

ЛИТЕРАТУРА

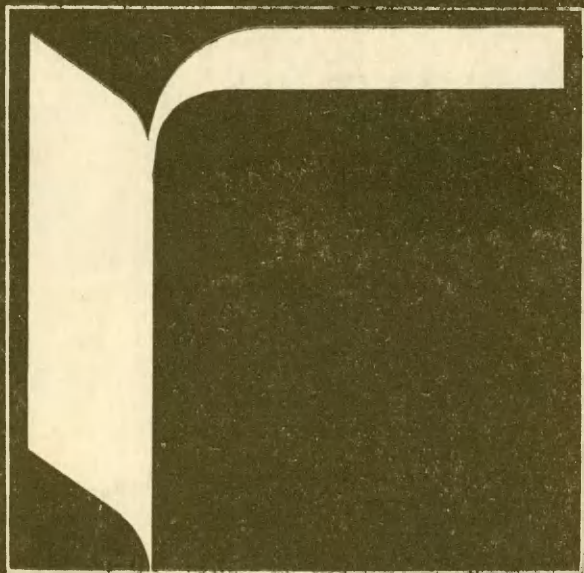
ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1786/6

В. И. Этов

СОВРЕМЕННЫЙ РОМАН И ЕГО ГЕРОИ



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

ЛИТЕРАТУРА

6/1986

Издается ежемесячно с 1967 г.

В. И. Этов

СОВРЕМЕННЫЙ РОМАН И ЕГО ГЕРОИ



Издательство «Знание» Москва 1986

ЭТОВ В. И. — кандидат филологических наук, зав. отделом
журнала «Литературная учеба».

Рецензент: Д. М. Урнов, доктор филологических наук,
старший научный сотрудник ИМЛИ АН СССР.

СОДЕРЖАНИЕ

Три подступа к теме: жанр, герой, перспективы романа	3
Время романа	13
Дебюты и дебаты	13
«Философствует», «философичен». Что за словом?	15
«Мироздание» по Толстому	22
Неоконченный портрет, или Выход эпикурейства	25
Осознание вины, или Выход слабости	30
Когда слово обретает силу, или Выход силы и энергии	42
Люди, как реки	46
Библиография	64

Этов В. И.

Э 92 Современный роман и его герои. — М.: Знание,
1986. — 64 с. — (Новое в жизни, науке, технике.
Сер. «Литература»; № 6).

11 к.

Брошюра представляет собой обзор наиболее заметных явлений
нашей прозы последних лет — романов Айтматова, Амиреджиги, Бов-
дарева, Леонова, Макашова. Особое внимание уделяет автор жан-
ровым особенностям романа и его героям.

4603020000

ББК 83.3(2)7



ТРИ ПОДСТУПА К ТЕМЕ: ЖАНР, ГЕРОЙ, ПЕРСПЕКТИВЫ РОМАНА

...Задача всех писателей — черпать
в океане русской народной жизни...

И. Гончаров

Сегодня роман — один из популярнейших жанров. Его притягательность огромна даже для тех, кто ищет в книге лишь приятное развлечение. Ни телевидение, ни кино, несмотря на опасения многих, не притупили интереса к роману. Мы с надеждой раскрываем очередной номер «толстого» журнала — есть ли свежий роман? Не просто «большое повествовательное произведение», как нередко его именуют. А Роман с большой буквы, который ответит на самые насущные вопросы времени, осветит малознакомые пространства жизни, заглянет в завтрашний день. Познакомит с Героем наших дней. Утолит неутолимую жажду красоты и совершенства. «Причина, почему искусство может нас обогатить, — писал Нильс Бор, — заключается в его способности напомнить нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа». Этой способностью, исключительно важной для человека, в полной мере обладает роман. Но Чехов, как известно, не создал романа в полном смысле этого слова. Однако это не значит, что он не пробовал его написать. В его письмах к друзьям не раз упоминается: пишу роман. «В ос-

нову сего романа, — читаем в одном из его писем 1889 года, — кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды; цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и к стати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы». Очень характерное рассуждение. Романист, действительно, чаще всего имеет дело с жизнью хороших людей, что дает возможность исследовать и ее «норму», и «уклонения» от нее. Не просто изображать жизнь как она есть, но и объяснять ее. Последнее очень важно для романиста. «Великие романы мира — «Дон Кихот», «Гаргантюа и Пантагрюэль», «Робинзон Крузо», «Джонатан Уайльд», «Жак-фаталист», «Красное и черное», «Война и мир», «Воспитание чувств», — писал когда-то критик-антифашист Ральф Фокс в книге «Роман и народ», — ...велики как раз потому, что за ними стоит мысль, потому что они художественно, с непревзойденной силой воображения, если хотите вдохновенно, объясняют жизнь». Именно в этом видел английский критик главное отличие первоклассного от второсортного в художественной литературе.

Однако вдохновенно, страстно объясняющий жизнь романист, как это ни парадоксально, призван быть строго объективным, подобно нелицеприятному ученому-историку. На эти темы немало размышлял Генри Фильдинг. В своей «Истории Тома Джонса, найденыша» (во вступлении к девятой книге, озаглавленном «О тех, кому позволительно и непозволительно писать истории, подобные этой») он замечает: «Впрочем, труд наш имеет достаточное право называться историей, поскольку все наши действующие лица заимствованы из такого авторитетного источника, как великая книга самой Природы». И в другом месте, уподобляя писательское ремесло искусству повара: «А заготовленная нами провизия является не чем иным, как человеческой природой». «Быстро и глубоко проникать в истинную сущность всех предметов нашего ведения» — таково, по Фильдингу, назначение романиста. А для этого совершенно необходимы «основательные познания в истории и литературе»: «разыгрывать роль историка, не обладая ими, так же тщетно, как пытаться построить дом, не имея бревен или известки, кирпича или камня».

И если литература — человековедение, то такое значение ей в первую очередь дает роман — источник неисчер-

паемых знаний о жизни природы и общества. Быть распространителем верных, объективных знаний — одно из назначений романа, его высокое достоинство. Не случайно классики марксизма, стремясь к политическому просвещению рабочих масс, так широко опирались на реалистический роман. В статье «Английская буржуазия» (1854 г.) К. Маркс, например, писал: «Блестящая плеяда современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты, вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии... Какими изобразили их Диккенс и Теккере́й, мисс Бронте и мистрис Гаскелл? Как людей, полных самонадеянности, лицемерия, деспотизма и невежества; а цивилизованный мир подтвердил этот приговор убийственной эпиграммой: «они раболепствуют перед теми, кто выше их, и ведут себя как тираны по отношению к тем, кто ниже их».

Эти познавательные возможности романа заложены в самой его родовой и жанровой природе: ведь роман относится к эпическому роду литературы. А эпос и драматургия «воспроизводят социально-исторические характеры людей в аспекте их бытия, обладающего пространственно-временной материальной дискретностью» (Г. Н. Пospelов).

Роман — эпический жанр. Это мы знаем со школьной скамьи. А что еще знаем о нем? Большое повествовательное произведение? Пожалуй, этими скудными сведениями и ограничиваемся. Даже в критических дискуссиях о романе. Но ведь существует и героический эпос: «Илиада», «Одиссея», «Манас», «Песнь о Роланде». «Калевала», русские былины, ирландские саги, мифы о Гильгамеше. В чем отличие романа от древнего эпоса? Не в размерах же, не в наличии или отсутствии прозаической или стихотворной формы. Тот и другой существуют и в стихах и в прозе. Ответ найдем у Гегеля, Белинского, в трудах современных теоретиков романа.

Гегель достаточно строго проводил различия между героическим эпосом и романом и по времени их возникновения, а главное — по проблематике и конфликту. Если в героическом эпосе изображаются исключительно национальные и классовые противоречия, то основу романа, по Геге-

лю, составляет «конфликт между поэзией сердца и противостоящей ей прозой житейских отношений, а также случайностью внешних обстоятельств». Роман, поясняет эту мысль Гегеля современный теоретик, — «произведение, в котором изображена жизнь отдельных лиц в их частных интересах и столкновениях с окружающей средой, определяющей развитие их характеров» (Г. Н. Пospelов).

Таково жанровое содержание романа, которым он отличается от древнего эпоса, с одной стороны, и от многих современных эпических произведений большой формы — с другой. Каких же? Ну хотя бы от «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина или «Путешествия Гулливера» Свифта. Да и «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева или «Власть земли» Глеба Успенского не отнесешь к романам. Это очерковые произведения, в которых изображается нравственное состояние общества. И даже в «Мертвых душах», которые иногда именуют романом, главный интерес не в «развитии характера» Чичикова, о чем автор вспоминает ретроспективно, лишь в заключительной главе. Куда больше внимания первая часть «поэмы» уделяет описанию быта и нравов русской помещичьей жизни, бюрократических порядков в городе.

Однако романы не случайно произведения большой эпической формы. Благодаря этому они охотно включают в себя и описание нравственного состояния общества (как Бальзак в своей «Человеческой комедии» — цикле романов или Л. Толстой в «Анне Карениной» и «Воскресении» или Гончаров в «Обломове» и «Обрыве»), и событий общенационального значения, сближаясь в этом отношении с древним героическим эпосом. Так возникают романы-эпопеи, признанные образцы которого — «Война и мир» и «Тихий Дон».

Гегель лишь древний эпос считал эпопеей (понимая под этим словом монументальное повествование о событиях, имеющих «субстанциональное» значение в жизни общества и природы), но его русский последователь Белинский именно в романе увидел «эпопею нашего времени». Белинский был прав: главная цель романа — постижение характера человека, разгадка сущности человеческой природы — достойна эпопеи.

..два-три романа,
В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно...

А. С. Пушкин. Евгений Онегин

Именно этот «современный человек» стал ведущим героем русского романа. (А впрочем, только ли русского? Разве не современны для своего времени герои Сервантеса, Фильдинга, Стерна, Гёте, Бальзака, Гофмана, Диккенса, Теккерея, с чьими именами связано развитие европейского романа?) Вопрос о романе — всегда вопрос о его герое. Именно он определял славу и судьбу романиста и привлекал (или отталкивал) внимание читателя. А потому Татьяна Ларина, «воображаясь героиней своих возлюбленных творцов», искала в романе слов для выражения собственных чувств. А Лермонтов должен был писать оправдание своему герою: «Иные ужасно обиделись и не шутя, что им ставят в пример такого безправственного человека, как Герой Нашего Времени; другие же очень тонко замечали, что сочинитель нарисовал свой портрет и портреты своих знакомых...»

Но может, такие были читатели — простодушные, наивные, неискушенные в тайнах сочинительства?

Другое время — другое поколение. И снова упреки, споры, желание увидеть свой портрет в герое, принять или отвергнуть свое «изображение». И теперь уже не авторское предисловие к роману, не резкий полемический ответ: «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно, портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения...», — теперь развернутая статья-объяснение писателя с молодым поколением «По поводу «Отцов и детей». И гораздо позже другой прославленный писатель отвергнет упреки в надуманности, в идеализации своей героини и расскажет, как много матерей, разделяя судьбы своих детей, шли на каторгу, в тюрьмы за революционные убеждения.

Каждый настоящий роман — не «кукольный дом», а подлинный «дом жизни», как говорил Стивенсон о романе Достоевского «Преступление и наказание», в котором живут, страдают, обретают надежды не призраки, а живые люди — наши современники. А потому близкие, дорогие читателю,

вызывающие сопереживание, желание быть похожим или изжить то, что в человеке уродливо, недостойно. Спорят не только наивные простодушные читатели, спорят философы и политики, величайшие умы человечества.

«Я заявляю: недопустимо называть примитивным и бездарным «Что делать?». Под его влиянием сотни людей делались революционерами. Могло ли это быть, если бы Чернышевский писал бездарно и примитивно? Он, например, увлек моего брата, он увлек и меня. Он меня всего глубоко перепахал». «До знакомства с сочинениями Маркса, Энгельса, Плеханова главное, подавляющее, влияние имел на меня только Чернышевский, и началось оно с «Что делать?». Это Ленин.

Русская литература дала целый спектр героев, которые помогали русской молодежи выходить на трудную дорогу чести. Правда, у нее в этом деле были настоящие помощники — русские критики-демократы. Не случайно Ленин говорил о Добролюбове: «Из разбора «Обломова» он сделал клич, призыв к воле, активности, революционной борьбе, а из анализа «Накануне» настоящую революционную прокламацию, так написанную, что она и по сей день не забывается».

Тайну необыкновенного успеха романа и его «безусловного владычества» Белинский объяснял тем, что «форма и условия романа удобнее для поэтического представления человека, рассматриваемого в его отношении к общественной жизни». Обратим внимание на эту характеристику — «поэтическое представление человека». Роман — не социологическое исследование жизни (с чем его, к сожалению, часто отождествляют), он не просто обобщает, типизирует единичные явления, он возводит их в идеал, соотносит с представлениями художника о красоте и совершенстве жизни (с «требованиями разума и благородного чувства», как говорил Чернышевский), а потому осуществляет эстетическое познание жизни, являет героя в художественно выразительной, «выигрышной» форме.

Роман исторически призван выразить самопознание личности, понявшей или осмысляющей свое бытийное предназначение: представлять в своем лице интересы нации, народа, государства, человечества в конечном счете (хотя это не означает, что каждый роман подобное назначение осуществляет). Роман — жанр, суть которого в постижении «са-

модвижения» личности, ее становления, ее пути от себя в мир. Волей-неволей роман становится отражением наивного и непосредственного сознания, тяготеющего к гармонии и универсальности, к полноте ответственности человека перед миром (что было так свойственно героям древних эпических сказаний), к убеждению, что от его поведения, решения, действий зависят судьбы мироустройства, всего человечества. Прекрасно и трагично это «прометеево начало» в личности. Будь то Лев Николаевич Мышкин Достоевского, пришедший в мир с выстраданной программой нравственного воскрешения безмерно униженного, страдающего человека. Или Андреас Лекеркюн в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, мечтающий вернуть искусству его былую «варварскую» мощь и страшной ценой оплативший творческую свободу, Пьер Безухов Толстого или Григорий Мелехов Шолохова. Все это — персонажи высокой трагедии человеческого познания, подлинные герои романа как эпопеи времени.

* * *

Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и, вместе с тем, полное сознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном факте жизни — это есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии и доселе еще никем не достигнутый.

Н. А. Добролюбов

Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия будет достигнуто, вероятно, только в будущем...

Ф. Энгельс

Характерно, что Добролюбов и Энгельс размышляли о будущем искусства за страницами драмы: один — Островского, другой — Лассалю. Но конец XIX и начало XX века доверили сказать новое слово в искусстве роману. «Век де-

вятнадцатый, железный, Воистину жестокий век!» (по характеристике Блока), век анализа и научного поиска завершился одним из величайших созданий русской и мировой литературы — романом «Воскресение». В творчестве его создателя Ленин увидел зеркало русской революции, а потому и шаг в художественном развитии всего человечества. Век XX — век пролетарских революций и невиданных испытаний человеческого духа открывался явлением нового социалистического искусства. Книгу М. Горького «Мать» Ленин назвал «очень своевременной». И эти слова, по воспоминанию великого пролетарского художника, прозвучали как «единственный, но крайне ценный комплимент» автору, как признание политической значимости его труда, его партийности, нужности книги именно сейчас рабочим и читателям: «многие... прочитают с большой пользой для себя». Социалистический роман начинался с произведения, созданного в суровых рембрандтовских тонах. И его критическое мерило было столь же сурово и справедливо — соответствие требованиям революции, политическим интересам рабочего класса. Принцип партийности литературы, провозглашенный тогда же как главный принцип нового искусства, требует оценки художественного произведения прежде всего с точки зрения его действенности, его способности идейно и нравственно возвышать пролетарского читателя. Вот почему «литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, «колесиком и винтиком» одного-единого, великого социал-демократического механизма...»

«Дело Артамоновых», «Разгром», «Чапаев», «Тихий Дон», «Петр Первый» — в этих произведениях зачателее советской литературы утверждалось богатство изобразительных возможностей искусства социалистического реализма. А сам жанр романа обрел в них силу подлинного эпоса, герои которого — личность и народ, народ, решающий судьбы государства, революции, каждой отдельно взятой личности, и личность, правомочная отвечать за ход истории.

Этот вид романа, в котором масштаб истории измеряются масштабы личности, приобрел значение образца, признаковой нормы. К ней стремились и ей подражали. Свидетельство тому — романы послевоенных лет: «Буря» И. Эренбурга и «Буря» В. Лациса, трилогия К. Федики («Первые радости», «Необыкновенное лето» и незавершенный «Ко-

стер») и трилогия К. Симонова («Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются», «Последнее лето»). Шолоховские и горьковские традиции ощутимы в романах «Вечный зов» А. Иванова, «Судьба» П. Проскурина, «Соль земли» и «Сибирь» Г. Маркова. Роман-эпопея занял достойное место в национальных литературах. Достаточно назвать «Кровь и пот» Р. Нурпейсова, «Путь Абая» М. Ауэзова, романы Р. Спрге, И. Мележа, М. Стельмаха.

Казалось, именно по этому испытанному пути и дальше развиваться роману.

Однако искусство не любит многочисленных повторений, оно начинает буксовать, терять пленительную свежесть первоизданности, неповторимости. Время стабильности, отработанности форм сменяется периодами поиска, эксперимента как в области художественной изобразительности, так и в содержании. В этом осуществляется связь искусства с жизнью, в первую очередь романа, чутко реагирующего на изменения общественной жизни (не случайно три романа Л. Толстого — «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресение» — так не похожи друг на друга: они отразили совершенно различные моменты как в жизни русского общества пореформенной поры, так и в мировоззрении самого художника). К тому же роман, по точным словам М. Бахтина, «не просто жанр среди других жанров», он вечно «становящийся» жанр. Роман охотно входит во взаимодействие с другими художественными формами. «Его объем, его рамы до бесконечности неопределенны: он менее горд, менее прихотлив, нежели драма» (Белинский). Жанровые сцепки и уличные зарисовки, газетные новости и анекдоты, народные легенды и даже «поэмы» — все вбирал в себя роман прошлого столетия. А в наши дни?

«Далеко не все созданные в 70-е годы нашего века эпопеи радовали глубиной постижения действительности» — такое суждение высказывалось А. Эльяшевичем. Но не только он так думал. Роман незаметно для критического взгляда перестраивался. Он стал искать себе поддержку в документальных жанрах, сам порой маскируясь под документ («В августе сорок четвертого...» В. Богомолова), он обратился к народной мифологии, фольклору, к языку притч, иносказаний — грузинский «интеллектуальный» роман, «химерический» украинский роман, к углубленному психологизму,

внутреннему монологу героя, к пересечению времен действия (романы Ю. Бондарева). Он занял в известной мере позицию «выжидания» (по слову Л. Гинзбург), уступив на время лидерство повести, которая действительно в 60—70-е годы дала высочайшие образцы прозы в творчестве В. Распутина, В. Астафьева, В. Белова, Е. Носова, как и рассказа — В. Шукшин, Ю. Казаков, те же В. Распутин, Е. Носов и другие. И тем не менее критику волновала одна мысль: не стоим ли мы на пороге нового художественного осмысления жизни именно в жанре романа. А некоторые уверенно утверждали, что время повести уже кончилось, что «большая проблема времени не смогла удержаться в строгих рамках повести и положила начало явному лидерству романа в семидесятых годах» (Г. Митин).

Большие проблемы времени заставляли романистов обращаться к «промежуточным» жанрам, искать пути усиления публицистической направленности романа, чем отмечены в первую очередь «Блокада» и «Победа» А. Чаковского (политический роман — так определил свой роман «Победа» А. Чаковский).

Как видим, поиски шли в самых разных направлениях, и результаты не замедлили сказаться.

Канун 80-х годов отмечен новым подъемом романа. «Закон вечности» Н. Думбадзе и «Дом» Ф. Абрамова, «Выбор» Ю. Бондарева и «Буранный полустанок» («И дольше века длится день») Ч. Айтматова, «Картина» Д. Гранина и «Алтист Данилов» В. Орлова — казалось, прорвался какой-то давно сдерживаемый поток. Новые романы П. Загребельного, И. Шамякина, О. Гончара, И. Чигринова, П. Куусберга, Ю. Балтушиса, Э. Ветемаа, М. Слуцкиса — давно наша литература не знала такого разнообразия имен, названий, стилевых поисков, как в конце 70-х — начале 80-х. А рядом с известными мастерами к роману обратились более молодые писатели, которых сначала называли «промежуточным» поколением, а позднее — «сорокалетними»: В. Маканин, Р. Киреев, В. Личутин, В. Гусев, А. Русов, В. Козько, А. Ким, которые внесли свой вклад в развитие современного романа — романа больших идей, самых разнообразных характеров, острых сюжетов, отражающих роль личности и масс на нынешнем, очень динамичном и не простом этапе общественной жизни.

ВРЕМЯ РОМАНА

Дебюты и дебаты

Вчера жаждали «мифов», сегодня жаждут «беллетристики». Вчера ждали романов, и они пришли...

Е. Сидоров

Сегодня спор идет не столько о значении романа, сколько об изменении и обновлении самого понятия роман.

Я. Кросс

Вспоминая жаркие критические дискуссии вокруг романа в начале 80-х, кто не улыбнется излишней горячности тогдашних прогнозов. Хотя бы вот такому: «Похоже, что чертою литературы 80-х годов станет более свободное и вдохновенное отношение к двум основным категориям жизни — времени и пространству, а по части стиля — вторжение в бытовую описательную прозу поэзии мифа и условности, новая жизнь утопии, фантазии, сказочности» (Литературное обозрение, 1981, № 10). И тут же последовало резонное возражение в защиту испытанных приемов романного письма (см.: Литературная газета, 1982, 1 января).

Сегодня с юмором можно вспомнить те «дипластические» споры о лидерстве жанров. И прав оказался Б. Панкин, который как-то пошутил: развитие литературных жанров не напоминает эволюции марширующих войск, согласно исполняющих команды. Прав, потому что в скором времени критика снова стала гадать, роман или повесть; сетовать, где же роман, что это — «тревожный симптом» обмеления прозы или подготовка к «новому приливу»? (Не каждый год дарит нас явлением крупного таланта или значительного произведения, и это закономерно для литературного процесса.)

Не затихают критические дебаты, вызванные «вторжением в прозу поэзии мифа и условности». Можно спорить, в полной ли мере оценила критика роман В. Орлова «Альтист Данилов». Но нельзя не прислушаться и к предупреждающим голосам, сдерживающим восторги чрезмерных рев-

пителей «мифов». По мнению Л. Новиченко, «химерический» (условно-метафорический) стиль оказался малопродуктивным на украинской литературной почве.

К сожалению, современная проза дает поводы для строгих критических суждений.

Трудно понять, почему бежит от семьи (от своих многочисленных детей и жен), от благ цивилизации и от себя самого пеклий гражданин, в прошлом неплохой инженер-строитель, а все окружающие, особенно молодые женщины и даже его дети, смотрят на него влюбленными глазами: па-стоящий таежный волк! (рассказ В. Макашица «Гражданин убегающий»). Великолечно название — оно как бы припечатало героя, придало ему характерность нарицательного типа — да, он бежит именно от своих гражданских обязанностей во имя сохранения некоей призрачной личной свободы... и закономерно гибнет, одиноким и жалкий. Характер персонажа, вся ситуация заставляют задуматься, взглянуть в изображение, ломать голову: что за болезненное явление жизни подметил талантливый прозаик? Почему так случилось? Почему нелепо складывается жизнь у вроде бы совсем неплохого человека? Но эта «картина» чуть-чуть размыта, как фотография, снятая не в фокусе, а потому нам и интересно и досадно на «фотографа».

А сколько споров вызвал роман О. Чиладзе «Железный театр». Можно гадать, «что всей этой механикой движет?», какой метафорический образ романа ключевой? Не злоупотребляет ли художник такими приемами модернизма, как психоанализ и миф? Да, это произведение большое и сложное, справедливо считает «Литературная газета» (1985, 16 января). И продолжает: «Чтение его требует определенного эмоционального и физического напряжения». С этим тоже можно согласиться. Но для чего это «напряжение»? Где тот герой, чьи плечи могут выдержать нагрузку сложного и художественно неоднозначного приема — мифа?

Критические дебаты вокруг романов О. Чиладзе весьма характерны, они дают хорошее представление о необычности прозы 80-х, о богатстве и сложности ее художественных решений и о том, что не всегда романисты умеют донести до читателя волнующие их мысли о бытии современного человека. Что касается «Железного театра», то в нем не одна жестокость «глубинной психологии» (Ю. Архипов). Роман

беспощаден к алогизму и уродливости старой, дореволюционной грузинской жизни (в ее обрисовке писатель исторически точен). в нем пафос утверждения жизни новой, юной, которая для автора — поэта символизируется в чувстве неоглядной любви героев, в предчувствии материнства, в их потребности самоочищения, а главное — в торжестве природной, ничем не остановимой, все преодолевающей жизни. Все это не оставляет никаких сомнений в приверженности О. Чиладзе к великим традициям мирового искусства — традициям реализма и гуманизма. Критике еще предстоит разобраться в таком уникальном художественном мире, которым является романная трилогия О. Чиладзе — «Шел человек по дороге», «И всякий, кто встретится со мной...», «Железный театр».

**«Философствует», «философичен»...
Что за словом?**

Вымысел не есть обман,
Замысел еще не точка,
Дайте дописать роман
До последнего листочка.

Б. Окуджава

А между тем критика отметила (и совершенно справедливо) одну общую и весьма характерную особенность романа 80-х — его «философичность».

Современный роман философствует, он философичен — таков общий глас. А что дальше? Что понимается под словами?

«Философствует», видимо, не то, что «философичность». Первое наводит на мысль о философском жанре наподобие повестей Вольтера и романов Достоевского или Томаса Манна. А вот второе... Его трудно точно определить. Выскажем предположение: за понятием «философичность» стоит широкое и неоднозначное качество современной прозы — ее повышенная субъективность, писательское стремление к некоему философствованию по поводу жизни и ее проблем и определенное состояние души персонажей. Проявляется эта философичность по-разному: в иносказательности и метафоричности стиля (как в романах О. Чиладзе, Ч. Амиразджиби),

в рефлексии персонажей (в «Выборе» Ю. Бондарева) или в их «говорливости сердца» (в романах В. Личутина), а порой в пространных, почти публицистических рассуждениях автора о жизни «от лица героя» (в романах Г. Гегешидзе «Гость», «Грешник»). Эта философско-лирическая струя придает повествованию характерную романтически взволнованную окраску, а авторский голос как бы стремится всемерно укрупнить, расширить значимость изображенных картин. Однако как бы ни была сильна в романе авторская субъективность, его основу призваны составлять судьбы персонажей, состояние мира, взаимоотношения личности с историческим временем. И сказочно-мифологический «Фальшивый Фауст...» М. Зариня, и строго исторический «Императорский безумец» Я. Кросса интересны читателю прежде всего разработкой характеров персонажей, их социальной и исторической конкретностью. В романе М. Зариня «Фальшивый Фауст, или Исправленная поваренная книга», написанном в традициях комической эпопеи («перелицованного» легендарного или героического сюжета в стиле «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле, «Энеиды» Котляревского), за шутовским хороводом персонажей-масок большая и трагическая тема. Старая легенда о Фаусте разыгрывается на новый современный лад. И поэт Кристофер, который вначале вроде бы дурачит старого аптекаря, этого новоявленного Фауста, постепенно втянут в более серьезные «игры» — в борьбу за освобождение родины. А аптекарь, и впрямь возмечтавший «омолодиться» и подняться вверх по лестнице успеха, избирает путь немецкого прихвостня. Речь, таким образом, идет о судьбах латышской интеллигенции в годы войны: сближении с народом и совместной борьбе с оккупантами одних и окончательном отходе от жизни тех, кто одержим идеей «высшей расы», озабочен личным процветанием и благополучием.

В отличие от романа Зариня у эстонского романиста Кросса в центре внимания судьбы реальных исторических лиц и никакого шутовства. Роман «Императорский безумец» написан на материалах подлинной судьбы предшественника декабристов Тимотеуса фон Бока, заточенного в крепость и потом объявленного безумным. Соблюдены все каноны исторического жанра: достаточно отдаленная временная дистанция, характерная «вальтерскоттовская» любовная интрига

(отношения героя с его возлюбленной, простой крестьянкой). И как в старом добротном романе, немалый романический интерес связан с приключениями вымышленного персонажа — шурина фон Бока эстонского крестьянина Якоба Маттика. Более того, особое историческое достоинство романа критика увидела в трактовке этого мужика, противопоставленного барину (см. рецензию Е. Лебедева в «Правде» от 27 февраля 1983 г.). А ведь этот персонаж, по словам писателя, возник из необходимости «придумать... стороннего человека», от лица которого удобно вести повествование.

Как же сам Н. Кросс определяет жанр своего романа? «Персонажный роман с биографической доминантой и заметными элементами бытийности... по выбору характерной для романа исторической сферы — это историко-политический роман... Однако мне кажется, что «Императорский безумец» преимущественно культурно-исторический роман, точнее — роман истории духовной жизни, а еще точнее — нравственно-исторический роман... Наконец, философская сторона романа. Я надеюсь, что читатель воспринимает его и как философский роман».

Сложность жанровых определений — не формальный момент: она отражение содержательного богатства современного романа, который стремится всесторонне, в диалектических связях рассматривать явления социально-исторической и национальной жизни.

В наши дни человек призван, говоря «высоким стилем», осознать и активно утверждать свою принадлежность ко всему роду человеческому. С этим связано и обогащение поэтики современного романа, в частности, его обращение к мифу, к другим условным формам; в этом же надо искать и глубинный источник «философствования», «философичности», напряженного «интеллектуализма» как бытийной, так и бытовой прозы.

«Философичность» чаще всего — производное от характера персонажей современных романов, форма бытия, самореализации характеров, его, романного героя, сознательности и бессознательности, его отношения к основным категориям бытия. И в этом случае он не требует, чтоб его ставили в рамки определенного жанра — романа философского, где движение героев и их духовные миры включены в общую философскую концепцию романа (так у Достоевского, где

не один герой, а их совокупность, «хор голосов» выражает авторское понимание мира, а главное, всегда есть конфликт и противоборство этих философствующих «голосов»). С этой точки зрения интересно сравнить «Картину» Д. Гранина и «Мироздание по Дымкову» Л. Леонова.

В романе Гранина тоже есть своя полифония «голосов», связанная прежде всего с судьбами картины Астахова и его друзей, так или иначе к ней причастных. Причем эти судьбы не однозначны: по-разному откликаются люди на духовный опыт прошлого, воплощенный в памятниках искусства. Одни остаются к нему глухи, обуреваемые лишь меркантильными, сугубо практическими интересами, другие же способны взлететь душой, стать чище, богаче и свободнее в своих отношениях с миром. Так случилось с главным героем романа, Сергеем Лосевым, председателем горисполкома в небольшом среднерусском городке Лыкове.

Сюжет романа — изображение решающего переломного момента в его жизни. Он долгое время жил «прямыми и чужими, заемными истинами, которые совершенно четко, определенно вкладывались в его сознание, привносились со стороны как «нормы» поведения, а не были добыты им самим». Так объяснил писатель духовную эволюцию героя, который незаметно для себя «с чисто прагматического, утилитарного отношения к жизни перешел к жизни более свободной, широкой, раскованной».

Понятно, что такой «переход» для человека в летах чреват и драматизмом, и острым конфликтом с окружающими и самим собой. Однако писатель стремится избегать описания «рефлексий» — его герой человек дела, стремящийся на практике осуществить свое новое понимание жизни. Именно его стараниями картина Астахова вернулась в родные места, в город, с которым связаны и прошлое и нынешние надежды Лосева.

Как один из центральных образов-символов, сама картина, изображающая уголок старого города, таит в себе большой смысл — она воплощение культурной памяти, живой связи времен и поколений, той истинно общечеловеческой ценности, без чего духовно тупеет человек, отзываясь лишь на заботы текущих дней. Картина — связующее звено между героями. А в то же время она — источник острого драматизма, даже борьбы между ними (особенно между

Лосевым и Морщихиным, а в прошлом между Астаховым и Поливановым), помогающий выявить принципиальные различия — культурные, идеологические, мировоззренческие у разных типов и даже поколений людей.

В облике Поливанова предстает, используя слова Белинского, «знакомый незнакомец» — лицо характерное, даже типическое, но взятое в новом, неожиданном ракурсе. Молодой энтузиаст 20-х годов с энергией и размахом комсомольцев Н. Островского в наши дни переживает серьезную драму. Максималист и ниспровергатель всяческого «старья» в молодости, он теперь с не меньшим рвением собирает дрезные книги и иконы, чудом уцелевшие от огня. Теперь он ходит на поклон к тем самым старушкам, которые когда-то прокляли его, безбожника и разрушителя. Когда его поступки, его побуждения были истинными? «Для меня, — отвечает писатель, — его действия абсолютно единственны».

Несомненно, Поливанов — интересный и новый подход к проблеме героя, еще недостаточно осмысленный критикой. И писатель не скрывает симпатии к этому человеку, сочувствует его беде (беде, а не вине — большая разница).

Поливанов — сильная, цельная личность. Им всегда руководит одно стремление — жить ради других, ради истории, потомства. Возможно, сегодня он действует во имя искупления темноты юности, слепого гнева, который им когда-то принимался за священную жажду освобождения от уз проклятого прошлого, чужого, барского. Но можно ли осуждать того беззаветно преданного новой жизни юного Поливанова, который еще и не ведал, на каком мощном фундаменте духовного опыта будет строиться культура грядущих дней? «И в том и в другом случае поступки Поливанова исторически достоверны, — утверждает писатель. — Так было».

«Картина» написана в типичной для Д. Гранина форме социально-психологического романа. Но в ней немало персонажей, философствующих о жизни или мучающихся ее неутешительными итогами. Таков художник Астахов. Или его чудаковатый приятель, отец Сереги Лосева. Это характерный тип русского мастерового, романтически мечтательный и любознательный человек. Но отец, как и Астахов, — фигуры прошлого. Они возникают ретроспективно (в воспоминаниях, письмах). А в сюжетном времени появляется фи-

лософствующий мечтатель иного типа — опустившийся и анархистствующий пьянчуга Матвей. Впрочем, фигура тоже в нашей литературе не новая. Матвей — «домашний философ» (если вспомнить характерное название повести В. Личутина, вызвавшей оживленные споры на страницах «Литературной газеты» и «Литературного обозрения»). Вся его философия — неглубокий скептицизм, в котором есть доля метких наблюдений над теневыми сторонами нашей жизни. И Лосеву от него пришлось выслушать немало горьких слов.

Тип этот стал в последнее время привлекать внимание писателей. Тот же «гражданин убегающий» Маканина или «экзистенциалист» в повести томского прозаика Н. Курочкина «Пограничная ситуация». Но пока что этот современный отголосок горьковских «бывших людей» не получил в нашей прозе достойной оценки. Он даже несколько романтизируется как некий противник крайностей НТР: именно ее чрезмерному техницизму и рационализму противопоставляет он свое ленивое мечтательное созерцание на фоне природы — чаще всего на берегу реки. Таким он предстает в романе Гранина, в котором столкновение голого практицизма, выступающего под флагом «общей пользы», и романтически возвышенного отношения к жизни занимает центральное место.

Нелегко соединять в единый сюжетный узел разнонаправленные проблемы, объять мир в разных его проявлениях, к чему тяготеет сегодняшняя художническая мысль. Это всегда придает роману некую панорамность, при которой широте обзора не часто сопутствует глубина обобщения. У панорамного романа есть, конечно, свои преимущества (что и проявилось в романистике А. Иванова), возможность брать эпоху в различных исторических срезях, показать преемственность, смену поколений. Или же обозреть жизнь под разными ракурсами за сравнительно короткий отрезок времени, в тот или иной ее переломный момент. Такие возможности демонстрирует в своем романе «Годы без войны» А. Ананьев. Срез духовной жизни нашей интеллигенции середины 60-х годов примечателен верностью деталей, сложностью проблем, которые герои наблюдают и в городе и в деревне, и в столице и на периферии, а их обрисовка отличается той узнаваемостью, которая достига-

ется лишь в итоге строгого и пристального изучения и точного художественного отбора. «Годы без войны» — пример художественного бесстрашия автора-публициста.

Иначе строится еще не завершенное «Мироздание и.o Дымкову» Леонида Леонова. И само название, и начало романа, и авторское предуведомление к нему говорят о том, что задумано большое произведение подчеркнуто философского плана. («Но замысел еще не точка».)

Со свойственной Леонову иронической серьезностью (тяжеловатой несколько, а в то же время изящной), с немалой долей лукавства легко вводится в повествование и «криминальная библейская лексика апокрифа», и «наглядная символика простонародного мышления». Именно из последнего вырастают необычные персонажи леоновского романа — опальный ангел Дымков, профессор Сатаницкий, студент Никанор Втиурин, вызывая в памяти незабвенные образы гоголевских романтических повестей. Но современного художника интересуют не земные проделки «нечистой силы», о которых когда-то поведал Рудый Панько, а космогония, устройство мира за пределами нашей Вселенной, тайны Жизни и Человека. И если внимательно приглядеться, то отнюдь не «древняя плесень поверья в сон и чих, рыбий глаз и вороний грай», о которой сказано с чисто гоголевским лукавством, интересуется автора повествования. Его пафос нужно определить совсем другими словами из «Мироздания...»: «Если Евклиду нынешнее знание показалось бы бормотанием пифии на треножнике, то какой критерий, кроме пророческого прозрения, позволит нам заглянуть на такие же двадцать пять веков вперед?» Да, только прозрение художника.

Писательское воображение стремится постигнуть мир непознанного. Леонид Леонов — общее устройство «мироздания», Даниил Гранин — тайны исторических судеб поколений. Время — в нас и мы — во времени. Таковы две ипостаси романного мышления, романа, который философствует, размышляет над «вечными вопросами» человеческого бытия.

«В земных печалях та лишь и предоставлена нам крохотная утеха, чтобы, на необъятной карте сущего найдя исчезающе малую точку, шепнуть себе: «Здесь со своею болью обитаю я» (Л. Леонов. «Мироздание по Дымкову»).

«Я был в этом мире» — осознание личностью своего присутствия, своего следа в памяти человечества. «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые!..» (Тютчев). «Нет, все-таки нет, ничего, что по случаю Я здесь побывал и отметился галочкой» (Твардовский).

«Мироздание» по Толстому

Не верьте,
 не верьте,
когда по садам закричат соловьи:
у жизни и смерти
еще не окончены
 счета свои.

Б. Окцджава

Нравственно-философские искания определяют характер героя современного романа. При этом в орбиту размышлений и творческих поисков активно включается и опыт прошлого столетия. Так, в одной из давних статей, озаглавленной «Роман и герой», Д. Гранин размышлял о том, что современной прозе не хватает не только героев действия (как Базаров, Рахметов), но и героев нравственного подвига, большой души (как Мышкин, Левин). Художественно-этические искания Л. Толстого и Достоевского дают пищу для размышлений, в орбите нашего внимания сегодня не только творчество великих романистов, но и теоретические трактаты, как «Исповедь» или «В чем моя вера?» Л. Толстого.

В «Исповеди» Толстой, рассказывая о своем переходе к новому социальному идеалу, рассматривает движение личности от одного жизнепонимания к другому как ряд сменяющих друг друга состояний. При этом он прибегает к символике древней восточной притчи о путнике, который, спасаясь от диких зверей, попадает в безводный колодец. На дне колодца дракон, и путник повис между зверем и драконом, ухватившись за ветки растущего в расщелине колодца куста. Ствол куста грызут две мыши, белая и черная. Путник обречен на гибель, но пока он висит, подкрепляет свои силы каплями меда, что стекают с листьев куста. «Так и я, — пишет Л. Толстой, — держусь за ветки жизни, зная, что неминуемо ждет дракон смерти, готовый растерзать ме-

ня, и не могу понять, зачем я попал на это мучение. Я пытаюсь сосать тот мед, который прежде утешал меня, но этот мед уже не радует меня, а белая и черная мышь — день и ночь — подтачивают ветку, за которую я держусь».

«Я нашел, — размышляет далее Л. Толстой, — что для людей моего круга есть четыре выхода из того ужасного положения, в котором мы все находимся.

Первый выход есть выход неведения. Он состоит в том, чтобы не знать, не понимать, что жизнь есть зло и бессмыслица...

Второй выход — это выход эпикурейства. Он состоит в том, чтобы, зная безнадежность жизни, пользоваться покамест теми благами, какие есть, несмотря ни на дракона, ни на мышей, а лизать мед самым лучшим образом, особенно если его на кусте попалось много...

Третий выход есть выход силы и энергии. Он состоит в том, чтобы, поняв, что жизнь есть зло и бессмыслица, уничтожить ее. Так поступают редкие сильные и последовательные люди... благо есть средства: петля на шею, нож, чтобы им проткнуть сердце, поезда на железных дорогах... Я видел, что это самый достойный выход, и хотел поступить так.

Четвертый выход есть выход слабости. Он состоит в том, чтобы, понимая зло и бессмысленность жизни, продолжать тянуть ее, зная вперед, что ничего из нее выйти не может. Люди этого разбора знают, что смерть лучше жизни, но не имея сил поступить разумно — поскорее кончить обман и убить себя, чего-то как будто ждут. Это есть выход слабости, ибо если я знаю лучшее и оно в моей власти, почему не отдаться лучшему? ...Я находился в этом разряде».

Выход слабости представляется наиболее гуманным. Жизнь превратилась бы в пустыню, возобладай в ней «выход силы и энергии». Однако в экстремальных ситуациях с особой остротой встает вопрос: «быть или не быть», как, каким путем сохранить человеческое достоинство. При всей условности толстовская классификация нам небесполезна. О реальных ситуациях наших дней «меж драконом и диким зверем», но изложенных суховатым языком почти документальной прозы, без метафор и символики, повести В. Амлинского «Жизнь Эрнста Шаталова» и «Всем смертям назло»

Ю. Титова; в них ответ забываемой книги «Как закалялась сталь» Николая Островского.

В прозе на военную тему подобные ситуации проиграны многожды; противопоставление «выхода силы и энергии» и «выхода слабости» часто составляет основу напряженных сюжетных ситуаций, определяет нравственный смысл произведения. Классический пример — Сотников и Рыбак в повести В. Быкова «Сотников». Сложное переплетение судеб героев с разным нравственным потенциалом составляет драматизм романа А. Иванова «Вечный зов» («эпикурейский» тип в лице Полипова, «слабый» — Федор Савельев, сын Назара в условиях плена, «сильный» — Антон и Иван Савельевы, сын Федора в плену и т. д.).

Однако отметим следующее обстоятельство. Личность, выбирающая здесь нравственно бескомпромиссный путь (в повести В. Быкова, романе А. Иванова), действует не только во имя собственных, но прежде всего во имя национальных, общенародных интересов. Ее действия воплощают высшие проявления национального самосознания (характерны названия — «Русские люди» К. Симонова, «Русский характер» А. Толстого, «Они сражались за Родину» М. Шолохова, «Мы — советские люди» Б. Полевого, «Судьба» П. Проскурина и др.). Это личность героического пафоса, героического непонимания. У нее своя богатая родословная, восходящая к героям «Войны и мира», к героине Бородинского сражения. А если вспомнить более раннее время — к «Слову о полку Игореве».

«Русская национальная литературная традиция, — пишет П. Проскурин, — более всего характеризуется эпичностью художественного видения и мышления, постижения жизни и народного характера... Не одно наше поколение задумывалось над тем, а что же такое эпический народный характер, эпичность вообще».

Современный народный характер, о котором размышляет П. Проскурин, берет в себя длительный исторический опыт, но прежде всего опыт XX века, а потому он восходит к горьковской традиции. Он избирает не уход из жизни, бросая бессильный вызов творцу, а позицию творческого деяния человека, способного «месить» и переделывать жизнь, как когда-то говорил горьковский Нил. У него именно горьковская родословная — социально активная родословная че-

ловека труда. «Если не я, то кто же», «Главное в моей жизни был труд», — говорит Игнат Ремез в романе И. Герасимова «Предел возможного». Сегодня, однако, эта активность может проявляться не только в прямом действии, как того ждут от Арифа в романе А. Мухтара «Чинара» («Если вы будете только красиво размышлять, будете ходить да «чувствовать», а совхозы в течение года не станут рентабельными, мы вас снимем с работы»), но и в предварительной работе ума, без которой невозможна никакая продуктивная деятельность. Говоря словами В. Камянова, «неспешное раздумье о жизни» — необходимая сфера «действия» не только героев «Чинары», «Одной ночи» П. Куусберга, но и бытийных романов Ю. Бондарева «Берег» и «Выбор», и «Буранного полустанка», и даже бытового романа В. Макашпа «Портрет и вокруг».

Неоконченный портрет, или Выход эпикурейства

Не оттого ли так приковала к себе писательское внимание в последние годы проблема нравственного компромисса? Компромисса в семье, потому что есть ребенок или уйти некуда, вот и тянут люди семейную лямку. Компромисса на работе, потому что не всякому под силу из дня в день бороться с придирчивым начальством... Компромисса с жизненными обстоятельствами — малооплачиваемая или непристижная профессия, плохая квартира в дальнем микрорайоне и т. д.

Вот и появились герои Трифонова, Битова, Макашина, Киреева — герои компромиссов.

А. Бочаров

Психология, настроения человека, идущего на компромисс со своей совестью, множество привходящих обстоятельств, сопровождающих при этом духовное оскудение личности, хорошо переданы в романе В. Макашина «Портрет и

«вокруг». Но критика не спешит с признанием: «лабораторный роман» (А. Бочаров). «Вроде бы нужно переживать за героя, который отказывается от «своего» ради преуспевания, но не переживается», — иронизировал И. Дедков. Тем не менее именно этот роман навел критиков на понимание значительности «идеи компромисса» (по выражению А. Бочарова) и вообще всей этой «компромиссной» проблемы.

В кратком резюме «метаморфоза» героев Маканина такова. Вместе с повзрослением, устройством быта, необходимостью содержать семью приходит к ним понимание, что жизнь состоит не из одних принципов. И они принимают компромиссы «как естественный образ жизни, естественный образ поведения «обычного человека», вынужденного подстраиваться к громаде обстоятельств» (А. Бочаров). То есть принимают без какой-либо внутренней борьбы, сомнений, колебаний, без сознательного выбора нравственной позиции, что так волнует других героев, других писателей. Так надо понимать критика? Но не будем упрощать эволюцию маканинских героев.

Да, герои его прозы не очень-то рефлексировать по поводу своих компромиссов, но это еще не значит, что у них все спокойно на душе (в таком случае они были бы совсем пропащие люди), что обывательское «се ля ви» («такова жизнь») их вполне устраивает. Что-то скребет на душе, заставляя сомневаться именно в естественности этого «естественного образа жизни». И подобные сомнения, метания и даже попытки освободиться от вынужденного компромисса обнаруживают герои романа «Портрет и вокруг», а также повестей «Погоня» и «Старые книги».

В центре романного сюжета — судьба молодого человека, писателя Игоря Петровича, человека мечтательного, немного сентиментального, склонного возгореться возмущением против зла, но и довольно быстро остыть. Его волнует мысль, что его прежний учитель известный режиссер Старохатов человек нечистоплотный, используя свое положение руководителя сценарной мастерской, обкрадывает талантливых учеников. Кого не взволнует такая новость? И Игорь Петрович готов написать уличающий режиссера роман-портрет, возбудить широкий общественный интерес к подобным явлениям. Но... все кончается тихо-мирно. Сколько таких историй на свете! И сколько таких рыцарей на час,

если посмотреть в себя и вокруг. Идея не новая, но герои романа — наши современники, в этом-то все дело.

Маканин — наблюдательный и талантливый автор, в его прозе много живых примет нашего повседневного быта. К тому же автор остроумный, склонный и к парадоксу, и к афористичности притчи — можно сказать, современный по типу своего писательского мышления.

В характере его героя немало комического, но автор не стремится комиковать. Его юмор тонок, ему свойственна ироническая усмешка и остроумие пародии. Вдруг появляется некто, говорящий с типичной мармеладовой, галантерейно-любезной интонацией старого, много раз битого жизнью чиновника: «А позвольте обратиться с вопросом приватным». Но этот «некто» не жалкий сентиментальный горемыка, а современный ухватистый рвач-приобретатель. Начав со смиренной просьбы, он затем, совсем как в старой сказке, готов «проглотить» доверчивого хозяина. Или в другой притче — об истине — бог говорит ее незадачливому искателю: «Открытие, или, как ты говоришь, истина, запланировано на ваши пять столетий, если мне не изменяет память, всего одно... Одно!» Притча-перевертыш, где «искатель истины» — человек из каменного века, а «бог» — современный научный босс.

Однако юмор — обрамление сюжета, как свист вослед хвосту-неудачнику. Изначалу конфликт Игоря Петровича и его бывшего учителя режиссера Старохатова к шуткам не располагает. А за авторскими пародиями и притчами открываются драматические стороны жизни. Как в истории Женьки Сутеева, к примеру. Женька слывет стойком и героем и, возможно, еще пробьет себе дорогу. К своим мытарствам на стезе искусства, в том числе и режиссерским проделкам — навязанному соавторству, относится беззлобно. Но пока он решил «завязать» с кино, повестями, рассказами, сбегать от городской суеты, от жены, которая без особого энтузиазма воспринимает его геройство. В итоге бескорыстная преданность Сутеева искусству оборачивается в глазах окружающих неким чудачеством. Автор не углубляется в перипетии судьбы «молодого таланта». Но объективно не уйти от серьезного вопроса: почему такие цельные и честные люди становятся неудачниками и их жизненный удел куда ниже их достоинств?

В истории Сутеева «компромиссная проблема» достигает своей остроты. Тут не скажешь: «Не переживается». И можно лишь пожалеть, что эта оппозиция высокого и низкого, самоотверженного бескорыстия и деляческой беспринципности создается на периферии романа — в одной из вставных новелл и заметно снижена в основном сюжете, где, напротив, нравственные полюса сближены. Нечистоплотный режиссер и его бывший ученик Игорь Петрович, который стремится (даже не по собственной инициативе, а из чувства былой «дружбы» к Вере, интригующей против начальника) понять темные места в биографии своего учителя, в конце концов достойны друг друга. Но в их хотя и ослабленном противостоянии заключена по-своему значительная мысль. Попытавшись стать судьей, герой сам пошел по пути легкого успеха. Маканин точен в описании этого попятного хода. Чем больше фактов и отработанных версий в руках Игоря Петровича, тем сильнее сопротивление материала. «Ясность была, а простоты не было», — жалуется герой, испытывая до поры до времени какое-то смутное беспокойство. Постепенно, однако, все проясняется: пытаюсь оценить жизнь своего учителя, Игорь Петрович сам чему-то у него «учится», воспринимая далеко не лучшие уроки, и в итоге подчиняется силе заурядных житейских обстоятельств. Возможность семейного благополучия, легкого писательского успеха и, как следствие, какого-то комфорта оказалась соблазнительнее перспективы честного, но необеспеченного существования. Ситуация со времен гончаровской «Обыкновенной истории» далеко не новая. Однако, как и его предшественники, жалеть своего героя В. Маканин не призывает: последствия нравственных компромиссов он изображает бескомпромиссно.

В финале роман приобретает почти комедийный характер, а его герои напоминают персонажей театра масок. В соответствии с их жесткими амплуа раскладка масок такова.

Старохатов — мнимый злодей, бывший граф, ныне заботливый, чадолюбивый отец, мечтающий о «хлебной специальности» для сына. Теперь уже «из бывших».

Игорь Петрович — человек на распутье. Познает «правила литературной игры», пишет повесть на модную тему о молодых физиках, постепенно выходит в люди — его печатают.

Вера — бывшая заведующая старохатовской мастерской, под маской оскорбленного и униженного человека существо озлобленное, псудачница, по привычке и удобно живущая в мире сплетен, интриг, слухов. Ее девиз «Не трогай — я кусаюсь!»

Женька Сутеев, он же Бельмастый Женька, — человек, которому надоело ходить в маске «героя и мученика».

Коля Оконников, тоже из обиженных и талантливых учеников Старохатова, — самое таинственное лицо в романе. Далеко пойдет, потому что познал главное: не вмешивайся в передраги, это их, а не твой бой.

Аня, жена Игоря Петровича, — человек в романе самый понятный. Из дружной заводской семьи. Своя в доску. Также далеко пойдет, так как, перестав быть наивной, «кизоврослела» — освободилась от романтической бескорыстности, веры в людей и справедливость; слывет умной, то есть что-то делает для людей, но не без пользы для себя.

Акценты вроде бы расставлены. А в то же время они сместились. Вы ждали мелодрамы злодейства — перед вами умная («серьезная») комедия повседневной жизни (картина нравов), где ответчики и истцы, судьи и подсудимые легко меняются местами. И вот уже «молодая поросль» в лице Игоря Петровича, что недавно обличала и грозила Старохатову, заговорила с этакой нотой барского высокомерия, его голосом: «Мы люди искусства...»

И все? Финита ли комедия?

Не торопитесь.

Игорь Петрович по природе человек чувства, по задаткам — натура артистическая. Червь самолюбия гложет, мысль о первородстве «человека-творца» — тоже. Такие па-долго не успокоятся. Сейчас он затих, примирившись с Аней. И «кряхтит» вместе с ней, затаскивая модную «Марианну» на свой этаж: «Полегче!» (не поцарапать фанеровку). Но мечтает о какой-то другой, «не обывательской» жизни.

«Что же это за люди? Есть ли у них за душой что-либо святое?» — возникает закономерный вопрос. «Люди как люди», — отвечает автор. Принимайте их такими, каковы они есть.

Дюжинные люди. Не в них заключена инициатива народной деятельности, как сказали бы в прошлом веке.

¹ Именно такой «приговор» звучит в некоторых критических суждениях о прозе «сорокалетних». Но снимается ли тем самым серьезность поставленных проблем, замеченных тревожных явлений самой жизни? «И. Дедков укорял «сорокалетних» писателей за то, что они мелочны и суетны, — резюмирует критические споры А. Бочаров. — А Макания корит уже следующее поколение — «рвущихся к пирогу юнцов». И оба они едины в своей тревоге, в своем порыве к идеальному, в своем протесте против прагматизма и зубастых мальчиков, хотя форма выражения этого протеста разная.

Твердая нравственная позиция — «основа художественного мира маканической прозы».

При перемене обстоятельств и дюжинный человек может загореться душой. Проза Макания не липает нас такой надежды, в ее основе — доверие к человеку.

Осознание вины, или Выход слабости

Исповедовать в искусстве идею социализма, то есть принципы высшей человеческой доброты, это значит: стремиться к идеалу, проводить всеобщую ревизию совести, порицать алчность, равнодушие, эгоизм, корыстолюбие, варварское соперничество с самой природой которое ведет к гибели и природы и человека не только физически, но и через осознание собственной вины, неискупленной и неискупаемой.

Ю. Бондарев

Сегодня много говорят о подъеме самосознания личности, о ее правах. Социологи, философы, экономисты, свидетельствует доктор философских наук В. Толстых, фиксируют «факт резко возрастающей автономизации личности и особую чувствительность к индивидуальному началу деятельности и образа жизни людей».

Столь же интенсивно идет и обратный процесс — возрастание требований общества к личности. Человек в мире

и мир в человеке. «Время в нас и мы во времени» — две ипостаси современной жизни и как ее отражения — литературы. Время требует от каждого предельной ответственности перед жизнью, перед человечеством. Оно учит не только умению предъявлять свои претензии, но прежде всего требовать с самого себя. Быть лицом, ответственным за ход истории: она не вне нас, она в нас, идет через нас, создается усилиями каждого. От меня, от моих сегодняшних поступков, решений зависит, каким будет мир завтра. Нет времени на отступление в обывательщину, в самоудовлетворение детски незрелой жажды накопления энергии вещей. Генератор сердца, воля и усилия каждого призваны поддерживать энергию всего человеческого сообщества. Человек на крутом повороте мировой истории, «быть или не быть» ему — таков вопрос. Каков он, человек, в этом изменившемся мире? И в первую очередь время предъявляет свои жесткие требования к художнику. «Творить — значит искать, освобождать, негодовать, сомневаться, отчаиваться и в конце концов утверждать, — говорил недавно Бондарев. — Современному серьезному писателю, если он чувствует себя сыном времени, должно быть чуждо всякое замкнутое уютное пространство. Самое высокое состояние духа — это сознание того, что все боли, страсти, болезни, чаяния человечества стекаются в его душе».

Не потому ли свой гражданский счет современный роман предъявляет прежде всего человеку искусства? И Старохатов и Игорь Петрович отделены от серьезного искусства, потому что они сами добровольно отрешились от его высоких задач. А как личности они не ответят на вопрос времени: каковы возможности человека. Они люди дюжинные. И их память, хотя Старохатов и воевал, не обожжена всеобщим горем, как у Володи Белова в «Прямой линии» того же Маканина, как у героя романов В. Семина «Нагрудный знак OST» и «Плотина», познавшего кошмары фашистского арбайтлагеря. Как у писателя Никитина и художника Васильева в романах Бондарева «Берег» и «Выбор», память которых все время отсылает их к трагедии военных лет, к безымянным могилам и безымянным высоткам. И свою судьбу они меряют судьбой своего поколения, которое «почти все было выбито войной».

Для героев Бондарева их военное братство — важней-

щая мера духовных ценностей. Война в их сознание вошла навсегда. И те, кто погиб, и те, кто остался жить, — «навски девятнадцатилетние». Это чувство истории, преемственности поколений, непрерывности жизни и ответственности перед нею — выстраданная боль, трудное раздумье, пафос и поэзии А. Твардовского, и прозы К. Симонова, и лирики А. Межпрова, К. Ваншенкина, Е. Винокурова, и повестей В. Быкова, Е. Воробьева, Г. Бакланова, и романов Ю. Бондарева.

В обрисовке героев «Выбора» нет ни притч, ни иносказаний, но есть печаль, вполне уловимая символика предчувствий «миров иных», когда плеча коснется крыло смерти. Пафос открыто взволнованный, приподнятый. Но тайна не меньше, чем в авантюрно-плутовском романе. Это тайна высоты духа Князько в «Береге», душевных страданий Васильева в «Выборе». Авторский взгляд устремлен не к деталям быта, а в мир души, в ее микрокосмос, чутко реагирующей на неблагоприятие окружающего мира. Боль прежних лет созвучна у Никитина и Васильева боли нынешней, заставляя пытливо спрашивать себя: «совместим» ли я, сегодняшний, с «самим же собой» тем, прежним.

В основе романа «Выбор» самые «романические», вечные вопросы: жизнь и смерть, драма дружбы и любви, оскорбленное материнское сердце и мрачное отчаяние непрощенного блудного сына. В центре сюжета самоказнищее сознание человека на вершине лет и славы. Одним словом, тема внутреннего страдания и очищения, что не раз привлекала русских писателей. Герой взят в традициях большой философской прозы — тип современного русского Фауста, с его рефлексией, полетом мысли, устремленной к познанию жизни и бытия, жаждой самосовершенствования, стремления к другой, новой жизни. В соответствии с темой и традицией кульминация романа — философский спор персонажей Лопатина и Щеглова, предсмертная исповедь друга Васильева — Рамзина. Все в романе укрупнено, взято широко и масштабно. Герой — не просто избранный муз, не просто человек талантливый, он прославленный академик живописи. А потому мир героев Бондарева не знает озабоченности материально неустroенных героев «Портрета и вокруг» или их пассивной радости: «Вот и денежки!» Но роману не чуждо искусство контрастов. Потому-то рядом с Васильевым и Рам-

зиным, переживающими серьезную драму, как их тень и неизбежные спутники — самодовольно ограниченный, хотя и добросердечный Лопатин, блатной Лазарев да майор Воротюк, человек жестокий и равнодушный к чужой жизни. А какая трагедия духа возможна без циника и скептика (Щеглов)? Рядом с гением всегда оказывается завистливая посредственность (процветающий деятель от живописи Колицын). Скажем прямо, в одной этой расстановке персонажей, в их соотносительности друг с другом виден замах большого художника. (И хотя такая романная композиция уже использована в «Береге», мы не замечаем повтора — так все свежо, по-новому написано, так важны проблемы, затронутые в этом романе.)

И как всегда у Бондарева, острые, психологически напряжены батальные эпизоды — те «мгновения» жизни героев, когда решается их судьба.

Обширные ретроспекции (описание тревожных октябрьских дней 41-го в Москве и жаркого лета 44-го) не замедляют течение сюжета, а, наоборот, придают ему особую динамичность. Они необходимы в формировании внутреннего мира героев.

Именно таким, поверяющим день нынешний самым для него дорогим и заветным — юностью, любовью, братством военных лет — предстает художник Васильев, и этим он особенно дорог и близок читателю. Ему стало ясно, «что им в пятьдесят четыре года уже не управляет никакая честолюбивая идея, кроме двух нерушимых страстей — любви к извечной, грубой и нежной красоте природы и сумасшедшей преданности работе, этой добровольной сладкой каторге, без чего утрачивался для него всякий смысл существования». Все непросто в этой предваряющей — исходной — характеристике Васильева, как приглашение к совместному раздумью. Казалось бы, достиг человек своего «берега», обрел желанную ясность и отрешился от суетного. Но почему-то и «нерушимые страсти» — исконно высокое и заветное для истинного художника! — не снимают с души ощущения тоски, беспокойства, желания уйти из дома, порвать с привычной обстановкой, начать все сначала.

«...Ни о чем не жалея, поселиться где-нибудь на сих вологодских озерах, неторопливо созерцать естественное, первородное, жить с рыбаками, есть простую деревенскую

пищу, писать облачные северные пейзажи, неизощренные портреты рыбаков». Но после Толстого и его «Казаков», после Куприна и его «Олеси» эти настроения — такой запоздалый руссоизм, а в самой идилличности описания есть привкус фальши. А потому Васильев, «самоказняще и скептически охлаждаюсь», ощущает обман в своих размышлениях; навеянных чтением дневников великого писателя: от себя, от своего положения «известного в искусстве человека» никуда не уйдешь. Сложная, неоднозначная ситуация, и что-то в ней манит современных писателей, заставляет снова и снова примеряться к ней. (Достаточно вспомнить рассказ Д. Гранина «Ты взвешен на весах...» о художнике, который под старость сумел отречься от себя, от своей славы, попытаться начать жизнь заново — с новых творческих поисков, с безвестности. Это своеобразный вызов судьбе.) Жизнь уготовила Васильеву другое испытание — нести груз неизбывных воспоминаний.

Искусство не часто дарит нам возможность взглянуть в развитое тоскующее сознание. Не потому ли так напряженно размышлял Белинский о причинах странной хандры Онегина и неуемной, но бесцельной энергии Печорина, жизнь которых стала основой первых русских романов, получивших действительно общенациональное значение. Достояние пристального внимания и духовная жизнь Васильева. Тем более что он — талантливый художник и в его сознании могут отразиться очень существенные процессы современной жизни. Это же обстоятельство помогает понять, какие трудности возникали перед самим романистом.

Если судьба Рамзина прописана до конца, до ее логического завершения, то судьба Васильева — в туманной дали будущего.

Позволив своему герою тревожно всматриваться в прошлое, осуждать свои слабости и ошибки, писатель не дал ему права на исповедь.

Казалось, вот-вот последует слово признания, окончательного разъяснения противоречивых чувств, которые владеют Васильевым. Но все завершается иной исповедью — Рамзина. А Васильев и в финале, после смерти бывшего друга, мучается: «Маша, я люблю тебя... что же мне делать?» Слова о любви — как заклинание. Ответа нет. Вокруг «глухое безмолвие». За окном «три часа самого пу-

стыдного и безнадёжного времени мартовской ночи». Роман сознательно оборван на трагической ноте, мотивом неразрешимых противоречий. Но их источник не личный.

Все ли ушло в прошлое с уходом Рамзина? И почему так погребально звучат слова Марии — последние ее слова в романе: «Господи, какие мы все несчастные»? Только ли судьба Рамзина тяготит душу?..

В чем несчастье Васильева? Не в том ли, что пока он пятнадцать лет потратил на живопись, осуществлял свои честолюбивые замыслы и «до пресыщения» ездил за границу, рядом процветал бездарный Коляцын — натура, в чем-то родственная Воротюку, процветал не в последнюю очередь благодаря безучастию, отстраненности Васильева? Умер вдаль от него отец, ушла в прошлое красота старой Москвы, так и не попав на полотно художника, истомилась мать, страдая по погибшему Илье, сам же Илья — боевой соратник и друг детства, тосковал в это время по родине, по матери, прожигал жизнь, боясь расплаты, боясь честной встречи с прошлым.

Судьбы друзей, разлученных войной, оказались крепко связаны временем. И не потому ли так трудно однозначно оценить образ Рамзина?

Легче всего судить Илью. «И все же нельзя умолчать о том, — заметил А. И. Овчаренко, — что в самом романе Илья Рамзин более многозначен и может разломить созданные критиками интерпретации. Я бы сказал так: в нем есть еще скрытый остаток, не укладывающийся в предложенные концепции. Кто тут виноват: автор ли, берущий героя более многозначно, чем нам хотелось бы, или создатели интерпретаций, упускающие в образе нечто, неудобное для их построения? Боюсь, что на этот вопрос нельзя ответить однозначно».

Самые строгие, но прямолинейные оценки вызывают какую-то неудовлетворенность. Вот такое, к примеру, мнение: «Рамзиных народ не прощает, но он и не мстит им, обреченным на медленное самосожжение».

Но в народе истари бытовало другое отношение: сожаление, сострадание к подобным людям как к несчастным. И за что сегодня мстить Рамзину, когда его судьбу дописала сама история.

Соотношение вины и беды Рамзина — непростой во-

прос. Свою вину перед законом он признает полностью, о чем говорит с некоторым вызовом: пусть его расстреляют, но родину он посетит. «А иногда и бессрочно надо платить по счетам... За то, что не вернулся, а теперь возвращаться поздно. За то, что не подох в плену, не захлебнулся в дерьме, как сотни других русских за границей». Но в его сознании нет еще бесповоротного разрыва с прошлым и потребности искупления вины перед родиной, это придет позже. Напротив, при встрече с Васильевым он не прочь отметить и некоторые свои заслуги: у Власова не служил, хотя и вербовали, оказал кое-какие услуги родине после войны. Но почему оказался в одном из страшнейших лагерей для военнопленных? Какие услуги? Ни слова. Как он мучился, хлебная лагерное дерьмо, тоже. Никаких смягчающих обстоятельств? Уж не играет ли писатель «в некотором роде в поддавки с критикой» (А. Бочаров)? Не слишком ли большой спрос с Рамзина, «с перебором» (Н. Иванова)?

Нет, кое-какие смягчающие обстоятельства все же есть. Жена — немка-горбунья. Рамзина спасает любовь, а ответ на чувство немощной, «убогой» — старая русская черта (от героев Достоевского еще). Непримируемость матери к Илье — это тоже «за» Рамзина. Какая мать не живет надеждой? Не верить в гибель сына до последнего вздоха — это черта русской женщины. Сердце матери — вещь, и вещает оно о надежде. Но при встрече здесь лишь упрек сыну: почему так поздно, а не вздох облегчения: наконец-то! И не укором ли звучат слова из прощального письма Ильи Васильеву (не матери!): «Мама, железная женщина, спокойно отнесется к моему уходу»? Тот же укор в описании ее последней встречи с сыном: не пожелала выйти из машины, простить и проститься: «Там виделось маленькое, безучастное, застывшее в гордой обиде гипсовое лицо».

Материнская обида, отказ от примирения входят в концепцию романа: материнское осуждение ведет к трагическому исходу сына. Но материнская неприязнь оборачивается лишь мстью рядом с великодушием матери-Родины, которая простила своего заблудшего сына, даровав ему единственную отраду: быть захороненным на русском погосте, в земле дедов, в земле, за которую когда-то пролил кровь и он, Илья Рамзин. И автор нашел слова сочувствия и оправдания для Ильи, который приехал на родину смертель-

но больной, с жадной обрести дом и покой и «прекрасную обыденность простоты».

Все это как бы призывает нас помнить о тех обстоятельствах (майор Воротюк, старшина Лазарев), которые толкнули Рамзина на роковой шаг. О чем никогда не забывает Васильев.

Но с другой стороны, именно перед родиной вина Рамзина немалая. Виталий Семин в романе «Плотина» рассказывает, что даже власовцы не хотели после своего освобождения из лагеря американскими войсками убежать или уезжать куда-то, спасаясь от возмездия. «Ничто не могло противостоять тяге домой. Не оставались даже те, кому ехать было до первого нашего пограничника, до первого офицера фильтрационной комиссии. Кого от возвращения домой должен был удерживать инстинкт самосохранения. По больным глазам этих людей было особенно заметно, что это за тяга».

Почему в каком-либо «косоглазом власовце» из «мужиков», о которых пишет Семин, тяга домой, куда-то не к очень сладкой деревенской жизни оказывалась сильнее, чем тяга Рамзина к призрачной красоте замоскворецких переулков? Или и в правду жизнь слаще на траве, чем на городском асфальте? Или представление о родине совместилося в сознании Рамзина лишь с его обидчиками — майором Воротюком и старшиной Лазаревым, о которых он в первую очередь вспоминает при встрече с Васильевым? Память сыграла в этом случае с человеком злую шутку. Вернее, злопамятность.

Но тут диалектика истории. Жестокая диалектика.

К началу войны, важнейшему рубежу своей жизни, Рамзин пришел с ощущением лидера, человека, которому кажется, все в его руках, все подвластно сильной, волевой личности. Он как более старший и опытный опекает друга, Васильева. Он подчинит себе и Лазарева. Но, натолкнувшись на еще большую силу, не способен защитить свое личное достоинство. Рамзин во многом близок Княжко и Волкову, героям повести Гранина «Еще заметен след». Они в чем-то опередили свое поколение и первыми погибали. С честью, как Княжко. Без чести, как Рамзин.

Разница судеб — разница характеров. Фатумом Рамзина стал «блатной» Лазарев. Эту злую и опасную силу обра-

тил на себя он сам: в нем самом есть желание унизить и поставить на место человека. Подобные отношения могут привести к трагической развязке. Конфликтом Рамзина и Лазарева, развязанным Воротюком, Ю. Бондарев дописал до конца ситуацию предыдущего романа, возникшую в отношениях между Никитиным, Межениным и Гранатуровым. Героя «Берега» спасла от беды лишь случайность. В «Выборе» писатель все довел до беспощадного конца. Беда Рамзина обернулась его виной перед родиной.

Но вина довлеет и над Васильевым, для которого Рамзин был и остался другом. Он тоже познал отступничество, хотя и в другой, более обыденной, житейской форме. Его успех, его благополучие куплено ценой известного компромисса, примирения с обстоятельствами. Вот в чем причина внутреннего разлада Васильева с самим собой.

Если нынешний Васильев не без греха перед жизнью, то какой красотой и чистотой самоотречения, самоотверженного порыва исполнено его военное прошлое. Таким он предстает в памятном бою на переезде, когда немецкие танки расстреливают его батарею. «Успеть бы выстрел, только бы выстрел», — думает он. И авторский комментарий из дней нынешних: «Он не знал тогда, что от этого выстрела отделяла его целая вечность, сотня возможных случайностей, вся человеческая жизнь и секундный чужой взгляд в цейсовский прицел. Но тогда он точно знал, что его оружие, подобно мишени, торчит на переезде в шестидесяти метрах перед танком, выделенное угольно-четкой выпуклостью щита, и («Господи, помоги!») все пустынно открыто металлическому холоду гибели». И друг его рядом, прекрасный в своей ярости сопротивления смерти: «Что лежишь! Подышать будем?.. Два офицера у орудия — и подышать? Заряжай! Заряжай! Заряжай, Володька, заряжай!... Они успели расстрелять по танкам два ящика снарядов, оглохнув в грохоте выстрелов, не слыша команд друг друга, почти инстинктивно угадывая попадание трасс».

Может, нигде в романе так ярко, как в описании этого боя, не передано бондаревское представление о достоинстве человека, представление всего поколения — взаимовыручка, единство желаний, всеобщая ответственность за жизнь. Как хотите, а в том бою Илья своей решительностью и хладнокровием старшего, командира спас жизнь растерявшемуся

Володьке Васильеву и немногим оставшимся в живых бойцов.

Так почему же Васильев на долгие тридцать лет забыл о друге, смирился с его гибелью, не искал без устали среди павших или живых? Человек такой совести, как Васильев, воспримет все случившееся как неоплаченный долг, как то чувство вины, пусть даже невольной, о которой поведает Твардовский в своем знаменитом стихотворении «Я знаю, никакой моей вины...»

Не об этом ли размышляет Васильев вслух в одиночестве, на склоне лет? О трагедии дочери он узнает последним. Беда дочери — уже расплата. Отчуждение жены — тоже. Расплата за вольную или невольную позицию отстраненности от семьи, от всех других забот, кроме работы. За упоение красотой природы или вот хотя бы за это: «Я не болен, — говорит Васильев обеспокоенному Лопатину. — Хотя никто не знает, кто болен: он сам или тот, кого принимают за больного. Вот, например, с точки зрения вашей лифтерши, ты, конечно, псих и аномальный тип: бородища разбойничья, по дому и даже за газетами ходит босиком, курит вонючие сигареты и к тому же бездельник и тунеядец. ~~В~~бо каждое утро на работу не ездит».

Васильев посмеивается над другом, но попал-то в себя. Его мало беспокоит мнение лифтерши, его мало вообще волнует жизнь близкая, знакомая, повседневная: попасть в Замоскворечье, где прошло детство, или в другой город к отцу у него времени нет. А вологодские синие озера, рыбаки манят как воспоминания о «народе», о «природе» и т. д. Что в нем, в этом противоречии?

Да, смешна мысль о «насильственном опрощении», что приходит порой в голову при очередном перечитывании Толстого на старом привычном диване. Но «исповедальная боль великого человека», которая заражает душу и современного большого художника, требует действенного выхода. Исповедь Толстого завершилась уходом из дому. Чем завершатся мучительные искания Васильева, в романе не ясно. Но прийти к определенному завершению они должны. \

«Что же мне делать?» — задается вопросом Васильев. Вопрос не простой. Касается он не только личной судьбы художника, но и его искусства. Одно ясно: мир гармонии света и красок, о котором он мечтает, «чистые краски»,

которые ценит в его картинах неудачник Ахапкин, сегодня ненадежное прибежище. Выйти из вынужденного «затворничества», вместе со всеми утверждать и защищать красоту самой жизни куда достойнее. Иначе, говорил писатель в одном из выступлений, «сила зла не пощадит никого — ни святость, ни невинность, ни красоту, ни жалкий, спасительный на сиюминутное время комформизм. Если допустить, то зло может поработить все жестоко, кроваво, бесповоротно, превратить человечество в слуг алчности, в роботов». Бондарев-публицист договаривает то, что открыто не сказал в «Выборе» — романе-предупреждении, романе нравственно-философском. Но это уже и комментарий к его «Игре», заключительному роману этой своеобразной трилогии о художественной интеллигенции. «Игра» — самый тревожный, наиболее публицистически обнаженный бондаревский роман. А его герой режиссер Крымов — по сути, завершение того «толстовского» типа личности, который стоит в центре трилогии. И как бы завершая мучительные сомнения предыдущих героев Бондарева, он уже в смертельной агонии овладевает истиной и столь нужной ему внутренней цельностью. Некий «ласковый голос» «стал убеждать и внушать ему, что он совершает путь возвращения к самому себе, к первоначальной чистоте, что он такой, как многие, жившие на земле, что он часть целого и теперь не имеет значения, заблуждался он или не заблуждался, ибо царство добра знает предел, проявление зла не знает предела».

Так обретали истину и Фауст в последнее мгновение жизни, и князь Андрей Болконский, смертельно раненный на Бородинском поле, и Иван Карамазов в своем болезненном кошмаре. В героях Ю. Бондарева находит свое достойное продолжение (и завершение на данном этапе) тема русского Фауста — человека, взыскующего истины, добра, красоты, сострадания и казнящего себя за свою неумелость, неспособность постигнуть, объять умом весь масштаб зла и стать ратоборцем, мстителем за невинную слезинку ребенка (образ этот, когда-то сводивший с ума героя Достоевского, не раз закономерно возникает в сознании Крымова). Но последний роман Бондарева требует самостоятельного и обширного исследования-размышления, своего особого сопоставительного ряда, о чем свидетельствуют и скупые критические отклики (см. статью Г. Семенова «Сила и бессилие

таланта. Размышления о романе Ю. Бондарева «Игра» в «Литературной газете» от 27 февраля 1985 г. и статью А. Овчаренко «На главном направлении». О романе Ю. Бондарева «Игра» в «Литературной России» от 1 марта 1985 г.).

В «Игре» доведена до трагической остроты, видимо, глубоко волнующая писателя тема — статус современного художника, его внутренние интимные отношения с окружающим миром. Крымов — режиссер мирового класса. Как таковой, как блестящий профессионал, он вместил в себя все людские боли, ему, как никому другому, понятны и близки глобальные проблемы современного человека и человечества в целом. По его словам, он пытается «понять, когда и где человек свернул или сворачивает с пути истинного». Даже собственные похороны он «может увидеть со стороны и поставить сцену», то есть понять, что она может дать зрителям. Однако эта профессиональная привычка к отстранению, умение всегда и на все смотреть сквозь призму искусства невыносима, когда художник сам попадает в сложную ситуацию и ему от окружающих прежде всего нужны помощь и сострадание. Он ждет сочувствия как самый обычный смертный и не находит его даже среди близких и дорогих ему людей. И тогда он сам оказывается персонажем некоей злобещей «игры», цена которой — его жизнь.

Конечно, эти драматические ситуации, в которых пребывают и Васильев и Крымов, носят не абсолютный (неизбежный и неразрешимый) характер. В той или иной мере они локальны и относительно. Васильев, как мы помним, иронизирует (и справедливо) над демократизмом мнимым, показным — «накладными расходами» успеха, славы, известности каждого большого мастера. Но ведь есть демократизм истинный, который не иссушает душу художника и в союзе с которым искусство обретает свою подлинно суверенную мощь и значение, а художник — сознание исполненного долга. Что это так, убеждает «Буранный полустанок» Айтматова. Роман не об искусстве, не о художнике, но и этой теме не обходит: искусство — одна из граней духовного мира Едигея Жангельдина и его друзей.

Когда слово обретает силу, или Выход силы и энергии

Образ Буранного Едигея — это мое отношение к коренному принципу социалистического реализма, главным объектом которого был и остается человек труда.

Ч. Айтматов

В чем принципиальная новизна айтматовского героя? В том ли одном, что он человек труда, рабочий с далекого полустанка, который живет тем не менее интересами страны? И этим. Но не только.

Мы привыкли к определенному типу героя — герою нравственных исканий. Он прошел через русскую романистику, начиная с «Евгения Онегина» Пушкина. Но читателю всегда недоставало героя активных действий и высокой нравственности. И когда на русской литературной сцене появлялся «самоотверженно-героический» Инсаров, критика прочила (в лице Добролюбова) скорое появление «русских Инсаровых». Так или иначе наш герой часто оказывался в положении трех чеховских сестер с их отвращением к обидщине, обывательщине, с томительной жаждой иной, идеальной, «другой» жизни.

Ведущий характер в современной прозе тот же. «Люди кругом, может, готовы взлететь душой, ищут, за что бы им на костер взойти». — убежден один из персонажей Гранина («Картина»). И даже тем, кто погряз в житейской тине, не чужда эта мысль «взлететь душой». Или хотя бы «ответи душу», плачась на судьбу, как скрипач Миша Коренев перед альтистом Даниловым (в романе В. Орлова), или «торговый grossмейстер» Петр Котов, который перед смертью признается Павлу Шорохову: «Деньги ничего не решают... Обман» (Л. Карелин. Змеелов).

Удивительна тяга русского человека к идеальному! Пойдет человек на костер, найди он веру или идею, как убежден Порфирий Петрович в романе Достоевского. Но бывает, писателю трудно порой в условиях повседневных (не исключительных) найти то «поле деятельности», тот простор обстоятельств, где по-настоящему развернулся бы крупный

«положительный» (богатырский, как мечтал Гоголь) характер. Чтобы не тосковал человек о высоком «предназначении», а исполнял бы его ежеминутно всеми силами души.

Именно таков Едигей Жангельдин по прозвищу Буранный. С этой точки зрения образ героя — большая удача писателя.

Судьба Едигея обычна, а в то же время исполнена глубокого смысла. Каждый шаг берется им с бою, даже жизнь сама в глухих сарозеках требует от человека мужества.

С первых же страниц Едигей предстает как человек, от действий которого многое зависит. Лишь он один знает, как надо проводить в последний путь Казангапа. «Человек ведь умер, а не скотина», — заявляет он. И писатель с глубоким сочувствием относится к подобным настроениям своего героя. Поддерживает их как истинно человеческие. И с этой целью поставил Едигея «в центр современного миропорядка», «в центр волнующих его (автора. — В. Э.) проблем», как сказано в предисловии.

Состояние мира, представленного Айтматовым, то же, что и в романе Бондарева, — ощущение тревоги, обостренное ожидание наступающего или уже совершившегося непредвиденного перелома, в тревоге и мир природы, и человек. Экстренный взлет космических кораблей, внезапное исчезновение двух паритет-космонавтов, нарушающее привычный размеренный ход жизни, проведение совместной программы космических разработок «Демидург» (Творец).

В романе Айтматова общая катастрофичность жизни выявлена еще острее, глобальнее. Гибнет беспредельная и могучая, как земля сама, природа: «Исчезает, высыхает Арал». «И тут Казангап сказал: «Сколько стоит земля — стояло Аральское море. Теперь и оно усыхает, что уж тут говорить о человеческой жизни». В самом деле, что беда отдельно взятого человека в сравнении с бедой самой земли?

Но, может, благодаря вот такому состраданию Едигея, Казангапа и ему подобных к бедам всей земли и стоит мир?

Тревожна исходная ситуация в романе. Но в нем нет безнадежной унылости и тоски. Есть в мире и что-то незыблемое, внушающее надежду. Может, это тайна старого кладбища, история которого сохранилась в народной памяти. Или сами сарозеки — «позабытая книга степной истории». Или неистовый Каранар, который кажется Едигею «огром-

ным, могучим, невозмутимым, как слон». Но главное — жизнеутверждающие характеры героев, для которых нет безвыходных тупиков. Само романное пространство — безграничная ширь степей, и в этих степях путники ведут спор о сути мироздания, назначении человека. Символика помогает писателю превратить «рассказ о судьбе человека в раздумье о судьбах человечества» (Г. Юнгер).

Поэтика и стилистика романа — в духе эпических сказаний. А потому в рассказ о современности легко вписываются и легенда о манкурте, и предания о певце Раймале-аге и его великой любви к Бегемай, и даже фантастика космической одиссеи.

Легенда о манкурте и кладбище, на котором нашла пристанище его мать (Ана-Бейит — материнский упокой), — центральная в романе; именно через нее соединяются день нынешний с прошлым, а сознание современного человека — с культурой всего предшествующего человечества.

Мотив древнего родового кладбища во многих отношениях важен. Похоронить на нем Казангапа оказывается не менее сложным и необходимым, чем предать земле павшего героя древности. В этом, конечно, есть определенный художественный умысел: романист рассчитывает на память мифа. Роман о наших современниках, людях простого физического труда, незаметно подключается к большой эпической традиции. В этой традиции начинает восприниматься и образ Едигея. Он не только живое творение исторического бытия своего народа, но и его искусства — тех песен и былей, которые веками хранились в памяти бродячих певцов и сказителей.

Воедино сплетаются в романе неугасимая любовь Едигея к Зарипе, сказание о Раймале-аге и как древнее предание подлинный исторический факт — любовь немолодого Гёте к юной красавице. Эти предания и истории сохранили для потомков Казангап и Абуталип. Но лучшая легенда сегодняшних сарозеков — простая и поучительная история жизни Едигея Буранного.

Герой и сам приобщен к роли певца и хранителя народных преданий. Это очень важный момент внутренней жизни, духовного роста Едигея. Его душа и память все время (через песни, сказания) как бы обогащаются заветами предков, культурным наследием человечества. Едигей —

личность большой духовной культуры. Не случайно самой значительной вехой его гражданского становления стало общение с семьей Абуталипа, который ведет для сыновей «свои партизанские тетради». По его мысли, «мы сами должны сказать о себе последнее слово», чтобы в истинном свете предстать перед потомками. «Наши предки пытались делать это в сказаниях. Хотели доказать потомкам, какими они были великими. И мы судим теперь о них по их духу. Вот я и делаю что могу для подрастающих сыновей. Мои сказания — мои военные годы». А для самого Едигея «его сказания» — как и для писателя — годы послевоенные, бок о бок с осиротевшими детьми Абуталипа, жертвы доноса и подозрительности.

Приобщение к памяти народной, к его судьбе — одна из плодотворных идей романа. Жизнь едина и бесконечна не только в пространстве, но и во времени. День сегодняшний включает и тысячелетнее прошлое, и события недавних лет, которые для новых поколений уже подернуты дымкой легенды, и будущее. «Цепочка человеческой памяти тянется уже с Земли в космос». Постигание этой связи — непременное условие развития личности, ее осознания себя как самоценной, целокупной, во всем равной любой другой. Лишь в этом случае человек (в соответствии с коммунистическим идеалом) выступает как мера всех вещей, проникнут заботой и ответственностью не только за себя, но и за других, ощущая кровное единство с человечеством.

Как тип личности Едигей еще человек переходного времени. Он не свободен от «мифологического» сознания предков. Но перед ним возникают такие проблемы, которые требуют от него уже не «природного», родового, а социального, классового опыта, добытого им в годы сознательной жизни, в наши дни, как фронтовика и рабочего. Таким Едигей предстает в финале романа, ходатайствуя перед высоким начальством за старое кладбище, а в молодости — в столкновении со следователем, «кречетоглазым» Танекбаевым. Иначе говоря, Едигей все более проникается общественными, даже государственными интересами, набирается опыта решать сложные проблемы наших дней. В этом герой Айтматова отличен от, казалось бы, близких ему и по возрасту и по положению Ивана Африкановича В. Белова или старухи Дарьи В. Распутина, также характеров коренных, глу-

боко народных. Для Айтматова человек труда — это человек активного, действенного отношения к жизни. «Из аила во Вселенную» — так метко назвал свои заметки о творчестве Чингиза Айтматова Овчаренко. «Человеческое бытие, свобода, революция, строительство социализма, мир, будущее — вот ступени единого и единственного пути, по которому настоящий созидатель и хозяин жизни — Человек поднимается в счастливое будущее», — так суммарно определяет критик ступени тридцатилетнего пути писателя. «Ощутимо ли в нем горьковское начало? Да. Но оно разрабатывается уже на новом этапе писателем, глубоко национальным и в то же время вооруженным всеми художественными завоеваниями от «Манаса» до «Тихого Дона».

«Буранный полустанок», «Выбор», «Портрет и вокруг» — романы судьбы, итогов жизни человека. Их герои — люди одного поколения, но разной судьбы. Сегодня они, будто в зеркало, глядятся в сознание людей, идущих им на смену. Держат перед ними ответ. Как Старохатов перед Игорем Петровичем. Как Васильев перед Викой. Как Едигей перед детьми Абуталипа. Разные пути, разные судьбы, по-разному связанные с судьбами искусства.

ЛЮДИ, КАК РЕКИ

Люди, как реки: вода во всех одинакая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собою.

Л. Толстой

Рядом с русской повестью и романом, имевшими большую традицию, поднимается роман в литературах такой традиции, можно сказать, не знавших: в киргизской, узбекской, каракалпакской и других. Особенно примечателен гру-

зинский роман, феномен которого нередко сопоставляют с латиноамериканским: С той, однако, разницей (о которой порой забывают), что грузинская литература, насчитывающая полтора тысячелетия, — одна из древнейших в мире и ее роман, возникший, по существу, лишь в нашем столетии, опирается на богатейшие национальные традиции в поэзии, зодчестве, архитектуре.

Грузинский роман привлекает глубоко оригинальной трактовкой, говоря словами Белинского, «субстанциальной жизни народа». Это народ, в котором еще живы традиции мифологической поры человечества, поры первозданного, «героического», по слову Гегеля, состояния мира, а в то же время наивного и непосредственного отношения человека к природе и к другому человеку. Эта историческая наивность — результат недостаточного понимания реальных противоречий жизни — служит источником многих трагических коллизий, великолепно выявленных в романах Ч. Амиразджиби «Дата Туташхиа», О. Чхеидзе «Ветер, которому нет имени» и «В лабиринтах ущелья», «Брак по-имеретински» и «Где отчий дом» А. Эбаноидзе; она легла в основу «мифологической» трилогии О. Чиладзе «Шел по дороге человек», «И всякий, кто встретится со мной...», «Железный театр». «Я не могу во всей современной литературе найти аналогии этому художественному миру. Это только у грузин. И только теперь», — пишет Л. Аннинский о романе «Железный театр».

Внимание к национальным духовным ценностям в первую очередь — особенности этого художественного мира.

«Как сохраниться небольшому народу, хотя и обладающему высокоразвитой многовековой культурой, в условиях нынешних глобальных изменений?» — размышляет О. Чхеидзе. «Я пишу во имя сохранения грузинской культуры, грузинского языка», — утверждает он. Отсюда моменты ретроспекции, повышенное внимание к историческому прошлому. «Предки наши в чем-то сильнее нас, крепче, цельнее, — рассуждает О. Чхеидзе о подвиге царицы Кэтеван, принявшей пытки во имя государства и веры. — Для них честь и достоинство были связаны с честью и достоинством рода. У нас, грузин, вообще очень развито чувство семьи, рода, и связано это с особенностями национальной истории».

Это хорошо показано в его романе «Ветер, которому нет

имени». Семья и род для героев «Ветра...» — святыня. Люди, чтящие родовые обычаи, — Тэкла, Гурандухт и ее дочь Гулкан, внук Бека, госпожа Евфимия и ее няня, сыновья и братья Итриели, врач Элизбар Хетэрели — люди с задатками героев. Они обречены и погибают, сохраняя свое человеческое достоинство. Их трагедия в том, что они — «племя обреченных». Их время, когда они, потомки родовитой аристократии, стояли во главе национального исторического процесса, прошло. То ли потому, что «угасли волнения или бон, ветер стих, народ сломился или помутился его разум от великих обещаний», как думает Ростом Итриели, чье «место в бою за свою отчизну, за свой народ». То ли потому, что «им не по силам было предводительствовать народом», к чему был способен Илья Чавчавадзе, погибший от предательской пули в 1907 году. Так или иначе ветер волюности не принесит им желанной радости. Даже лучшие из них одиноки и враждебны деревне. А потому над крепостью, где засел с неясной и для него самого целью отчаянный Бека с пулеметом, развевается знамя, похожее... на штаны. И плачет бессильными слезами Тэкла. «Она плакала потому, что родилась женщиной, плакала, что непременно должна на кого-то опереться, но не существовало опоры: либо она ее не находила, либо перевелась опора». О Беке можно сказать словами Маркса, которыми он отозвался о герое трагедии Лассалья фон Зиккингене: это «просто Дон-Кихот, хотя и имеющий историческое оправдание». Дон Кихоты Чхеидзе гибнут как участники якобы тайного заговора. Но, погибая, они верят в справедливость истории. «Вы объявите о ликвидации банды, и — конец делу. Но все же... Все же есть у истории нечто незримое, нечто свое собственное, которое никому не дано постичь», — говорит Ростом с ощущением своей правоты (он не враг революции, не заговорщик, но вынужден был защищать свой дом и семью). «Историю пишет победитель», — возражает его собеседник, некий «командированный», в руках которого теперь судьба и жизнь Ростом. И слышит в ответ: «Потому она и меняется так часто. Победителей великое множество, история — одна, она изменяется и вместе с тем неизменна вечно, она убивала и ее убивали... Сперва ты убиваешь, потом тебя убивают, то же ожидает и твоего убийцу, и убийцу убийцы ожидает то же. Отвернется от этого сплошного убийства сама исто-

рия». В этом пафосе истории, которая не может мириться с насилием, гуманизм романа.

Ростом уходит из жизни несломленным. Поборов соблазн «искусителя», «сатаны» (того самого, «командированного»), обещавшего свободу и жизнь за тайный побег, разделив судьбу родных и многих других людей, расстрелянных на перевале, Ростом шагнул в Историю. Он сознательно осуществил свое право выбора и ценой жизни сохранил главное — человеческое достоинство. Так же как его окончательно утратил музыкант Никуша, которого даже в трагические для его родины дни ничто, кроме музыки, не интересует. Погруженные в собственный эгоизм, такие люди и становятся виновниками гибели других людей, честных и самоотверженных. Ростом и Никуша вместе с выпивохой и бездельником Лекой Туташели, равно готовым разыграть роль шута или героя, — антагонисты в жизни, в истории, как, скажем, Фарнаоз и Кусу в романе «Шел по дороге человек» О. Чиладзе или Дата Туташхиа и Зарандиа в романе Ч. Амиреджоби «Дата Туташхиа».

Роман Чхеидзе нередко сопоставляют с «Датой Туташхиа», но называют романом без героя. «Амиреджоби творит легенду, Чхеидзе ее разрушает. Амиреджоби пытается воздействовать на самосознание нации, дав в качестве образца личность легендарной пробы — идеал... Чхеидзе добивается той же цели, но способом от противного» — мнение А. Марченко.

Итак, герой — легендарной пробы, идеал...

Ту же мысль развивает А. Руденко-Десняк. По его мнению, Бачана Рамисвили («Закон вечности» Н. Думбадзе), Цотнэ Дадияни («Цотнэ, или Падение и возвышение грузин» Г. Абашидзе), Дата Туташхиа являют один тип героя — героя-идеалиста, бесребреника и романтика. Что касается Даты, то он «при всех ошибках герой идеальный или почти идеальный». «Не тоску ли по такому герою пытается удовлетворить современная грузинская проза? Несколько наивную, возможно, простодушную и во всех случаях неистребимую читательскую тоску?»

Рассуждения А. Марченко и А. Руденко не лишены оснований. Комментаторы и критики романа, заметил Е. Сидоров, не случайно «вспомнили о Робин Гуде и Карле Мооре, о романтических бунтарях против насилия и произвола силь-

ных мира сего». Однако «общечеловеческое» не должно за-
слонять для нас «грузинский, исторический элемент», а за-
приключениями, погонями, перестрелками (что, заметим,
особенно по душе «наивному» читателю) «встают мощные
социальные силы добра и зла».

Роман Амиреджоби не подходит под схемы сказания-
легенды о «благородном разбойнике» (А. Руденко-Десняк).
Что же касается читательского простодушия, то его призва-
на удовлетворить иного характера литература. Наши клас-
сики умели отличать простонародность от народности, «ми-
лорда глупого» от Белинского и Гоголя. И вовсе не на про-
стодушную читательскую тоску ориентировался Достоев-
ский, создавая своего «вполне прекрасного человека» князя
Мышкина, а на самые возвышенные образы мировой лите-
ратуры — Дон Кихота, Пиквика, пушкинского «Рыцаря бед-
ного». И «идеальные» герои Л. Толстого Пьер Безухов или
Константин Левин, и «идеальный» Рахметов Чернышевского
рассчитаны не на «простодушное», а высокоразвитое, зре-
лое читательское (общественное) сознание. Недаром Ленин
говорил, что роман Чернышевского «бесполезно читать, если
молоко на губах не обсохло».

Надо полагать, что и роман Амиреджоби удовлетворил
серьезную общественную потребность, о которой писатель
говорил не раз. — о необходимости развивать все духовные
и нравственные силы личности, «штурмовать собственную
крепость», то есть бесконечно познавать и совершенствовать
самого себя. Процесс же познания невозможен без неустан-
ного поиска, сомнений, самопроверки, даже эксперимента
над собой и другими (к чему так склонен Дата Туташиа,
но что не входит в «состав крови» благородного разбойни-
ка).

В отличие от героев народных преданий и легенд Дата
слишком «по-интеллигентному» рефлексивен. Он силен и
привлекателен устремленностью к добру, истине, подвигу, по
свои возможности реализует отнюдь не бездумно. В том-то
и дело, что жизнь, в которую он вступает «благородным
бунтарем», учит его понимать истинную цену добра, отзыв-
чивости и людской глупости и настраивает скептически по
отношению к тем, кто ждет активности лишь от других, к
тем слабым духом, которые традиционно прибегают к помо-
щи «сильных» и «благородных». Таков один из многих зем-

лемер Гуго Татнишвили, свидетель жестокой слепоты в духах Дуру Дзлгуа.

Дата живет надеждой, что каждый внесет свой посильный вклад в копилку добра, справедливого мироустройства. И конечно, ошибается в своих расчетах. Отсюда и его скепсис при готовности к подвигу, и неспособность поверить в разум и мужество других, порвать со своим романтическим бунтарством.

На всем протяжении времени романа идет неустанный духовный рост героя. Из человека, который осуществляет право личной мести («благородный разбойник»), он превращается в «путника» — наблюдателя, философа. И, даже вступив в круговорот революционных событий, он остается одиночкой «забрагом», бродягой.

Гибель Даты от руки сына символична. Но означает ли она осуждение автором какого-то третьего пути в революции (как полагает А. Руденко-Десняк)? «Последний сын вольности», Дата гибнет в столкновении с организованной силой государственности, которую в романе представляет жандармский полковник Зарандиа (он же двоюродный брат Даты), силой, изощренной в подавлении бунтарей. И гибнет Дата вследствие своего фатального исторического проступка: вопреки всему он верит в старые национальные идеалы, воплощенные в единстве семьи, рода, дома. Для него Зарандиа — прежде всего брат. Для Зарандиа же Дата — прежде всего «преступник», для поимки которого дозволены все средства, даже предательство и провокация. И дом любимой женщины и сына, не знающего отца, превращается для Даты (по воле Зарандиа) в гибельную ловушку.

Герой Амиреджиби гибнет по причине той самой «мифологичности» сознания, которая, по словам Чхендзе, сохранилась у части грузинских крестьян до наших дней.

Он гибнет так же, как до него гибли казаки и разбойнички Стеньки Разина и Емельяна Пугачева, схватываясь «по-разбойничьи» с угнетателями и обидчиками, а затем начиная тосковать по ватагам и покоем. Так же как терпели поражение крестьянские повстанцы в Центральной России в годы первой революции, которые жгли барские усадьбы, а затем, умиротворенные вспышкой гнева, возвращались по домам, дожились под розги усмирителей.

Вот эту психологию «крестьянской буржуазной револю-

ции» (В. И. Ленин) и передал Амирэджиби в заключительных главах своего романа, рассказывающего о событиях 1905—1907 годов в Рутаисской губернии. Его герой, можно сказать — замечательный и типичный деятель именно этого периода нашей истории. В нем, говоря лепинскими словами, художник «отразил накипевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого — и незрелость мечтательности, политической невоспитанности, революционной мягкотелости». Вот почему страницы романа повиты духом всероссийской истории. Герой романа — фигура трагическая; противоречия, ошибки и заблуждения и высокие достоинства Даты Туташкиа именно от этой его исторически обусловленной роли: он лицо трагедии, а не подновленный лик народно-романтической легенды. Не пассивную и простодушную тоску по идеальному герою удовлетворил роман Ч. Амирэджиби, а большую жажду по трагедии, основанной на постижении сложнейших проблем жизни человека XX века. И феномен грузинской литературы тоже в этом: она в романах Ч. Амирэджиби, О. Чхеидзе, О. Чиладзе дала образцы современного романа-трагедии. Можно сказать, в этом объективный смысл романов, который не всегда ясен из-за обращения грузинских романистов к поэтике мифа с его идеей движения по кругу, предопределенности судьбы человека. («Случилось то, что должно было случиться», — говорит герой Ч. Амирэджиби, и автор с ним согласен.) И вот эта философски-субъективная сторона романов (особенно у Чиладзе) вызывает, как мы уже видели, серьезные возражения читателя и критики. Надо сказать, что некая фатальность присуща трактовке героев и в романах о современной жизни Грузии, будь то «Грешник» Гурама Гегешидзе или «Где отчий дом» Александра Эбаноидзе (у последнего наименее заметно). Этим романам также присуща трагическая тональность.

Герой романа Эбаноидзе житель горной деревушки из Имеретии Доментий Гачечиладзе — привычный уже нам человек романтического отношения к жизни. Но это не разочарованный скептик, а характер положительный, любящий, созидательный. (Таковыми когда-то характеризовал Добролюбов Катерину, героиню трагедии Островского «Гроза».) Грузинский романист, скажем так, попытался дать современный вариант цельного народного характера, который

«старается все осмыслить и облагородить в своем воображении» (Добролюбов), как когда-то Катерина.

Внешне герой Эбаноидзе — обычный крестьянский улазень, над которым и пошутить не грех. Но судьба не обделила Доментия. Помимо огромной физической силы, она дала ему то, что составляет основу разумной, истинно человеческой жизни: совесть, добрую душу, упорную внутреннюю сосредоточенность на чем-то самом заветном. Дала, пожалуй, даже с избытком.

«Совесть — дело хорошее, но для чего-то господь нам и зубы дал», — убеждает его тетка Дарико. Совесть не природное, от века данное свойство человека, как нередко думают, не некая изначальная сущность народа, а качество, исторически развитое в человеке. Но с точки зрения голого практицизма иных делаяг, это естественное для современной личности человеческое качество — «рудимент», «детскость», «излишняя роскошь». В такую нравственную коллизию поставлен герой романа. Коллизия эта реализована через противопоставление разных подходов к жизни, к ее коренному вопросу: как человеку жить должно, во имя чего?

Доброта и отзывчивость Доментия — предмет насмешек деревенских остряков. И даже брата Джано. «Не так живу. Волчьего во мне мало», — вспоминает упреки старшего брата Доментий.

Он наследник дела предков прежде всего: строителей, землепашцев, виноградарей. Его мечта и жизненное призвание — восстановить утраченное в деревне: хозяйское, бережное отношение к земле, дому, семье, к родному полю и родному источнику.

«Жить бы опять всем вместе (как при отце. — В. Э.), ужинать бы за большим столом... И во дворе летали бы светлячки, за стеной спали дети...» Он хочет, кажется, самого простого — семейного уюта. Но «нынче этот зверек записан в Красную книгу».

Дом — большая семья и деревня — как еще большая единая семья. Так раздвигаются рамки нравственной коллизии, а жизнь частная сливается с судьбами современной цивилизации.

Но не то диво, что деревенские мечтатели и политики интересуются судьбами большого мира. Миру этому сегодня не безразлично, что думают, как понимают жизнь такие

молчуны, как Доментий, что победит в далекой имеретинской деревне — совестливость и вера в братское единение или психология рвачества таких, как Ушанги, который торгует сельскими дарами в ларьке на вокзальной площади.

Доментию подобные соблазны не страшны. А нынешняя молодежь, которая «словам не верит»? Это ей решать, ей судьбы ставить, свой выбор делать между Доментием и Ушанги, у которого «задница фирмой обтянута, проклепана, «молниями прошита».

А пока Доментий, этот бескорыстный «чудак», нужен лишь старым и сирым, тому послевоенному деревенскому миру, который по традиции еще живет артельно, в беде поддерживая друг друга. Он был един, этот мир, в первые послевоенные. Вспоминанием о былом единстве и живет Доментий.

«Но нет той деревни. Все! Кончилось! — убежден Джано. — Нравится или нет, жизнь дальше катится. А братец уперся и назад глядит».

Этот спор сложнее, чем Ушанги с Доментием. Ушанги ясен. Как и классические образы — «мальчик в штанах» и «мальчик без штанов» М. Салтыкова-Щедрина. Джано же на распутье, та серединка, которая прислушивается к мнению обеих сторон и поступает соответственно.

Джано и Доментий — люди одного поколения, вместе когда-то начинали самостоятельный путь по жизни. Но один выбрал его раз и навсегда — идет дорогой отцов, украшая землю и стремясь обрести мир и согласие с собой и людьми, жить соответственно традиционным национальным ценностям — дом, семья, а главное — труд и истовая, беззаветная любовь к детям и старикам. К такому пониманию жизни приходят и Ростом и Дата Туташхиа.

Джано следует «моде»: у него автомобиль, удобная квартира и другие блага. Но ясности, цели в жизни брат Доментия так и не обрел. Неожиданная смерть Доментия — этого «голубя, ягненка», надежды беспомощных и сирых — выглядит нелепой случайностью. Но, видимо, порой только так, ценой смерти, утверждается, открываясь другим, правда и красота стремлений человека, а трагическая случайность дарит надежду на их осуществление. «Боль от чудовищной нелепости» на время объединила людей, словно «пробудился давно уснувший родовой инстинкт». Желание

«разделить горе осиротевшей семьи, помочь в беде» оказало сильнее (хотя и на время) страшной силы разъединения, которая «раскидала по белу свету не только школьных друзей и односельчан, но и близкую родню». «Лишь беда воскрешала прежнюю общность. Жизнью оплачивались недолгие дни единения». Так договаривается почти публицистически, от автора то, что «не уложилось» в романный сюжет. Так сплетаются в романе трагическое и оптимистическое начала: в конечном счете жизнь на стороне Доментия, в нем ее сила и правда. Так открывается выход к очень значительной в современной литературе нравственной теме чужой боли.

Символичным в этом отношении представляется название романа И. Шамякина «Возьму твою боль». С разных сторон идет осмысление этой нелегкой проблемы. «Что значит взять боль другого? Это сумасшествие, это трудно понять разумом, — рассуждает Никитин в романе «Берег». — Но, может быть, в этом и есть самое человеческое, самое главное, что живет где-то в нас? Вина перед чужой болью».

И в романе Шамякина жена Батрака Тася решила «взять на себя Иванову боль, принять ее», чтобы пришла к нему другая боль — за нее, освободить его от оживших призраков прошлого. Однако у белорусского писателя мотив сострадания имеет другой масштаб и смысл, нежели в романе А. Эбаноидзе: в нем невыносимая боль человека от пережитой трагедии — трагедии всего народа. Роман И. Шамякина написан в иной тональности, в ином стилевом ключе, нежели «Где отчий дом». Но тип героя тот же: человек, укорененный в народной среде, по натуре цельный и попавший в трудную жизненную ситуацию (как и Доментий) — ситуацию исторического, а не личного характера.

И. Шамякин решает свою тему в традициях современной белорусской прозы. Конфликт тракториста Ивана Батрака и бывшего полиция Шишки, возвратившегося в родное село, после того как он тридцать пять лет «отмагачивал», становится всеобщим: он касается жителей не только Добранки, но и всего района (а подспудно возникает и как большая государственная проблема). Подобная ситуация возникала ранее и в романе А. Иванова «Вечный зов», но там она быстро сама собой разрешилась: прощенный государством отступник не прощен народом и сам на себя руки

наложил. В романе И. Шамякина этот нравственный конфликт рассмотрен всесторонне.

Сохраняя его нравственную основу, писатель вместе с тем всемерно усиливает идеологический смысл взятой им ситуации. Есть сострадание и боль как прекрасные человеческие качества, но не может быть прощения убийцам и палачам. Роман перерастает рамки нравственно-психологические, становится политическим (бывший враг и нынче все равно враг, который может сыграть на благодушии и отсутствии политической бдительности). Четкость позиции, широта проблем характерны для художественного мышления писателя.

Столкнувшись с чуждой, враждебной силой, с призраками другого мира, герой романа начинает иначе, глубже понимать свою повседневную жизнь. Радостью кажутся ему даже недавние производственные неполадки в его бригаде. «Самое страшное, что жизнь, которою он жил, вдруг как бы отошла, отлетела, стала маревом, нереальностью». Нереальностью ее сделало возвращение Шишки: пахнуло забытым, войной. Да и в самом деле началась «война» — скрытая, упорная между ним и бывшим полицаем. И в финале романа Тася, которая случайно, защищаясь, убивает Шишку, говорит: «Что такой испуганный, Ваня? А я... Война, она вернулась было к нам. К тебе. К детям... А я окончила ее, войну».

Тема войны значительно расширяет сюжетные рамки романа. И самые яркие, впечатляющие его сцены — картины военных лет, суровое детство, всплывшее в памяти Батрака.

В ином плане, чем в романе Э. Эбапоидзе, предстает здесь дорогая нынешнему сознанию мысль об исторической преемственности, о традиции, передающейся от одного поколения к другому. От Корнея — отца, погибшего на войне, к его сыну Ивану, хлеборобу, и Тасе, для которых нет ничего дороже, чем счастье детей. А потому нет ничего страшнее войны, ничего желаннее, чем мир. В постоянной устремленности писателя к теме войны, к священной памяти павших — продолжение и обогащение важнейшей традиции белорусской прозы как прозы народной, глубоко национальной.

Тем не менее это не заслоняет от читательского внима-

ния некоторого схематизма в изображении жизни белорусского села. Писателю важно подчеркнуть главное — коллективизм, солидарность людей. «Всем селом придем на суд», — говорит директор совхоза Астапович, узнав о беде в семье Батрака. Но романист не углубляется в анализ внутренних конфликтов — нравственных, экономических, социальных, которыми обильна наша повседневная жизнь, а жизнь сегодняшней деревни — тем более. Сказать свое веское слово не только о высоком и должном, но и о негативных явлениях, отступлениях от норм социалистической морали — долг настоящего художника. Так понимал свою задачу художника и публициста Федор Абрамов, обратившийся с открытым письмом к своим землякам «Чем живем — кормимся». Чувством требовательной любви и тревоги проникнут и его последний роман «Дом».

Однако тенденции народной жизни сегодня так сложны, так, бывает, перепутываются в поступках людей личные интересы, страсти и страстишки, что надо пристально вглядываться, наблюдать, сопоставлять, чтобы не потеряться среди массы разнородных впечатлений, и уловить в них нечто основное, определяющее. На эти размышления наводит роман одного из талантливых прозаиков поколения «сорокалетних» Владимира Личутина «Фармазон», как бы завершающий целый цикл его повестей «Из хроники поморской деревни». «Хроника» ведется с конца 20-х годов. На большом отрезке времени прослеживаются судьбы героев, связанные с основными вехами жизни страны, государства. Но от этого «Хроника» не превратилась в простую историческую иллюстрацию, как нередко бывает, настолько своеобразны характеры персонажей, необычны их судьбы. В романе «Фармазон» действие происходит в наши дни.

После долгих лет отсутствия возвращаются в родную Вязицу Иван Тяпуев и Юлия Парамоновна — их «потянуло» под старость на родину, где когда-то они участвовали в становлении новой жизни, и теперь их волнует тщеславный вопрос: помнят ли? Возвращается давно позабытый в деревне Мишка Крень, на совести которого преступление, возвращается в родной дом умирать и мучительно размышлять о прошлом. Но нет былого озлобления у Креня, того кипения темных страстей, которые когда-то ослепили его

взрывом ненависти к тем, кто отнимал богатство. Он приезжает примиренный с жизнью.

Напротив, недоволен ею Иван Тяпуев, бывший деревенский милиционер, бывший снабженец, который, было время, «над всей областью стоял», «умел размахнуться умом на всю страну», но почему-то «оттерли», «недооценили», как он жалуется, этого государственного мужа.

«Правда свое возьмет» — лейтмотивом звучит в романе. Правда истории действительно торжествует. Ее подлинными героями выступают не Иван Тяпуев и его приятели-собутыльники, а люди, о которых помнят в Вязице, — Илья Ланин и Мартын Петенбург, что ставили здесь колхоз. Когда-то Мартын и Иван дружили. Но давно разошлись их дороги. Потому что один все отдал новой жизни в Поморье и ушел из нее как человек легенды, радатель и праведник родной земли. А другой, хотя и познал безотцовщину, но, втянутый силой обстоятельств в круговорот истории, этой жизни глубоко чужд. Он усвоил лишь ее лозунг «Нет ничего выше человеческой чистоты устремлений», в нем же самом этой чистоты нет. Колоритная фигура Ивана Тяпуева раскрывается в его присловьях: «Я подлости не люблю — всяких приспособленцев, возвращенцев и развращенцев», в его похвале недавнему времени, когда он «лет десять над питанием области стоял»: «По крайней мере тогда не было такой разболтанности. Всем воздавалось. Вашего брата надо держать в ежовых рукавицах. Если и пережималась палка когда, так единственно ради всеобщего счастья». Не надо рисовать пространных картин прошлого Ивана, рассуждать о времени, в котором «были крайности», и о его героях районного и областного масштаба — характер Тяпуева весь тут, в его словах. «Все свое ношу с собой». Шлейф времени тянется за каждым, а в умении его уловить и лакопично передать — мастерство писателя.

Роман В. Личутина, однако, не реквием по прошлому, не прощание с действующими лицами прежних лет. И прошлое и настоящее поморской деревни становится предметом раздумий сына Юлии Парамоновны и Ильи Ланина — Тимофея, фигуры сложной, неоднозначной, тем не менее выступающего законным правопреемником жизни со всеми ее светлыми и темными, героическими и трагическими сторонами и в прошлом и в настоящем. Не потому ли такими

сомнениями, глубокими раздумьями наполнены и душа Тимофея и роман в целом?

Наблюдая за Тяпуевым, Тимофей размышляет: «...неужели та эпоха, то взволнованное течение лет (когда жили его отец и Мартын Петенбург) окажутся лишь редкой, для немногих, неизбежно угасающей памятью? И вот придет время, когда все страсти, огонь слов, невзгоды, борения, слезы и радость вместились в несколько холодных слов официальной истории?» Вот высота эпического слова! Но ни герой, ни, к сожалению, автор не удерживаются на этой высоте. Широкому вольному раздумью о жизни мешают довольно путанные размышления Тимофея о страхе («Пусть живут страхи, пусть, ибо страшнее всего хаос освобожденной, ничего не боящейся толпы, лишенной боязни и жалости») и его (а вместе с ним, видимо, и автора) тоска по утраченной душе («Душу забыли. Душа-то горит». «Душа горит» — название одной из повестей «Хроники»). Здесь же и сомнительные философские упражнения в стихах: «Ах ты боже! Гнет меня и гнет чья-то колдовская рожка» и т. д. Введение в ткань повествования подобной «бесовщины» снижает суровый реализм романа, придает ему налет некоей не вполне оправданной фантазмагии, где сон и явь, реальное и ирреальное попадают в равной мере в зону напряженного внимания. Не простое произведение создал В. Личутин.

Главная же его мысль ясна: помнить, не забывать о жертвах, страданиях прошлого, о тех, кто жил, даря людям радость любви и доброты, сердечной отзывчивости. Мысль светлая и глубоко верная.

Но возникает более общий вопрос: почему персонажи наших романистов, как в зеркало, смотрятся в мир искусства и народных преданий? В романе Э. Ветемаа «Сребропяхи» даже два таких «зеркала»: роман повествует о работе кинематографистов, снимающих фильм о герое народных легенд. И эта «система зеркал» понадобилась эстонскому писателю лишь для того, чтобы «исподволь проявить подлинное в человеке, его сокровенную суть, его отношение к вещам» (мнение Руденко-Десняка)? Гораздо значительнее другое, сказанное по частному поводу: многотрудный нравственный опыт научил Картуля, что «предать суду со-

вести порой легче, чем возродить растерянную, потерявшую ориентиры человеческую душу».

Давний шекспировский вопрос: «Порвалась дней связующая нить...» — решается с подчеркнутым акцентом на вторую его часть: «Как эту нить соединить?» Найти пути к возрождению растерянной души.

В. Личутин, показывая сумятицу чувств героя, ищет туг же и противоядие. «Каждый со своим уставом, а устав-то один: человеческий!» — говорит Анна Вешнякова. Но где праведник среди ныне живущих? «Покажите мне счастливого, и я утешусь тем, что он живет», — волнуется Тимофей Ланин. А главное, как ему, Тимофею, стать счастливым и праведным?

Не без умысла, с целью насыщен роман Личутина рассказами о народных поверьях, старинными притчами и преданиями недавних дней. С их помощью романист стремится постичь тайну народного мирозерцания, понять истоки силы людей, на чью долю выпали тяжелейшие испытания века.

Чем жив человек сегодня? Человек более свободного, раскованного отношения к миру (не отягощенный пережитками прошлого), а вместе с тем порой гипертрофированно воспринимающий значение собственной личности (а потому растерянный). Что крепит его веру в добро, необходимость жизненного подвига во имя общечеловеческого идеала? Как жить достойно, достойно человеческого имени и звания? Кто счастлив, кто праведен ныне? — такие вопросы встают перед многими романистами наших дней, когда они обращаются к нравственно-философским проблемам.

По-разному отвечают на эти вопросы романисты судьбами своих героев. На распутье Тимофей Ланин — он в позиции домашнего, неприкаянного философа, некоего Диогена наших дней. Не встает он против Тяпуева, как Акимка против философии аморализма Гоги Герцева в повести В. Астафьева «Царь-рыба». У Акимки открытое, доверчивое отношение к жизни, к людям. Он верит в нее и верен ей. Как и Доментий, что «переступить не может», ни ударить, ни обидеть другого не только по давнему завету, но и по глубочайшему убеждению наших дней в равноправности всех живущих на Земле. Или как Тася, которая решила «прекратить войну» и взяла на себя боль мужа. Или как

Кунас в романе братьев Диргелов «Шалфейная гора», который выстрадал идею единения и гуманности и воплотит ее в памятнике на Шалфейной горе, священной для его земляков.

Молодой скульптор Кунас (роман «Шалфейная гора») тоже живет в мире преданий. Он даже чувствует себя «сыном» древнеримского полководца Палемонаса, который, обосновавшись когда-то на литовских землях, стал основателем Каунаса. Миф в романе братьев Диргелов помогает человеку собрать воедино «рассыпавшийся» было мир, обрести ощущение единства и гармонии, проникнуть в тайники народной истории. Без приобщения к душе народа не может быть подлинно национального художника, который призван соединить прошлое и настоящее своего народа. И у подножия монумента, который возводит Кунас, будет гудеть ветер — **песнь памяти.**

Тимофей Ланин на перепутье, Кунас предстает как человек, который понял назначение и себя как личности и своего искусства. Роман «Шалфейная гора» оптимистичен, философия его ясна: добро нужно утверждать добром же, лишь оно способно преодолеть силы зла. Но некоторая облегченность художественных решений, прямолинейность полета романтической мечты героя невольно вызывают сомнения.

Тронет ли монумент Кунаса воображение крестьян Александрии, Голуйвы, других селений Клайпедского края, чтобы снова собирались здесь хороводы, пелись песни, как когда-то? Сможет ли он вселить в сердца людей надежду, желание добра, красоты? Поможет ли преобразовать этот «край, где все прячут и скрывают за запорами, ставнями преющее зерно и свои души»? И не слишком ли большие надежды мы возлагаем на искусство? Но каждый художник пускается в путь, лелея самую отчаянную надежду «спасти мир», повторяя вслед за другими, что мир спасет не что иное, как красота. А иначе без этой надежды, без самых возвышенных идеалов и нет искусства.

Книга призвана способствовать приращению любви и добра через «заражение чувствами», считал Лев Толстой. «Литература заражает читателя нравственностью», она «призвана охранять человеческое в человеке», — вторит ему Бондарев: «Если этого не возникает, то бессмысленно пи-

сать книги. Социальная цель, к которой мы идем, не может быть достигнута без усовершенствования человека».

Наша сегодняшняя проза представляет собой серьезную духовную силу. В ней находит достойное художественно-философское отражение все то новое и главное, чем живет сегодня наш народ, его победы и свершения.

Что же касается романа, то он «может действительно создаваться либо в философско-обобщенных, предельно сконцентрированных формах, — пишет Овчаренко, — либо в эпических, шолоховских «формах самой жизни». Пример первого типа в литературе 70-х годов — «Берег», «Выбор», «Игра» Бондарева, «Буранный полустанок» Чингиза Айтматова, «Сказание о Юзасе» Ю. Балтушиса, пример второго рода — «Пряслины» Ф. Абрамова, «Грядущему веку» Г. Маркова. Основу тех и других составляет суровый реализм.

В современном романе есть и «космос», в котором писательская мысль устремляется в надзвездные сферы, и «земля», когда художник пытается разобраться в самых злободневных, сиюминутных делах. То и другое — в традициях советского романа. О них вовремя напомнил Л. Новиченко в диалоге с М. Слудкинсом. «Наши писатели, — верно сказал он о перспективах романа, — будут и дальше заниматься социально-этической проблематикой. Хочется прочитать новый эпос... Не обязательно о прошедшей войне — о нашей текущей жизни. Такой, как «Русский лес» Леонида Леопова».

Не оскудевает поток романов, что дает представление о размахе «романной волны» наших дней. К сожалению, в искусстве количество не переходит в качество. Но «поток» помогает уловить общую тенденцию. Суть ее — в эпизации художественного мышления, что понимается, однако, иначе, чем десять лет назад. «Когда я говорю об эпическом начале в литературе последних лет, — писал Ф. Кузнецов, — я имею в виду не обязательно жанр эпопеи, но усиление и развитие эпического мышления в нашей прозе и поэзии, то есть стремление ставить судьбу человеческую в контекст истории, соединять в единый сплав философию личности и философию отечественной и мировой истории».

В современном романе заметна тяга к постановке «бытийных», «вечных» проблем жизни. А их решение не лишено драматизма, даже трагической окраски. Случайно ли это?

Напомним слова А. М. Горького, сказанные им на Первом съезде писателей: «Мы вступаем в эпоху, полную величайшего трагизма, и мы должны готовиться, учиться преобразовать этот трагизм в тех совершенных формах, как умели изображать его древние трагики».

Сегодня все шире утверждается мысль, что только социализм способен защитить вечное, общечеловеческое, культуру всех времен и народов. Капитализм же готов все утащить с собой в могилу. Дружба и любовь, жизнь и смерть, долг и назначение человека, отношение к искусству, природе, Вселенной закономерно входят в орбиту внимания писателей разных поколений. Роман 70—80-х годов нередко роман итогов прожитой жизни, что передается и композиционно путем сопоставления разных эпох, ретроспективным изображением тех моментов в жизни личности и народа, когда особенно ощутимы становятся перемены.

Современный роман развивает проблемы повести и рассказа 60-х годов, в первую очередь «деревенской прозы»: именно она широко поставила тему сохранения культурных традиций, уловила изменение ритма исторического процесса — нарастающее внимание к собиранию, накоплению, объединению ужежитого позитивного опыта. Прямым предшественником нынешнего романа явились «городские» повести Ю. Трифонова, например. В романе, однако, яснее проглядывает напряженный поиск идеальных начал, стремление увидеть духовное богатство нынешних, новейших поколений, в чем сказывается плодотворное развитие традиций русской литературной классики — Гоголя, Чернышевского, Л. Толстого, М. Салтыкова-Щедрина, Достоевского.

И еще одно обстоятельство. Сегодня все испытывают жгучую потребность определиться в координатах большой истории. Приведя это суждение Л. Леонова, А. И. Метченко подчеркивал: «Все же «большая история» может быть полнее и обстоятельнее отражена в большой художественной форме. Этим объясняется, что жанр романа, отойдя на какое-то время от масштаба эпопей, выполняет свою миссию — запечатлеть образ времени в его многоликом выражении».

Роман еще не знает героев большого масштаба, исполненных дела и мысли, но он тяготеет к герою большой совести и души, который жадно всматривается в дни нашей жизни.

Он на верном пути, а впереди у него еще более сложные задачи, так как он призван в полной мере передать облик нашего героического и драматического времени, масштабно воплотить духовный мир современника — человека новой, социалистической цивилизации.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ковский В. Е. Литературный процесс 60—70-х годов. М., 1983.

Фащенко В. В. Характеры и ситуации. М., 1982.

Пискунов В. Советский роман-эпопея. М., 1976.

Абашидзе Григол. Принять в свое сердце чужую боль. — Литературная учеба, 1984, № 1.

Овчаренко А. Восьмидесятые. — Наш современник, 1984, № 10.

Руденко-Десняк А. А. Выбор и путь. М., Знание, 1982.

Гранин Д. Я не ишу, я нахожу. — Литературная учеба, 1982, № 6.

Владимир Ильич Этов

СОВРЕМЕННЫЙ РОМАН И ЕГО ГЕРОИ

Гл. отраслевой редактор В. П. Демьянов

Редактор Н. М. Краснопольская

Мл. редактор О. А. Васильева

Худож. редактор М. А. Гусева

Техн. редактор О. А. Найденова

Корректор С. П. Ткаченко

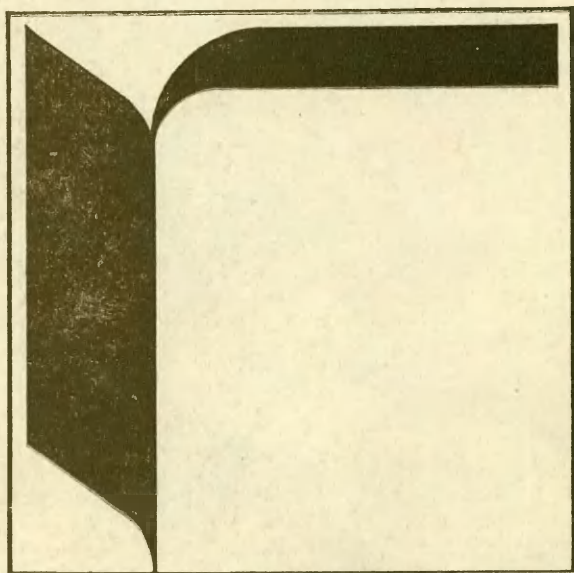
ИБ № 8175

Сдано в набор 18.03.86 Подписано к печати 29.04.86. А 00356. Формат бумаги 70×108¹/₃₂. Бумага тип. № 3. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 2,80. Усл. кр.-отт. 2,89 Уч.-изд. л. 3,48. Тираж 66 740 экз. Заказ 623. Цепя 11 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 867006.
Типография Всесоюзного общества «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.

11 коп.

бчр 70-61

Индекс 70069



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ