзіць [150, с. 627].
---	--

Для чего Чехов включил в первую ремарку сочетание «вязка ключей», в то время как в другой уже указаны «ключи»? Вероятно, для того, чтобы читатель сразу же обратил внимание на статус героини. Общее содержание ремарки передано Янкой Брылем верно, и в «сценическом» (зрительном) варианте учтены все смысловые и стилистические нюансы: в «читательском» варианте зрительное восприятие образа Вари снижается; сочетание «вязка ключей» более емкое и содержательное, чем нейтральное «ключи».

Все же, думается, это расхождение между подлинником и переводом не носит принципиальный характер, а, скорее, подчеркивает «неслучайность» даже отдельных слов в чеховских указаниях к тексту.

Особую роль придавал русский прозаик и драматург звуковой организации пьесы, что также нашло отражение в авторских указаниях к тексту. Известно, как важно было Чехову найти нужный звук в ремарке во втором действии и как был доволен он найденным Станиславским решением. Драматург обозначил этот звук как «звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Сама конструкция чеховской фразы как будто реализует особенность этого «звука»: аллитерация согласных «л», «м», «з», постпозиционные повторы прилагательных создают проникновенную, пронзительную мелодику.

Брыль преобразует конструкцию оригинального простого, осложненного предложения в сложноподчиненное, убирает тем самым синтаксические повторы. Характерно, что произведенная переводчиком замена несколько не ослабила ни плавности оригинальной фразы, ни ее звукового оформления. Янка Брыль использовал тот же прием звукописи, что и Чехов, но реализовал его вовсе не в «мягких» звуках, при этом достиг полноты образа – его лиричности, эстетической сдержанности, глубокой содержательности (таблица 4.2.13):

Таблица 4.2.13

«Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный...» [145, 13, с. 224].	«Усе сядзяць, задумаўшыся. Цішыня. Чуваць толькі, як ціха мармыча Фірс. Раптам чуецца далёкі гук, як быццам з неба, гук парванай струны, які журботна замірае...» [150, с. 610].
---	--

Прочтение пьесы «Вишневый сад» на белорусском языке дает основание утверждать, что перевод есть также «комедия по замыслу»: точно воспроизведена мысль оригинала, верно передано общее настроение и интонация.

Учтены и реализованы в переводном произведении особенности художественной структуры подлинника: своеобразие диалогов, контекстуальная насыщенность ремарок, подтекстовая содержательность реплик персонажей.

Язык перевода богат и разнообразен, стилистически гармоничен и выверен, найденные Янкой Брылем лексико-семантические замены придают переводной фразе естественность звучания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В творческой судьбе Янки Брыля личности и художественному слову А.П. Чехова принадлежит особое место. Чехов вошел в жизнь Брыля в пору поиска начинающим писателем духовных ориентиров собственного творчества. «Своечасовое» (Янка Брыль) знакомство с миром произведений русского классика расширяло горизонты творческого осмысления будущим белорусским известным писателем действительности и человеческой природы, обостряло художественное зрение юноши Брыля в осознании им собственной писательской роли в жизни и творчестве.

Зачарованный обаянием личности русского писателя, чеховским поэтическим проявлением дружбы к простому, обиженному человеку, Янка Брыль через всю свою биографию пронес в душе ощущение близости с любимым писателем, которое нашло отражение в «писательской критике» автора «Адного дня», а также в оригинальном творчестве – в своеобразии воссозданной белорусским мастером художественного слова образной модели мира и человека.

Гуманистическая концепция мира и человека А.П. Чехова и Янки Брыля являет собой оригинальное, своеобразное преломление творческой связи писателей, сходных по природе художественного таланта, глубоко лирическому складу души. Поэтическим итогом художественной реализации обоими писателями нравственно-эстетических взглядов на проблему «человек и природа» выступает мотив «ощущения красоты природы». В природе, по мнению названных авторов, заключается огромная спасительная сила для человека. У Чехова мотив спасительной красоты природы обретает чаще элегическую, даже драматическую тональность: его герой («маленький человечек» – А.П. Чехов) в момент душевного надлома осознает «залог спасения», скрытый в природном просторе, он только готовится к исполнению партии «певца», которого призывает чеховская степь. Мир природы в брылевском творчестве получает лирическое выражение, в котором основное – единство, гармония красоты – человеческой и природной. Брылевский герой живет в природе и старается не потерять нить генетической связи с ней. «След рук человеческих» как составляющая мотива красоты природы представляет собой форму гармоничных отношений человека с природой (реализующуюся в творческом мире белорусского прозаика, осознаваемую как светлая мечта в мире героев русского писателя). Простота чеховского описания природы, поразившая юного Брыля своей красотой, проявилась в его зрелом творчестве в умении штрихом картинно нарисовать одухотворенный пейзаж.

«Любовь к живому существу» выступает как нравственная основа художественного воссоздания Чеховым и Брылем проблемы взаимоотно-

ношений человека и природы. Русским и белорусским художниками опозитивированы образы животных в анималистических рассказах, гуманистический пафос которых направлен на воссоздание мира «живых существ» как гармоничной формы существования материи. «Любовь к живому существу» определяет в мире Чехова и Брыля духовность личности, выступает как норма высокого человеческого поведения, отступление от которой разрушают единство человека и природы.

Чеховские зообеллетристические новеллы («Белолобый», в частности) во многом стали импульсом для выхода в свет оригинального брылевского цикла рассказов о «живых существах». В них белорусский художник с предельной искренностью проявил свое собственное и одновременно глубоко созвучное чеховскому понимание роли «братьев меньших» в духовном становлении человека, прежде всего маленького. Образы «живых существ» выступают у обоих писателей в качестве гуманистического объекта, по отношению к которому проявляются характеры чеховских и брылевских персонажей.

Анималистические рассказы Чехова и Брыля актуализировали интерес художников к теме детства, играющей в раскрытии авторской концепции личности доминирующую роль. Оба писателя рассматривают эту «частную» тему в контексте осмысления человеческой жизни в целом, исходя из убеждения об абсолютном гуманистическом полюсе детства.

В художественной интерпретации детства автором «Ваньки» и создателем «Асколачка вяселкі» выявляются следующие аспекты. Через отношение к ребенку как гуманистическому объекту анализируется поведение «взрослых» персонажей. Мир «детворы» как идеальная духовная форма жизни, законом которой выступает искренность, естественность проявления чувств, противопоставляется Чеховым «миру взрослых», где естественность сменили придуманные условные нормы поведения. Конфликт этих двух миров, даже в самых трагических его проявлениях («Спать хочется»), решается русским писателем в пользу «детского», вследствие убежденности его в том, «что дети святы и невинны». Преобладание драматических мотивов в решении Чеховым «детского» вопроса во многом обусловлено биографией русского писателя.

Чеховское противопоставление мира «взрослых» и мира «детворы» в творчестве Янки Брыля находит иное художественное воплощение: автор замечательных, проникновенных «детских» новелл подчеркивает не глубину непонимания взрослыми особенностей детского сознания, а диалектику жизни, поэтому на первый план в его произведениях о детях и для детей выступает тема взаимодоверия, взаимопонимания «утренней» и «вечерней» зари – святой поры детства и зрелой мудрости старости. «Категорическим императивом» брылевского героя в его духовной эволюции является память о детстве – идеальном времени ду-

ховного совершенства человеческой природы. Повествовательную манеру в «детских» новеллах А. П. Чехова и Янки Брыля организует лирическое начало, которое в позднем чеховском творчестве составит «подводное течение» его произведений, а в эволюции брылевского лирического письма начнется движение к философскому осмыслению пережитого опыта. В чеховской концепции личности произведения о детях, созданные в конце 80-х годов, знаменуют изменение направления его творческого поиска: от обличения негативных сторон жизни художник переходит к постановке проблемы поиска смысла жизни, приоритетной в его позднем творчестве. Тема детства, таким образом, сыграла роль своеобразной площадки для развертывания дальнейшего гуманистического содержания. В концепции брылевской идеи мотив детства выступает как знаковая характеристика на протяжении всей его писательской биографии, начало которой – в раннем лирическом рассказе «Як маленькі» – метафоре ко всему творчеству белорусского мастера.

В становлении новеллистического таланта Янки Брыля чеховское умение «говорить коротко о длинных предметах» являлось одновременно и поэтической нормой, и глубоко созвучной стилю белорусского прозаика характеристикой. Безусловно, начинающий писатель учился виртуозному использованию возможностей художественной детали, подтекста, способов образного воссоздания полноты жизни на немногочисленных страницах рассказов. И следы этой «учебы», явные и неявные, в новеллистике Брыля есть (значительная роль детали, подтекста и т. п.).

Однако основные структурные элементы брылевского жанра короткого рассказа определяются оригинальной природой таланта белорусского писателя – художника лирического типа постижения жизни. Это позиция повествователя – соучастника происходящего в художественном мире рассказов, максимально сближающая дистанцию «автор – читатель», «личностное переживание» как сюжетобразующий компонент; свободное построение произведений согласно «внутренним законам кампазицыі» (Янка Брыль); насыщенность детали и подтекста многообразными оттенками лирического; поиск в простых, обычных словах «заграда высокай паэзіі».

Обращение Янки Брыля к переводу произведений любимого писателя – еще одна грань типологической связи творчества предшественника и преемника, свидетельствующая в том числе и о неразрывном единстве славянского контекста, ибо чеховские произведения близки и понятны белорусскому читателю, чему в немалой степени способствовал прекрасный перевод, выполненный мастером белорусской лирической прозы. Основным принципом переводческой деятельности Янки Брыля по отношению к чеховским произведениям выступает осознанное стремление «объективироваться» от собственной стилиевой манеры, что

проявилось во внимании к чеховским речевым оборотам, стилистическим конструкциям оригинальных текстов. Хотя, безусловно, яркое лирическое дарование белорусского мастера не могло не проявиться в тексте; оно особым образом усилило «тайный» лиризм чеховских произведений, потенциал которого так чутко обнаружил Янка Брыль при работе над переводом.

Творчество А.П. Чехова и Янки Брыля по праву считается одним из выдающихся достижений развития искусства художественного слова. Гуманистический пафос их художественных созданий направлен на воспитание духовности в личности, человека в человеке. Оригинальность и самобытность индивидуально-личностных черт художников слова определили своеобразие созданной ими концепции личности и мира.

Творческая связь писателей выступает ярким примером генетического родства русской и белорусской литератур, в частности, и славянской культуры в целом. Общечеловеческая ориентация духовного и творческого поиска А.П. Чехова и Янки Брыля естественно проникает в культурное сознание других стран и народов. Об этом свидетельствуют многочисленные переводы произведений прозаиков на иностранные языки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Адамович, А. М. Война и деревня в современной литературе / А. М. Адамович. – Минск : Наука и техника, 1982. – 199 с.
- 2 Адамович, А. М. Горизонты белорусской прозы : литературно-критические очерки / А. М. Адамович. – М. : Советский писатель, 1974. – 318 с.
- 3 Адамовіч, Я. К. Гармонія абставін – гармонія душы : беларускае апавяданне 50-60-х гг. / Я. К. Адамовіч. – Мінск : Беларуская навука, 1998. – 159 с.
- 4 Александрович, С. Старонкі братняй дружбы : артыкулы пра літаратурныя сувязі / С. Александровіч. – Мінск : Дзяржвыд. БССР ; Рэд. Маст. літ., 1960. – 220 с.
- 5 Андреев, А. Н. Специфика жанрового мышления в литературе / А. Н. Андреев // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе : проблемы теоретической и исторической поэтики : материалы международной науч. конф. : в 2 ч. – Гродно : Изд-во Гродн. гос. ун-та, 1997. – Ч. 1. – С. 49–55.
- 6 А.П. Чехов в воспоминаниях современников / вст. ст. А. Туркова ; сост., подг. текста и коммент. Н. И. Гитович. – М. : Художественная литература, 1986. – 735 с.
- 7 А.П. Чехов – великий художник слова : сб. ст. / отв. ред. И. И. Бескорвайный. – Ростов-на-Дону : Ростов. книжн. изд-во, 1960. – 263 с.
- 8 А.П. Чехов о литературе / ред. Д. А. Политыко. – М. : Изд-во АН БССР, 1955. – 460 с.
- 9 Барысенка, В. В. Роля рускай класічнай літаратуры ў развіцці рэалізму беларускай літаратуры пачатку 20 ст. / В. В. Барысенка, В. У. Івашын. – Мінск : Выд-ва Акадэміі навук БССР, 1963. – 36 с.
- 10 Бас, І. С. А.П. Чэхаў і сучасная яму Беларусь / І. С. Бас // Садружнасць літаратур: зб. / рэд. Н. С. Перкін. – Мінск : Навука і тэхніка, 1968. – С. 5–27.
- 11 Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин : сб. избр. тр. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
- 12 Беларуская савецкая проза : апавяданне і нарыс / рэд.: В. В. Барысенка, П. К. Дзюбайла. – Мінск : Навука і тэхніка, 1971. – 328 с.
- 13 Белкин, А. А. Читая Достоевского и Чехова : статьи и разборы / А. А. Белкин. – М. : Художественная литература, 1973. – 301 с.
- 14 Бердников, Г. П. А.П. Чехов : биография / Г. П. Бердников. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. – 640 с.
- 15 Бердников, Г. П. А.П. Чехов : идейные и творческие искания / Г. П. Бердников. – 3-е изд., дораб. – М. : Художественная литература, 1984. – 511 с.
- 16 Березкин, Г. С. Звєнья : творческая индивидуальность и взаимодействие литератур / Г. С. Березкин. – М. : Советский писатель, 1984. – 377 с.

- 17 Брыль, Я. Ад сяубы да жніва : аповяданні / Я. Брыль. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1987. – 599 с.
- 18 Брыль, Я. Вячэрняе : лірычныя запісы і мініяцюры / Я. Брыль. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1994. – 350 с.
- 19 Брыль, Я. Дзе скарб ваш : лірычная проза / Я. Брыль. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1997. – 334 с.
- 20 Брыль, Я. Еще раз первый снег : избранные рассказы / Я. Брыль / авториз. пер. с белорусск. ; предисловие В. Оскоцкого. – М. : Художественная литература, 1977. – 381 с.
- 21 Брыль, Я. Жменя сонечных праменяў / Я. Брыль. – Мінск : Беларусь, 1965. – 232 с.
- 22 Брыль, Я. Запаветнае : выбраныя творы / Я. Брыль. – Мінск : Беллітфонд, 1999. – 442 с.
- 23 Брыль, Я. Збор твораў : у 4 т. / Я. Брыль. – Мінск : Беларусь, 1967–1968. – Т. 1–4.
- 24 Брыль, Я. З людзьмі і сам-насам : з лірычных запісаў / Я. Брыль // Польша. – 1996. – № 5. – С. 3–112.
- 25 Брыль, Я. Мир далекий и близкий : рассказы, очерки, миниатюры / Я. Брыль. – М. : Советский писатель, 1971. – 280 с.
- 26 Брыль, Я. На сцежцы – дзеці : аповяданні, мініяцюры, эсэ / Я. Брыль. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1988. – 207 с.
- 27 Брыль, Я. Перакладаю сяброў / Я. Брыль // Сад : кніга польскіх аповяданняў / выбраў і пераклаў Янка Брыль. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1982. – С. 3–4.
- 28 Брыль, Я. Пішу як жыву : аповесць, аповяданні, мініяцюры, эсэ / Я. Брыль. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1994. – 363 с.
- 29 Брыль, Я. Пошукі слова : мініяцюры і лірычныя запісы / Я. Брыль. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1984. – 509 с.
- 30 Брыль, Я. Пра галоўнае : аповесць, аповяданні, лірычныя запісы / Я. Брыль. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1977. – 224 с.
- 31 Брыль, Я. Роздум і слова / Я. Брыль. – Мінск : Беларусь, 1963. – 278 с.
- 32 Брыль, Я. Сёння і памяць : аповяданні, мініяцюры, эсэ / Я. Брыль. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – 317 с.
- 33 Брыль, Я. Сцежкі, дарогі, прастор : лірычныя замалёўкі / Я. Брыль. – Мінск : Юнацтва, 2001. – 238 с.
- 34 Брыль, Я. Трохі пра вечнае : артыкулы, літаратурныя нататкі, эсэ / Я. Брыль. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1978. – 360 с.
- 35 Бугаёў, Дз. Я. Спавадальнае слова : літаратурная крытыка, успаміны / Дз. Я. Бугаёў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 2001. – 326 с.
- 36 Бугаёў, Дз. Я. Сповідзь майстра : аб літаратурнай творчасці беларускага пісьменніка Я. Брыля / Дз. Я. Бугаёў // Польша. – 1995. – № 1. – С. 208–216.

- 37 Бугаёў, Дз. Я. Чалавечнасць : літаратурная крытыка / Дз. Я. Бугаёў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1985. – 311 с.
- 38 Букчин, С. В. Дорогой Антон Павлович... : очерки о корреспондентах А.П. Чехова / С. В. Букчин. – Минск : Наука, 1973. – 144 с.
- 39 Букчин, С. В. «Народ, издревле нам родной» : русские писатели и Белоруссия : очерки / С. В. Букчин. – Минск : Народная асвета, 1984. – 335 с.
- 40 Бушмин, А. С. Преемственность в развитии литературы / А. С. Бушмин. – 2-ое изд., доп. – Л. : Художественная литература : Ленингр. отделение, 1978. – 223 с.
- 41 Бялый, Г. А. Русский реализм : от Тургенева к Чехову / Г. А. Бялый. – Л. : Советский писатель : Ленингр. отделение, 1990. – 637 с.
- 42 Вакол Брыля : кароткія нататкі беларускіх пісьменнікаў, літаратуразнаўцаў // Крыніца. – 1995. – № 3 (8). – С. 3–28.
- 43 Варабей, А. П. Беларуска-рускі паэтычны ўзаемапераклад 20–30 гадоў / А. П. Варабей. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 221 с.
- 44 Виноградов, В. В. Язык и стиль русских писателей : от Карамзина до Гоголя : избр. тр. / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1990. – 386 с.
- 45 Виноградов, В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. С. Виноградов. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1978. – 172 с.
- 46 Вокруг Чехова : сб. ст. / сост., вступ. ст. и прим. Е. М. Сахаровой. – М. : Правда, 1990. – 655 с.
- 47 Вопросы теории художественного перевода : сб. ст. / сост. Т. А. Рузская. – М. : Художественная литература, 1977. – 254 с.
- 48 В творческой лаборатории Чехова : сб. ст. / редкол.: Л. Д. Опульская и др. – М. : Наука, 1974. – 367 с.
- 49 Гачечиладзе, Г. Р. Художественный перевод и литературное взаимодействие / Г. Р. Гачечиладзе. – М. : Советский писатель, 1972. – 262 с.
- 50 Гейдеко, В. А. А. Чехов и Ив. Бунин / В. А. Гейдеко. – М. : Советский писатель, 1976. – 376 с.
- 51 Гісторыя беларускай літаратуры XX ст. : у 4 т. – Мінск : Беларуская навука, 1999–2001. – Т. 3. – 2001. – 952 с.
- 52 Гитович, Н. И. Летопись жизни и творчества А.П. Чехова / Н. И. Гитович. – М. : Художественная литература, 1955. – 879 с.
- 53 Гніламедаў, У. Традыцыі і наватарства / У. Гніламедаў. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1972. – 176 с.
- 54 Гончарова-Грабовская, С. Я. Комедия в русской драматургии 1980–1990-х годов : жанровая динамика и типология : авторефер. дис. ... доктора фил. наук : 10.01.02 / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : Бел. гос. ун-т, 2000. – 39 с.
- 55 Гречнев, В. Я. Русский рассказ конца XIX – XX вв. : проблематика и поэтика жанра / В. Я. Гречнев. – Л. : Наука : Ленингр. отделение, 1979. – 208 с.

- 56 Громов, М. П. Чехов / М. П. Громов. – М. : Молодая гвардия, 1993. – 394 с.
- 57 Гурвич, И. А. В поисках жанра : о прозе А.П. Чехова / И. А. Гурвич // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. – С. 312–319.
- 58 Гусева, Л. Янка Брыль — мастак / Л. Гусева. – Минск : Вышэйшая школа, 1968. – 160 с.
- 59 Гусев, В. Память и стиль : современная советская литература и классическая традиция / В. Гусев. – М. : Советский писатель, 1981. – 352 с.
- 60 Дасаева, Т. М. Пошукі героя : з вопыту беларускай прозы 20-х гадоў / Т. М. Дасаева. – Минск : Навука і тэхніка, 1993. – 126 с.
- 61 Добин, Е. С. Сюжет и действительность / Е. С. Добин. – Л. : Советский писатель ; Ленингр. отд-ние, 1976. – 494 с.
- 62 Душа на рацэ часу : гутаркі з Я. Брылём // Наша слова. – 1996. – № 36. – С. 3–4.
- 63 Дюришин, Д. Теория сравнительного изучения литературы / Д. Дюришин / пер. со слов. – М. : Прогресс, 1979. – 320 с.
- 64 Жанр и творческая индивидуальность : межвуз. сб. науч. трудов / под ред. В. В. Гуры. – Вологда : Изд-во Вологодского гос. пед. ин-та, 1990. – 164 с.
- 65 Жирмунский, В. Н. Сравнительное литературоведение : Восток и Запад : избранные труды / В. Н. Жирмунский. – Л. : Наука ; Ленингр. отделение, 1979. – 493 с.
- 66 Жураўлёў, В. П. Магчымасці рэалізму : прычынасць і гістарызм / В. П. Жураўлёў, М. А. Тычына. – Минск : Навука і тэхніка, 1982. – 232 с.
- 67 Жураўлёў В. П. На шляху духоўнага самасцвяржэння / В. П. Жураўлёў. – Минск : Навука і тэхніка, 1995. – 158 с.
- 68 Зайцев, Б. Чехов : литературная биография: 130 лет со дня рождения А.П. Чехова / Б. Зайцев // Дон. – 1990. – № 1. – С. 158–171.
- 69 Залыгин, С. П. Мой поэт / С. Залыгин. – М. : Советская Россия, 1971. – 127 с.
- 70 Золотусский, И. На перекрестке эпох : Толстой и Чехов / И. Золотусский // Смена. – 1999. – № 1. – С. 84–97.
- 71 Ивашин, В. В. Изучение русской литературы во взаимосвязи с белорусской / В. В. Ивашин, М. А. Лазарук, Е. А. Ленсу. – Минск : Народная асвета, 1988. – 175 с.
- 72 Калеснік, У. А. Лёсам пазнаае : выбраныя літаратурныя партрэты і нарысы / У. А. Калеснік. – Минск : Мастацкая літаратура, 1982. – 558 с.
- 73 Калеснік, У. А. Перад першай старонкай / У. А. Калеснік // Полымя. – 1968. – № 10. – С. 214–221.
- 74 Калеснік, У. А. Усё чалавечае : жанр мініяцюры ў творчасці Я. Брыля / У. А. Калеснік // Калеснік. У.А. – Минск : Мастацкая літаратура, 1993. – С. 160–209.

- 75 Калеснік, У. А. Янка Брыль — нарыс жыцця і творчасці / У. А. Калеснік. – Минск : Народная асвета, 1990. – 254 с.
- 76 Камянов, В. И. Время против безвременья : Чехов и современность / В. И. Камянов. – М. : Советский писатель, 1989. – 378 с.
- 77 Кане, Ю. М. Начало пути : о творчестве белорусского писателя Я. Брыля / Ю. М. Кане // Неман. – 1963. – № 5. – С. 144–153.
- 78 Канэ, Ю. М. Як паветра і хлеб : жыццёвы і творчы шлях Я. Брыля / Ю. М. Канэ. – Минск : Мастацкая літаратура, 1988. – 318 с.
- 79 Карпова, В. Неизвестные романы Чехова / В. Карпова // Рэспубліка. – 2002. – 22 лютага. – С. 7.
- 80 Катаев, В. Б. Литературные связи Чехова / В. Б. Катаев. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1989. – 261 с.
- 81 Катаев, В. Б. Проза Чехова : проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1979. – 327 с.
- 82 Кишкин, Л. С. Литературные связи : предмет, цели, проблематика и методика изучения / Л. С. Кишкин. – М. : Рос. акад. наук ; Ин-т славяноведения и балканистики, 1992. – 260 с.
- 83 Коваленко, В. А. Общность судеб и сердец : белорусская проза о Великой Отечественной войне в контексте рус. и др. лит. / В. А. Коваленко. – Минск : Наука и техника, 1985. – 352 с.
- 84 Кожинов, В. В. Размышления о русской литературе / В. В. Кожинов. – М. : Современник, 1991. – 524 с.
- 85 Колобаева, Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1990. – 336 с.
- 86 Кони, А. Ф. Воспоминания о Чехове / А. Ф. Кони // Кони, А. Ф. Воспоминания о писателях / А. Ф. Кони. – М. : Художественная литература, 1989. – С. 458–474.
- 87 Копанев, П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода / П. И. Копанев. – Минск : Изд-во Бел. гос. ун-та, 1972. – 294 с.
- 88 Коптилов, В. Этапы работы переводчика / В. Коптилов // Вопросы теории художественного перевода: сб. ст. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 148–166.
- 89 Кравицов, Н. И. Проблемы сравнительного изучения славянских литератур / Н. И. Кравицов. – М. : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1973. – 364 с.
- 90 Крэнь, І. «Дзе поле роднае і дзе людзі» : прырода ў жыцці і творчасці пісьменніка Я. Брыля / І. Крэнь // Роднае слова. – 1992. – № 7–8. – С. 122–127.
- 91 Кубасов, А. В. Рассказы А.П. Чехова : поэтика / А. П. Кубасов. – Свердловск : Сведл. гос. пед. ин-т, 1990. – 73 с.
- 92 Лакшин, В. Я. Толстой и Чехов / В. Я. Лакшин. – 2-ое изд., испр. – М. : Искусство, 1975. – 334 с.
- 93 Ларчанка, М. Яднанне братніх літаратур / М. Ларчанка. – Минск : Вышэйшая школа, 1974. – 256 с.

- 94 Левый, И. Искусство перевода / И. Левый / пер. с чеш. и предисл. В. Россельса. – М.: Прогресс, 1974. – 397 с.
- 95 Линков, В. Я. Художественный мир прозы А.П. Чехова / В. Я. Линков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 128 с.
- 96 Лиокумович, Т. Б. Янка Купала и русская литература: многогранность творческих взаимосвязей / Т. Б. Лиокумович: в 2 ч. – Брест: Изд-во Брест. гос. ун-та, 1996–1998. – 215 с.
- 97 Литературное наследство: сб. / ред.: И. И. Анисимов, А. С. Бушмин. В. В. Виноградов и др. – М.: Изд-во акад. наук СССР, 1960. – Т. 68: Чехов. – 969 с.
- 98 Лихачев, Д. С. Литература – реальность – литература: сб. / Д. С. Лихачев. – Л.: Советский писатель; Ленингр. отд-ние, 1984. – 271 с.
- 99 Лихачев, Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей: сад как текст / Д. С. Лихачев. – СПб.: Наука; С.-Петербург. отд-ние, 1991. – 372 с.
- 100 Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
- 101 Майхровіч, С. К. Янка Брыль: жыццё і творчасць / С. К. Майхровіч. – Мінск: Дзяржвыд БССР, 1961. – 213 с.
- 102 Македонов, А. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метафоры / А. Македонов. – Л.: Советский писатель; Ленингр. отд-ние, 1987. – 368 с.
- 103 Мартынова, Л. А. Международная научная конференция: А. П. Чехов в контексте духовного развития человечества: век XX–XXI; Мелихово: январь 2000 / Л. А. Мартынова // Филологические науки. – 2000. – № 5. – С. 115–119.
- 104 Марціновіч, А. Сувязь: літаратурна-крытычныя артыкулы / А. Марціновіч. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. – 253 с.
- 105 Мастерство перевода: сб. ст. – М.: Советский писатель, 1970. – 592 с.
- 106 Мелиховский летописец: дневник Павла Егоровича Чехова: памятники культуры. – М.: Наука, 1995. – 266 с.
- 107 Микулина, Л. Национально-культурная специфика и перевод / Л. Микулина // Мастерство перевода: сб. ст. – М.: Советский писатель, 1981. – С. 79–99.
- 108 Мішчанчук М. І. Беларуская літаратура XX стагоддзя / М. І. Мішчанчук, І. С. Шпакоўскі. – Мінск: Вышэйшая школа, 2001. – 352 с.
- 109 Мішчанчук М. І. Літаратура XX стагоддзя: спроба пераасэнсавання / М. І. Мішчанчук. – Мінск: БДПУ імя М. Танка, 1996. – 170 с.
- 110 Мушыньскі, М. І. І нічога, апроч праўды: якой быць «Гісторыя беларускай літаратуры» / М. І. Мушыньскі. – Мінск: Навука і тэхніка, 1990. – 127 с.
- 111 Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей: у 4 кн. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993–1995. – Кн. 1–4.

- 112 Нефедов, В. В. Тут русский дух, тут Русью пахнет: взгляд на место в Беларуси русской лит-ры / В. В. Нефедов // Республика. – 1992. – 4 снежня. – С. 5.
- 113 Нікіфарав, В. Б. Л.М. Талстой у творчай біяграфіі Я. Брыля / В. Б. Нікіфарав // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: материалы межреспубликанской научной конференции. – Гродно: Изд-во ГрГУ, 1993. – С. 103–106.
- 114 Озеров, Л. А. Двойной портрет: о советской школе поэтического перевода / Л. А. Озеров. – М.: Советский писатель, 1986. – 314 с.
- 115 Паперный, З. С. Записные книжки Чехова / З. С. Паперный. – М.: Советский писатель, 1976. – 391 с.
- 116 Перкін, Н. С. Нацыянальнае і інтэрнацыянальнае ў літаратуры / Н. С. Перкін. – Мінск: Навука і тэхніка, 1971. – 200 с.
- 117 Поэтика перевода: сб. ст. / сост. С. Гончаренко; предисл. Е. Николовой. – М.: Радуга, 1988. – 235 с.
- 118 Проблемы особых межлитературных общностей: сб. ст. / РАН: Ин-т востоковед.; Словацкая АН; Ин-т мировой лит-ры; под общ. ред. Д. Дюришина. – М.: Наука, 1993. – 263 с.
- 119 Рагойша, В. П. І адгукнецца слова ў словес...: літаратурна-крытычныя артыкулы, ээ, дыялогі / В. П. Рагойша. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1992. – 287 с.
- 120 Рагойша, В. П. Проблемы перевода с близкородственных языков: белорусско-русско-украинский поэтический взаимоперевод / В. П. Рагойша. – Минск: Изд-во Бел. гос. ун-та, 1980. – 183 с.
- 121 Рыльский, М. Ф. Искусство перевода: статьи, заметки, письма / М. Рыльский. – М.: Советский писатель, 1986. – 334 с.
- 122 Рынкевич, В. П. Путешествие к дому с мезонином: о творчестве А. П. Чехова / В. П. Рынкевич. – М.: Художественная литература, 1990. – 318 с.
- 123 Салавей, Л. Творы Чэхава на беларускай мове / Л. Салавей // ЛіМ – 1955. – 8 студзеня. – С. 3.
- 124 Саўчанка, Н. Творы А.П. Чэхава ў Беларусі / Н. Саўчанка // Беларусь. – 1960. – № 1. – С. 10.
- 125 Семанова, М. Л. Чехов и советская литература: 1917–1935 гг. / М. Л. Семанова. – М.: Советский писатель, 1966. – 311 с.
- 126 Семанова, М. Л. Чехов – художник / М. Л. Семанова. – М.: Просвещение, 1976. – 224 с.
- 127 Семар, Р. «Мое детство было страданием...» / Р. Семар // Учительская газета. – 2000. – 1 февраля. – С. 20.
- 128 Сенькевич, Т. В. Творчество А.П. Чехова и литературный процесс второй половины XIX–XX веков: учеб.-метод. пособие / Т. В. Сенькевич, Л. В. Скибицкая. – Минск: Адукацыя і выхаванне, 2003. – 160 с.

- 129 Станюта, А. Брыль — гэта Брыль, гэта Брыль... : успаміны аб сустрэчах з пісьменнікам / А. Станюта // Крыніца. — 1995. — № 3. — С. 27–28.
- 130 Сухих, И. Н. Проблемы поэтики А.П.Чехова / И. Н. Сухих. — Л. : Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1987. — 180 с.
- 131 Творческий метод А.П. Чехова : межвузовский сб. науч. трудов. — Ростов-на-Дону : Изд-во Ростов. гос. пед. ин-та, 1983. — 144 с.
- 132 Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 574 с.
- 133 Тычина, М. А. Народ и война : национ. характер как объект изображения : опыт историко-типологического анализа белорусской военной прозы / М. А. Тычина. — Минск : Наука и техника, 1985. — 328 с.
- 134 Тюпа, В. И. Художественность чеховского рассказа / В. И. Тюпа. — М. : Высшая школа, 1989. — 133 с.
- 135 Уладзімір Караткевіч і Янка Брыль : пераліска: 1958–1983 гг. / прадмова і падрыхтоўка тэкстаў Л. Мазанік // Шляхам гадоў : гісторыка-літаратурны зборнік. — Мінск : Мастацкая літаратура, 1990. — С. 54–138.
- 136 Федоров, А. В. Искусство перевода и жизнь литературы : очерки / А. В. Федоров. — Л. : Советский писатель : Ленингр. отд-ние, 1983. — 352 с.
- 137 Флорин, С. Муки переводческие : практика перевода / С. Флорин. — М. : Высшая школа, 1983. — 184 с.
- 138 Хализев, В. Е. Теория литературы : уч. для вузов / В. Е. Хализев. — М. : Высшая школа, 2001. — 398 с.
- 139 Цилевич, А. М. Сюжет чеховского рассказа / А. М. Цилевич. — Рига : Звайгзне, 1976. — 239 с.
- 140 Чадаева, А. Будьте как дети : читая А.П. Чехова / А. Чадаева // Литературная Россия. — 1999. — № 19. — С. 12–13.
- 141 Чарота, І. А. Пошук спрадвечнай існасці : беларуская літаратура XX ст. ў працэсах нацыянальнага самавызначэння / І. А. Чарота. — Мінск : Навука і тэхніка, 1995. — 159 с.
- 142 Чехова, М. П. Из далекого прошлого / М. П. Чехова. — М. : Гослитиздат, 1960 — 272 с.
- 143 Чехов, А. П. Избранное : в 3-х т. / А. П. Чехов / вступит. ст. А. И. Куприна. — М. : АО «Векта», 1994. — Т. 1–3.
- 144 Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем / А. П. Чехов : в 30 т. : письма : в 12 т. / редколл. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.). — М. : Наука, 1975–1982. — Т. 1–12.
- 145 Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем / А. П. Чехов : в 30 т. : сочинения : в 18 т. / редколл. Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.). — М. : Наука, 1974–1982. — Т. 1–18.
- 146 Чехов, А. П. Рассказы из жизни моих друзей : повести и рассказы / А. П. Чехов. — СПб. : Ред.-изд. Центр «Культ-информ-пресс», 1994. — 621 с.

- 147 Чеховские чтения в Ялте : Чехов : взгляд из 1980-х / сб. научн. трудов / отв. ред. А. Г. Головачев. — М. : Гос. б-ка СССР, 1990. — 192 с.
- 148 Чуковский, К. И. Десятая муза / К. И. Чуковский // Мастерство перевода — М. : Советский писатель, 1970. — С. 386–390.
- 149 Чэхаў, А. П. Выбраныя творы / А. П. Чэхаў / пер. з рус. мовы; рэд. пер. Я. Брыль. — Мінск : Дзяржвыд БССР; Рэд. маст. літ., 1954. — 586 с.
- 150 Чэхаў, А. Выбраныя творы / А. П. Чэхаў / пер. з рус.; укладанне Я. Брыля. — Мінск : Мастацкая літаратура, 1994. — 645 с.
- 151 Шамякіна Т. І. На лініі перасячэння : літаратурна-крытычныя нататкі / Т. І. Шамякіна. — Мінск : Мастацкая літаратура, 1981. — 143 с.
- 152 Шубин, Э. А. Современный русский рассказ : вопросы поэтики жанра / Э. А. Шубин. — Л. : Наука ; Ленингр. отд-ние, 1974. — 182 с.
- 153 Шупенька, Г. Прага мастацкасці : выбранае / Г. Шупенька. — Мінск : Мастацкая літаратура, 1996. — 461 с.
- 154 Шупенька, Г. Цеплыня чалавечнасці / Г. Шупенька. — Мінск : Мастацкая літаратура, 1977. — 255 с.
- 155 Эренбург, И. Г. Перечитывая Чехова / И. Г. Эренбург. — М. : Художественная литература, 1960. — 112 с.
- 156 Ягоўдзік, Ул. Белья рысы на чорным полі : кніга пра пісьменнікаў і мастакоў / Ул. Ягоўдзік. — Мінск : Мастацкая літаратура, 1995. — 223 с.
- 157 Яскевич, А. С. Становление белорусской художественной традиции / А. С. Яскевич. — Минск : Наука и техника, 1987. — 232 с.
- 158 Яскевич, А. С. Тайна близлежащего / А.С. Яскевич // Дружба народов. — 1980 — № 1 — С. 241–249.

Научное издание

Скибицкая Людмила Васильевна

**А.П. ЧЕХОВ И ЯНКА БРЫЛЬ:
ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВЯЗИ**

МОНОГРАФИЯ

Подписано в печать 14.01.2008. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс. Ризография. Усл. печ. л. 10,58. Уч.-изд. л. 12,52.

Тираж 100 экз. Заказ № 11.

Издатель и полиграфическое исполнение:

учреждение образования

«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина».

224016, Брест, ул. Мицкевича, 28.

ЛИ № 02330/277 от 30.04.2004.

Библиотека



БрГУ