

АЛЕКСАНДР
ОВЧАРЕНКО

Большая
Литература

АЛЕКСАНДР
ОВЧАРЕНКО

Большая
Литература

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ
1945—1985 ГОДОВ

СЕМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ

«Современник»
Москва
1988

83.3P7
О-35

Рецензент *Ф. Ф. Кузнецов*

О $\frac{4603010102-026}{M106(03)-88}$ 291-88
ISBN 5-270-00299-X

83.3P7

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящей книге продолжается исследование основных тенденций развития советской художественной прозы 1945—1985 годов, взятой в аспекте ее воздействия на умы и сердца самых разных читателей как в нашей стране, так и далеко за ее пределами. Чтобы не перегружать повествование чрезмерным информационным материалом, мною проявлялась предельная скупость в его отборе. Допущено всего два исключения. Первое: шире, чем во всех других случаях, представлен материал, полученный из США, поскольку буржуазная печать этой страны с вызывающей тенденциозностью и даже бесцеремонностью относится к советской литературе, не останавливаясь в ряде случаев перед фальсификацией. Второе: в данной книге, так же как и в предыдущих (при рассмотрении романа «Они сражались за Родину», рассказа «Судьба человека», второй книги романа «Поднятая целина» Михаила Шолохова, «Русского леса» Леонида Леонова, повестей Юрия Бондарева, Василя Быкова, Василия Белова, Валентина Катаева), в частях глав, посвященных романам Юрия Бондарева, Федора Абрамова, Чингиза Айтматова, рассказам и повестям Василия Шукшина, Валентина Распутина, Юрия Трифонова, обстоятельнее говорится об их международном резонансе. Они, по моему замыслу, должны подниматься со страниц исследования как своеобразные маяки-пульсары, непрерывно посылающие во все концы Земли беспокоящий и одновременно обнадеживающий свет высокой духовности, свет великих идеалов. На обширном небе советской литературы это, так сказать, планеты, выделяющиеся своей величиной, но не ослабляющие света всех других близких и далеких звезд. Несомненными художественными достижениями нашим писателям удалось в трудный для нашего общества период развития привлечь к советской литературе удивленное внимание всего мира, оставаясь на почве строгого реализма, поставить волнующие советский народ проблемы с такой силой и глубиной, что они воспринимаются как общечеловеческие. Как и благодаря чему удалось этого добиться? На этот нелегкий вопрос вместе со мной в настоящем исследовании пытаются ответить истинные ценители советской литературы.



Ну и талантливы же вы,
милые мои люди!

М. Шолохов

Глава I

Удивительное затмение иногда находит на талантливых людей. В 1967 году Александр Макаров в статье «Во глубине России...» писал:

«Да и то сказать, время для новых романистов не пришло. В послевоенном поколении мы не обнаружим талантов эпического склада, даже отдаленно напоминающих по мощи Шолохова, Алексея Толстого, Леонова. И сколько бы ни велось споров вокруг вопроса о романе, но такие споры не способствовали появлению новых, заметных романов. Слава богу, что мы хоть потеряли вкус к пухлым произведениям, выдаваемым авторами за романы и эпопеи!..

Наши дни пока — дни повести»¹.

Это утверждал критик, внимательно следивший за развитием советской литературы, первым почувствовавший, как теснят и жмут В. Астафьева жанры рассказа и повести, первым откликнувшийся в 1955 году на выход в свет романа А. Иванова «Повитель», назвав его «положительным и незаурядным явлением в нашей литературе». И вдруг он же заявляет, что время для романов будто бы не пришло, словно не замечает, как в это же самое время многие писатели, стремясь глубоко и всесторонне исследовать жизнь, либо создают циклы повестей, либо переходят к всеобъемлющей форме романа: тот же А. Иванов в 1963 году печатает второй роман — «Тени исчезают в полдень»; более емкий жанр, чем рассказ или повесть, ищет автор «Последнего поклона». Выпустив в 1958 году роман «Люди на болоте», белорусский писатель И. Мележ работает над его продолжением — романом «Дыхание грозы».

¹ Макаров А. Идущим вослед. М.: Советский писатель, 1969, с. 733—734.

В 1959—1961 годах вышел в свет превосходный роман «Водоворот» украинского писателя Г. Тютюнника, в 1962 году — «Дикий мед» Л. Первомайского. К середине шестидесятых увидели свет «Отец и сын» Г. Маркова, «Деревня на перепутье» И. Авижюса, «Сумерки» А. Нурпеисова, «Люди не ангелы» И. Стаднюка, повести с сильнейшим романтическим началом — «Материнское поле» и «Прощай, Гульсары!» Ч. Айтматова. Вслед за романом «Правда и кривда» (1961) М. Стельмах печатает «Думу про тебя» (1969) — тоже роман, «Соленая Падь» не остается единственным романом в творчестве С. Залыгина, за ним следуют «Южноамериканский вариант» (1973) и «Комиссия» (1975).

Признанные мастера самого крупного жанра упорно подталкивали к нему молодых писателей. 16 ноября 1962 года, обсуждая вопрос о проведении очередного Всесоюзного совещания молодых писателей, К. Федин говорил: «Слабость молодых писателей в том, что они занимаются только малыми формами. Нам нужен сейчас большой роман, анализирующий эпоху, душу народа. Нужны произведения, в которых есть философская концепция, широта мышления». Пять лет спустя он с еще большей тревогой говорил Г. Маркову и К. Воронкову: «Романистика у нас гаснет. Поистине состояние кризисное. Да и романистов осталось мало. Сколько? Не более полдюжины»¹. В речи, произнесенной на IV съезде писателей СССР, Михаил Шолохов, не без желания раззадорить их, сказал: «Я целиком разделяю точку зрения Константина Федина на то, что единственным жанром в прозе — таким, какой в состоянии охватить огромные социальные сдвиги в нашем обществе, — все же был и остается роман. Он дает и будет давать возможность писателю развернуть широкое полотно с изображением происходящих в нашей стране событий, показать огромные изменения в психологии и мировоззрении людей, проследить за судьбами героев на протяжении длительного времени. И пора бы уже признанным мастерам рассказа и повести, которых у нас в достатке, перейти к крупным полотнам. У этих писателей хватит и таланта и умения создать значительные произведения, которые еще больше обогатят нашу литературу»².

¹ Цит. по кн: Воронков К. Страницы из дневника. 1950—1970 годы. М.: Советская Россия, 1977, с. 88 и 161.

² Четвертый съезд писателей СССР. 22—27 мая 1967; Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1968, с. 173—174.

Собственно, Михаил Шолохов предугадал основное желание большинства писателей, раскрыл их главный секрет. Многие из них либо уже заканчивали, либо приступали к созданию больших полотен. Во всяком случае, «отдача» последовала незамедлительно. Ныне, перелистывая комплекты журналов, радуешься интенсивности, с какой работали и до сих пор продолжают работать писатели всех генераций. Одно за другим появляются «крупные полотна»: два романа М. Шагинян о Ленине, «Поэма о лесах» Е. Пермитина, «Мы — карелы» А. Тимонена, «Комиссия» С. Залыгина, «Блокада» А. Чаковского, «Сибирь» Г. Маркова, «Потерянный кров» И. Авижюса, «Война» И. Стаднюка, «Циклон» и «Собор» О. Гончара, «Дума про тебя» М. Стельмаха, «Снежные зимы» и «Атланты и кариатиды» И. Шамякина... Маститые писатели как бы говорят младшим: «Догоняйте!» И те догоняют, проявляя смелость, упорство, дерзость, выражающиеся, между прочим, и в том, что многие из них тоже берутся за создание крупных полотен. С большим размахом ведет повествование, начатое «Братьями и сестрами», Ф. Абрамов, создавая романы «Две зимы и три лета» (1968), «Пути-перепутья» (1973); подлинной масштабности при изображении последней войны достигает Юрий Бондарев в романах «Горячий снег» (1969), «Берег» (1975); глубоким психологизмом поражает читателей Василий Быков в повестях «Сотников» (1970) и «Волчья стая» (1973); удивительный по силе реалистической образности роман «Кануны» выпускает Василий Белов. За прозу берется Расул Гамзатов и первыми же двумя книгами (1967, 1972) оправдывает ко многому обязывающее название своего первенца — «Мой Дагестан». Романом «Крушение» (1972) завершает трилогию казахский писатель А. Нурпеисов, уже снискав любовь общесоюзного читателя двумя первыми ее романами — «Сумерки» (1965) и «Мытарства» (1967). Вдохновенно трудится над трилогией «Жаждающая земля» (1972), «Три дня в августе» (1974) и «Цветение несеяной ржи» (1976) литовский писатель В. Бубнис. Обширное повествование о войне начинает белорусский писатель И. Чигринов, выпуская романы «Плач перепелки» (1970) и «Оправдание крови» (1976). Назову также романы «Межа», «Версты любви» и «Годы без войны» А. Ананьева, «Территорию» О. Куваева...

Выступая в 1971 году на XXIV съезде КПСС, Михаил Шолохов говорил: «У нас растет талантливая молодая смена. Старшее поколение писателей возлагает на нее боль-

шие надежды. Можно утверждать, что в литературу пришло и поступает хорошее пополнение. Мы рады, что эстафету принимают руки художников, которые нужны нашему обществу. Это люди интересные, мыслящие патриотически, всматривающиеся в глубины жизни. Порою молодежь задириста, резковата в своих оценках тех или иных явлений, но одно ценно: она не равнодушна, пытлива, в постоянном поиске. Порою не хватает ей опыта. Но за нею, за писательской молодежью, будущее нашей литературы, ей это будущее создавать, ей за него и отвечать. Вы понимаете, конечно, что я не делю тут нашу творческую молодежь на «чистых» и «нечистых», а говорю о молодежи в целом. Я говорю о новом писательском пополнении, о свежих силах советской литературы»¹.

Он не назвал имен. Но, зная круг его литературных интересов, можно высказать предположение, что среди тех, кого имел в виду великий писатель, были и Ф. Абрамов, и Ю. Бондарев, и Ч. Айтматов, и Ю. Трифонов, и В. Шукшин, и А. Иванов, и В. Астафьев, и А. Вампилов, и Н. Рубцов, и А. Нурпеисов, и Ю. Марцинкявичюс, и Г. Матевосян, и Н. Думбадзе, и И. Чигринов...

«...В писательское сознание проникает мысль, что ведущая роль произведений большого эпического охвата подсказывается самой эпохой, необходимостью широкого обобщения полувекового строительства социализма, формирования нового человека»². На первый план выдвигается роман, снова демонстрируя свою жизненность и способность к бесконечному видоизменению. В советской литературе семидесятых годов рядом с документальным его видом продолжает развиваться лирический (эго-роман, роман-монолог, роман-диалог, роман-полилог, роман-спор, роман-эссе), рядом с интеллектуальным, романом-размышлением, романом идей выступают историко-революционный, сугубо исторический, публицистический, производственный романы, автобиографический, панорамный, роман-эпопея, наконец, эпопея. Добавим к этому роман-притчу, сочетающий историю и миф, историю и сказку, роман-иносказание в новеллах, повестях, а также набирающий в эти годы силу политический роман (на Западе его называют роман-доктрина —

¹ Шолохов М. Слово о Родине. М.: Советская Россия, 1980, с. 403.

² Метченко А. И. Кровное, завоеванное: Из истории советской литературы. М.: Советский писатель, 1971, с. 462.

roman-à-these), роман-драму, наконец, кинороман. На первый взгляд похожие на аналогичные разновидности в зарубежной литературе, они внутренне зачастую принципиально отличны от них. Взять тот же роман внутреннего монолога и диалога: для советских авторов (например, А. Беляускаса, М. Слущкиса и других), в отличие от Дж. Джойса, по верному наблюдению немецкого ученого П. Кирхнера, «углубление во внутренний мир человека, в подсознание героев — это лишь возможность познания мира и духовной структуры человека»¹. Одни писатели работают на документальном материале, искусно соединяя его с художественным вымыслом, другие пытаются средствами поэзии проникнуть в глубины человеческой души, прибегают к исповеди, воспоминанию, дневнику, третьи углубляют современность, подключая к ней миф, аллегорию, легенду, сказку, четвертые превращают в искусство коренные политические решения эпохи, пятые оживляют исторический документ с помощью публицистических и лирических приемов художественного письма...

Дестабилизация жанров, происходившая под напором лиризма и субъективизма в первой половине шестидесятых годов, сменяется возвращением к социально-объективному повествованию на основе обновления во всех направлениях: тематическом, жанровом, стилевом. Отныне естественным достоянием повествования оказываются и внутренний монолог, и синхронизация разных временных планов, и «движущаяся точка зрения»; сурово-реалистический показ жизни органически соединяется с элементами мифа, легенды, сказки; эпичность — с проникновенной, почти лирической песенностью и символикой; аналитичность — с подчеркнuto обобщающими картинами-метафорами, даже притчами, склонность к традиционным формам углубленного показа жизни — с явным стремлением соединить их с исповедально-монологическими структурами.

Советские писатели устремились к самой емкой форме с такой энергией, что романы и обширные повести посыпались как из рога изобилия. Неудивительно, что не все они отличались глубиной содержания, художественным совершенством, так что Константин Федин, на протяжении шестидесятых годов не раз выражавший беспокойство в связи с недостаточным вниманием писателей к крупным формам, уже в июне 1969 года, когда ему сказали, что работники теат-

¹ Weimarer Beiträge, 1974, № 7, S. 135.

ров жалуются на отсутствие новых хороших пьес, спросил: «А в романистике лучше?» И сам себе ответил: «Иные авторы просто спекулируют на теме. Много плохих романов. А критика знай похваливает. Это называется утратой принципиальности»¹. С горькой насмешкой не раз говорил мне тогда же Л. Леонов: «Чуть не каждый день создаются «эпопии». Даже в пользовавшихся широкой популярностью произведениях он ощущал недостаток жизненности, лаконизма и художественной безупречности. Действительно, при чтении произведений не только молодых писателей, но и таких, как П. Проскурин, А. Иванов, А. Ананьев, И. Стаднюк, А. Чаковский, В. Кожевников, испытываешь почти постоянно желание напомнить им слова Горького: «Художественным произведением принято называть произведение, написанное без лишнего слов, без ненужных деталей, экономно и целомудренно» (письмо Ф. В. Гладкову, 30 октября 1926 г.).

К сожалению, не все это и не сразу было по-настоящему осознано и оценено нашей литературной критикой. Заторможенность ее развития была столь значительна, что потребовалось специальное вмешательство КПСС. В начале десятилетия было принято постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». В нем прямо говорилось, что «состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве». В постановлении несколько раз употреблено укоряющее слово «недостаточно», не исключая и роли критики в активной защите «революционных», гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями». С такой же прямотой и принципиальностью отмечалось: «Недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций. Многие статьи, обзоры, рецензии носят поверхностный характер, отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить явления искусства с жизнью. До сих пор в критике проявляются примирен-

¹ Цит. по кн.: Воронков К. Страницы из дневника, с. 208.

ческое отношение к идейному и художественному браку, субъективизм, приятельские и групповые пристрастия». В связи с последними негативными явлениями в постановлении отмечалось также, что многие публикуемые рецензии «содержат необоснованные комплименты»¹. Выступая на первом же обсуждении постановления в Союзе писателей СССР, Ю. Суровцев сообщил, что из четырехсот прочитанных им рецензий в центральных литературно-художественных журналах отрицательных было всего... четыре.

Насколько сложная и трудноразрешимая проблема скрывается за этим фактом, свидетельствует последующее сообщение журнала «Литературное обозрение»: по подсчетам Вл. Новикова, в 1977 году из 591 рецензии в «толстых» журналах отрицательных было... 3, а в 1985 году, по сведениям, сообщенным А. Нуйкиным, из 216 — отрицательных 16². И это несмотря на самый широкий выбор книг, рецензируемых «толстыми» журналами.

Постановление ЦК КПСС нацеливало всех литературных критиков, ученых, редакторов, издателей, «на необходимость повышения идейно-теоретического уровня литературно-художественной критики», направляло их внимание «на глубокое изучение проблем теории и методологии литературно-художественной критики», призывало ученых «активизировать усилия» «в исследовании современного художественного процесса, взаимодействия культур стран социалистического содружества». В постановлении подчеркивалось: «Долг критики глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства. Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам»³.

¹ Правда, 25.1.1972.

² См. об этом: Пискунов В. Формула времени.— Литературная Россия, 28.11.1986.

³ Правда, 25.1.1972.

Постановление ЦК КПСС еще раз определило наиболее важные для критиков, литературоведов, эстетиков, искусствоведов ориентиры в океане литературы и искусства. Они были тем необходимее, что в семидесятые годы все чаще создавались произведения сложные, и без этих ориентиров дать правильное истолкование творчества В. Шукшина, повестей Ю. Трифонова и В. Распутина, романов Ю. Бондарева, Ю. Балтушиса, поэм Ю. Марцинкявичюса было бы значительно труднее...

«Человек и мир. Семидесятые годы» — назвали свой диалог Ч. Айтматов и Х. Плавинус. Так можно определить ведущую тему и пафос всей советской литературы на новом этапе ее развития, условно определяемом как семидесятые годы, но начинающемся хронологически тремя-четырьмя годами раньше. «Строгий реализм» как основа ее — определение самого Чингиза Айтматова. Возможно, в устах автора «Джамили» и «Первого учителя» эти слова кое-кому показались случайными, тем более что, в повестях «Прощай, Гульсары!», «Белый пароход», так же как и в следующих его произведениях — «Ранние журавли», «Пегий Пес, бегущий краем моря», — правдивый рассказ о советской действительности соединяется с элементами мифа, легендами, притчами и прочими «преданьями старины глубокой». По верному наблюдению кубинки Мерседес Сантос Морай, «во всех его рассказах, повестях, романах мы ощущаем поэзию, лиризм»¹. Но все дело как раз в том, что они соединяются с самым строгим, самым суровым реализмом, не ослабляя его. Внимательно исследуя художественную ткань повестей «Белый пароход», «Ранние журавли», «Пегий Пес, бегущий краем моря», обнаруживаешь, что все это ненавязчиво подчиняется в творчестве писателя реализму самой чистой пробы. Фольклорные элементы всегда несут многозначный смысл, воспринимаются то как символы, то как аллегории, то как психологические параллелизмы, придают произведениям многоплановость и углубленность, содержанию — многозначность, а изображению — стереоскопичность. Литературовед и переводчица Ярмила Фромкова из ЧССР признавалась: «Меня прямо-таки заворожила повесть «Пегий Пес, бегущий краем моря»...² Кубинский писатель Хосе Солер Пуиг: «Из сегодняшних советских писателей больше всего ценю Айтматова. «Белый пароход» —

¹ Bohemia, 9.XII.1983.

² Иностранная литература, 1985, № 1, с. 173.

это настоящая книга... смешать фантазию с реальностью, чтобы еще лучше выявить реальность, — это и есть современная литература»¹. Как тонко отметил критик Константино ди Паоли в предисловии к отдельному изданию повестей «Ранние журавли» и «Пегий Пес, бегущий краем моря» на итальянском языке (1980), «народность, постоянно играющая первостепенную роль в повестях писателя, как и сам мир народной фантазии — легенды, сказки, песни — столь необычно и органично включаются в художественную ткань повести «Пегий Пес...», что она «возвышается до поэзии и волшебного очарования»². Той же цели подчинены в отдельных произведениях эпиграфы. В повести «Ранние журавли» их три: один взят из киргизской народной песни, второй из книги «Иова», третий из древнеиндийского литературного памятника «Тхерагатха».

Знаменательно, что при чтении этих произведений вспоминается самый широкий круг лучших созданий мировой литературы. Итальянский критик Джено Пампалони, например, назвал повести Лондона и Чехова, «грандиозные картины Мелвилла и Дж. Конрада и сказочно-чарующие видения детства». Подчеркивая, что повести киргизского писателя прямо противоположны тому, что создается на Западе «в постджейсовский период», свободный от «изоэренных и заумно-тяжеловесных словесных построений», он писал в статье «В кругу судьбы человека» (Джорнале, 28.X.1980): «Возможно, ни одна из них не достигает музыкальности и легкости «Джамили» и «Белого парохода», но обе они отличаются исключительными качествами, и думается, что я не ошибся, присудив им премию «Этрурия» и определив их как «самую прекрасную книгу, прочитанную мною в этом году»³.

С появлением повестей «Материнское поле», «Прощай, Гульсары!», «Белый пароход», «Ранние журавли» творчество писателя в целом начинает восприниматься как эпическое сказание о мире и человеке в величественную эпоху, — сказание, создаваемое одним из самых активных и страстных ее деятелей. Сурово реалистическое сказание... И эта суровость реализма показательна на новом этапе развития для советской литературы в целом как ее главная линия.

¹ Приглашение к диалогу. Латинская Америка: размышления о культуре континента. М.: Прогресс, 1986, с. 307.

² Цит. по ст.: Строилов Л. Айтматов на языке Данте. — Литературный Киргизстан, 1982, № 2, с. 107.

³ Там же, с. 107.

Итальянский критик Сержио Леоне (Гадзетино, 9.V.1980) секрет беспримерной популярности нашего писателя за рубежом усматривает в том, что «он ярко и увлекательно описывает современную советскую действительность»¹.

Соглашаясь с подобными утверждениями, канадский профессор Норман Н. Шнайдман в статье «Советская литература на распутье: Противоречивая проза Чингиза Айтматова» добавляет: «Эта проза имеет дело с универсальными проблемами, решаемыми на национальном материале; выходя за рамки национальной литературы, писатель поднимает вопросы такой значимости и решает их с такой творческой силой, что его ценят читатели всех стран»².

В данном случае киргизский советский писатель взят лишь как пример. Болгарский ученый Пантелей Зарев отмечал: «Сильно насыщена проблемами эпохи и национально-го характера советская литература, особенно творчество так называемых «сибирских прозаиков» (Валентин Распутин и др.)». Он же писал: «...в советской литературе выросло поколение сильных молодых прозаиков, таких, как Быков и Распутин, Белов, Носов и Шукшин, использующих достижения классиков — Толстого и Чехова, — а также достижения реализма в национальном и мировом масштабе. Одновременно оно заявляет о себе и в области современной художественной прозы. Я назвал бы и такого писателя, как Чингиз Айтматов, опирающегося и на русскую классическую традицию, и на киргизские легенды и предания и в то же время являющегося современным советским автором, представителем социалистического реализма»³.

Выступая по советскому телевидению в сентябре 1982 года, Андре Стилль выразил свое восхищение целым поколением советских писателей, продолжающих «великую реалистическую традицию советской литературы». И так пояснил свое утверждение: «Василь Быков, Федор Абрамов, Валентин Распутин, Юрий Рытхэу — это люди, которые задают вопросы, атакуют проблемы и говорят о своем отношении к ним. Все это меня очень волнует»⁴. На этих же чертах советской литературы акцентировал внимание читателей Денеш Золтаи в работе «Социалистический реализм: теория

¹ Литературный Киргизстан, 1982, № 2, с. 109.

² Russian Literature Triquarterly, № 16, 1979, p. 217.

³ Социалистический реализм за рубежом: Разработка проблем теории и практики. М.: Радуга, 1985, с. 70 и 71.

⁴ Там же, с. 233.

и практика» (1975)¹. Гана Грзалова в статье «О взаимосвязи литератур социалистических стран в 70-е годы» (1979) указывала в связи с этим на возрастание социального потенциала в советской прозе и благотворное воздействие ее в этом отношении на литературу социалистических стран, в частности на чешский роман, который в семидесятые годы, по ее утверждению, приближается к типу романа, представленного трилогией Ф. Абрамова «Братья и сестры», «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья». В то же время она с огорчением замечала: «В прозе чешских писателей последнего десятилетия, разрабатывавших деревенскую тематику, отсутствует, однако, философский взгляд на исторический процесс, который мы наблюдаем, например, в произведениях В. Шукшина и В. Распутина»².

Сурово-реалистическая интерпретация действительности, крупномасштабность восприятия и осмысления ее показательны на новом этапе развития для советской литературы в целом как главная особенность.

В названном диалоге Чингиз Айтматов упоминает свой доклад на конференции молодых писателей Азии и Африки в Алма-Ате (1973) и интервью, данное для журнала «Вопросы литературы» (1976, № 8). И в том и в другом он требовал от литературы, прежде всего от прозы, бескомпромиссного реализма, масштабности художественного мышления (охвата всего состояния современного мира), аналитического повествования, многопланового психологизма. В алма-атинском докладе Чингиз Айтматов предостерегал писателей от опасности нового мифотворчества, порождаемого страхом перед повседневной реальностью, от романтизма, будто бы всегда выдающего идеализированное отношение к действительности за жизненную правду. «В основе любой художественной формы, которая существует ныне и которую мы можем себе представить в будущем, должен лежать реализм — краеугольный камень современного искусства. И вот почему: реализм в искусстве есть показатель его зрелости»³.

В более гибких формулировках эта мысль развивалась Сергеем Михалковым и Юрием Бондаревым на пленуме правления СП РСФСР, специально обсуждавшем художе-

¹ Социалистический реализм за рубежом: Разработка проблем теории и практики. М.: Радуга, 1985, с. 89.

² Там же, с. 100.

³ Форум писателей стран Африки и Азии, 1973. Алма-Ата: изд-во Жасузы, 1974, с. 51.

ственную прозу российских писателей (1974, май). На мой взгляд, она верно выражает основную особенность в развитии литературы семидесятых годов, уходящую корнями к уже давно ставшим классическими произведениям М. Горького, М. Шолохова, Л. Леонова, К. Федина и при-сущую всем лучшим произведениям семидесятых годов.

Она, эта особенность, проявляется как в выборе конфликтов, сюжетов, героев, так и в новом понимании их, не исключая и положительного героя. Наташа Манолова из Болгарии писала: «Привлекает сильное, устойчивое, героическое в советском характере, и мы находим его и в героях так называемой «военной» прозы, и среди пестрых персонажей «деревенской» и «рабочей» прозы...» И еще: «Высокая нравственность — вот что характеризует положительных героев Шукшина и Астафьева, Носова и Солоухина, Распутина и Троепольского, Абрамова и Белова»¹.

Во времени споры о коренных вопросах литературного творчества совпали с резким повышением интереса ведущей генерации писателей к творчеству Льва Толстого, Федора Достоевского, Антона Чехова, Максима Горького, Ивана Бунина, Михаила Шолохова, Леонида Леонова, чему в не-малой степени способствовали широко отмечавшиеся юби-леи классиков.

Наблюдается «широкий поворот к классике»². Благо-творно воздействуют на литературный процесс своим твор-чеством Ф. Достоевский, Л. Толстой, А. Чехов. Влияние последнего особенно широко. Профессор университета в го-роде Майнце (ФРГ) Йоганн Майхель говорил в докладе на международном симпозиуме в Баденвайлере (1985), посвященном А. П. Чехову: «К последователям чеховского направления в русской литературе относятся прежде всего Ю. Казаков, С. Антонов, которые близки Чехову не только «скупой» манерой письма, отказом от напыщенности и аф-фектации, от стереотипных художественных решений, но и своим поэтическим мирозерцанием: неприятием «облег-ченного» понимания жизни, отказом от дидактизма и фаль-шивой бодрости, обращением к будничным ситуациям и др. Чеховская традиция проявляется и в обращении ряда пи-сателей-прозаиков к темам, занимающим в творчестве Че-хова одно из центральных мест («футлярный человек», про-

¹ Литературен фронт, 1983, № 47.

² Подробнее см.: Современная литературная критика. Семидесятые годы. М.: Наука, 1985.

блема «обыденного» и «мелочей жизни» и др.). Своеобразное художественное воплощение эта проблематика нашла в творчестве Бакланова, Липатова, Трифонова»¹.

Согласившись с этими утверждениями, пишущий эти строки в ходе обсуждения доклада обратил внимание на чеховское влияние, заметное также в творчестве В. Тендрякова, С. Залыгина, В. Шукшина, Е. Носова, В. Распутина...

Очень характерно для этого периода то, что рассказал А. Адамович в связи с его взаимоотношениями с Василем Быковым. «Признаюсь, — писал он, — мы часто полемизировали друг с другом, а точнее, он — с моим упором на поиск новых форм и путей в литературе, которая столкнулась с реальностью, прежде неведомой, с осознанием смертности рода человеческого. Ну какая нужна «сверхлитература»? И в классических формах достаточный ресурс все передать, обо всем высказаться как следует! Я остаюсь при своем, но не могу не признать, что Быков действительно, как мало кто сегодня, реализует эти возможности традиционного письма. На этом пути он, как мне кажется, еще в 60-е годы в чем-то вырвался вперед всей тогдашней, очень сильной литературы: наиболее последовательно утверждает тип повести, которая в последующие десятилетия получает все большее распространение, признание»².

Отмечая пересечение в произведениях советской прозы шестидесятых — семидесятых годов самых «разных литературных традиций», профессор Вилли Байтц из ГДР резонно замечал: «...так что следует читать их в определенном историко-литературном контексте. Современные образы, проблемы и процессы, таким образом, воспринимаются в свете исторических аналогий или контрастов»³.

Писатели, подчеркнута настаивавшие на своей традиционности, такие, как Георгий Марков, Сергей Залыгин, Юрий Бондарев, Иван Мележ, Йонас Авижюс, Чингиз Айтматов, Виктор Астафьев, Василий Белов, Валентин Распутин, конечно же не игнорировали опыта и самых новейших писателей XX столетия, будь то Вильям Фолкнер, Габриэль Гарсиа Маркес или Альбер Камю, но выбор основных средств и приемов изображения мира и человека неизменно начинали с арсенала, оставленного для них классиками-реа-

¹ Международный литературоведческий симпозиум «А. П. Чехов — творчество и современность». Тюбинген, 1985, с. 134.

² Адамович А. Что человек может. — Правда, 16.III.1986.

³ IX Международный съезд славистов: Резюме докладов и письменных сообщений. Киев, сентябрь 1983. М.: Наука, 1983, с. 326.

листами XIX — начала XX века. Формулируя свое убеждение, Чингиз Айтматов говорил даже так: «...воспроизвести *жизнь, историю* может только проза. В особенности — реализм. Это венец всякого искусства. Ствол. Реализм дает большие преимущества, потому что другие методы в искусстве имеют много условностей (заклучают с нами договор), и только реалистическая проза вне *договора*»¹. Это убеждение у советских писателей соединяется с отчетливым сознанием, что материал эпохи исключает возможность упрощений и облегчений, требует углубленного *исследования* его прежде всего. Знаменательно заявление Чингиза Айтматова, сделанное в только что цитированной беседе с В. Левченко (1976 г.): «Если бы я сейчас писал «Джамилю» или «Верблюжий глаз», я все показал бы гораздо сложнее»². Столь же знаменателен его ответ на вопрос о соотношении традиций и новаторства в советской литературе вообще и в его собственном творчестве в частности:

«...мне трудно выделить кого-либо из классиков; видимо, наступила пора, когда они сливаются в единый большой опыт — и Толстой, и Чехов, и Достоевский, и западные классики. Поэтому к классикам я отношусь так, как к солнцу. Оно излучает свет (в одном солнце у меня и Томас Манн, и Шекспир, и Достоевский), а каким образом доходят до меня его лучи — это не так существенно.

— Но вы-то сами что-то подразумеваете под «традициями» и «новаторством», когда говорите об этом?

— Мне кажется, что это праздный вопрос. Новаторство должно быть, если произведение хорошо написано.

Мне очень нравится Распутин, я его с удовольствием читаю, но я не знаю, новатор он или нет. Наверное, новатор»³.

Но, не удовлетворенный своим собственным ответом, он тут же уточнил, что новаторство выражается в том, что «происходит усложнение литературы вместе с усложнением жизни», что у современных писателей «появились новые аспекты, новые подходы к эстетическим и социальным проблемам»⁴.

Почти аналогичные ответы на те же вопросы дал в 1976 году Валентин Распутин в беседе с Евг. Осетровым. Раскрывая свои литературные симпатии, он рассказывал:

¹ Вопросы литературы, 1976, № 8, с. 167.

² Там же, с. 155.

³ Там же, с. 159.

⁴ Там же, с. 160.

«Я с удовольствием, даже с наслаждением читал и перечитывал таких несхожих художников, как Федор Достоевский и Иван Бунин. И у того и у другого учился и всегда буду учиться. Их нельзя противопоставлять. Меня привлекал напряженный психологизм Достоевского, страсти его героев, умение все рассказать о человеке. Бунин же привлекает меня отточенным литературным мастерством, ощущением весомости слова, короче говоря, умением писать и живописать»¹. Вместе с этими учителями он назвал и других — современников. «Конечно, — говорил он, — в первую очередь Михаил Шолохов, — мы все у него учимся. Очень люблю Василия Шукшина. Скажу также о тех, у кого мне пришлось непосредственно учиться. Напряженностью драматических конфликтов — внутренних и внешних — привлекла меня проза Василия Белова, которая насыщена современностью. Люблю Виктора Астафьева, считаю его одним из лучших писателей. Всегда с интересом встречаю то, что пишут Евгений Носов, Федор Абрамов, Василь Быков»².

Так же как Чингиз Айтматов, он указал на непрерывное усложнение и необычайный динамизм современной жизни и главную задачу писателя определил как художественное *исследование ее*. Сферу собственного интереса он очертил так:

«Современная жизнь необычайно динамична, многие торопятся, я же решил повествовать о жизни спокойной. Есть ли такая жизнь в действительности? Несомненно. На бескрайних просторах Сибири разбросаны большие и малые деревни и деревеньки, в них множество людей, ведущих размеренный, давно устоявшийся образ жизни. Этих-то скромных людей литература как-то упорно не замечала. Между тем они — наши современники, живущие в одно время с нами, создающие огромные материальные ценности. Они — живые люди, со своими судьбами и страстями. Можно ли о них умалчивать? А ведь именно их — этих незамеченных героев — я хорошо знаю.

Дело совершенно не в защите старой деревни, как полагали некоторые критики. Речь идет о духовном мире миллионов людей, который преобразуется, уходит и завтра будет уже не таким, как сегодня. Кто, как не писатель, запечатлеет этот нелегкий процесс?»³

¹ Вопросы литературы, 1976, № 9, с. 145.

² Там же, с. 146.

³ Там же, с. 145, 146.

Выдержки из интервью Чингиза Айтматова и Валентина Распутина приводятся здесь потому, что эти два писателя, как я считаю, отчетливее других выразили суть и направление художественных исканий, показательных в семидесятые годы для всей советской литературы. Сходные идеи содержатся в статьях и речах Юрия Бондарева и Федора Абрамова, Василия Шукшина и Юрия Трифонова, Виктора Астафьева и Ионаса Авижюса. Они реализуются в их творчестве, в свою очередь толкающем авторов к новым теоретическим размышлениям.

«Долг литературы, — напишет Чингиз Айтматов на вершине рассматриваемого сейчас периода, — мыслить глобально, не выпуская из поля зрения центрального своего интереса, который я понимаю как исследование отдельной человеческой индивидуальности. А все это требует от писателя расширения философского диапазона, усложнения мировосприятия, детализации психологического изображения нашего современника»¹.

Медленной, затрудненной, но верной поступью на эту вершину и поднималась советская литература в семидесятые годы. Перечитывая одно за другим произведения самого Чингиза Айтматова, почти физически ощущаешь, как происходит такое расширение, углубление и как вместе с тем не выпускается из поля зрения центральный интерес — к строителям новой жизни, этим несущим силам всего дальнейшего развития человечества. Писатель не просто влюблен в рядового строителя социализма, «простого человека», как он назван в «Первом учителе». С завидным успехом дает он один за другим яркие жизненные воплощения этого главного характера эпохи: Дюйшен, Алтынай, Данияр, Джамия, Ильяс, Байтемир, Толгонай, Танабай, Казангап, Едигей... Норман Н. Шнайдман считает даже, что Чингиз Айтматов среди современников не знает себе равных в изображении простого или, как выражается профессор, маленького человека, называет его чемпионом в этой сфере². В строителе новой жизни Чингиз Айтматов видит главное оправдание длящегося миллионы лет, запечатлевшегося в мифах, набирающего все большую силу развития человечества, гарантию его светлого будущего. Жизнь — человеческое бытие — свобода — революция — строительство социализма — мир — будущее человечества — вот ступени, скла-

¹ Вопросы литературы, 1980, № 12, с. 6.

² Russian Literature Triquarterly, № 16, 1979, p. 259.

дывающиеся в единую и единственную лестницу, по которой настоящий создатель и хозяин жизни, Человек Человечества, поднимается «все — вперед! и — выше!». В нем ошутимо горьковское начало? Да. Но оно разрабатывается писателем глубоко национальным и в то же время вооруженным всеми художественными завоеваниями от «Манаса» и до «Тихого Дона». Он, главный герой Чингиза Айтматова, лично ответствен за все, что было, есть и будет, что может случиться с людьми, Землей, Вселенной. Он — человек дела и человек напряженной мысли — пристально рассматривает свое прошлое, чтобы не допустить просчета на трудном пути, пролагаемом всему человечеству. Он озабоченно всматривается в будущее. Таков масштаб, которым руководствуется писатель и в подходе к современному миру, и в изображении своего героя, осмысляя их во всей их многозначности.

Несомненные успехи советской литературы, в которой по-прежнему ведущую роль играли писатели России, вызвали зависть даже у ее противников. «Последние двенадцать лет, — отмечалось в 1983 году в одной из английских статей, — оказались богатым и волнующим периодом в истории русской литературы. В это время появились зрелые писатели самых различных направлений, писатели-новаторы»¹. Назывались В. Шукшин, В. Распутин, Ю. Трифонов и другие. А в начале этого периода в Соединенных Штатах появилась другая статья. «...В настоящее время из всех национальных литератур мира русская литература — величайшая»², — писал в ней Л. Эпштейн, человек отнюдь не сочувствующий социалистическому миру. Им же было высказано и такое утверждение: «Россия — последняя страна с великой национальной литературой...» Постоянный оппонент социалистического мира Питер Оснос в статье, посвященной проблеме «взаимовлияния американской и русской литератур», задавшись целью доказать, будто советская литература мало интересуется американцев, привел письмо романистки из США Энн Грау, по-своему опровергающее такое мнение: «Я не знаю даже имен ваших молодых писателей. В нашей стране мало или вовсе не издаются их произведения. Жаль, не правда ли?»³ Что это письмо идет в

¹ Times Literary Supplement, 17.VI.1983.

² Nation, 11.VIII.1969.

³ The International Herald Tribune, 11.VII.1975.

разрез с мнением Питера Осноса, свидетельствует приведенное им же заявление другой известной американской романистки — Джойс Кэрол Оутс: «Русская литература — самая прекрасная литература в мире. Шедевры, разумеется, существуют и на других языках. Но русской литературе присуща монументальность, она обращена к каждому человеку, независимо от национальных и исторических особенностей»¹.

Хорошо известный в нашей стране американский писатель Филип Боноски добавлял к этому, что рядом с русскими в советской литературе успешно работают талантливые представители других народов СССР и что одна из самых замечательных черт этой литературы — ее многонациональность. Литературы республик, писал он, достигли расцвета в результате непрерывного взаимодействия и взаимообогащения. «Последнее — уникальная особенность развития всего советского искусства. Литература нового мира вдохновляется социалистическим гуманизмом, выражает и удовлетворяет духовные интересы и запросы народа. Ей принадлежит будущее. О таких художественных ценностях читатели Америки могут только мечтать»². А Джозеф Норт, говоривший о советской литературе с восхищением на XXI съезде Коммунистической партии США, назвал ее, советскую литературу, «образцом для будущего»³. Ему же принадлежат следующие строки: «Хочется отметить, что сейчас молодые американские писатели ищут возможности вернуться к реалистическим традициям, и поэтому с новой силой возрос интерес к советской литературе. Это особенно важно, ибо большинство произведений американской культуры последних десятилетий представляет собой симбиоз культа насилия, порнографии, проповедует эскапизм, равнодушные к действительности. Я верю, что будущее американской литературы — в верности завоеваниям Драйзера, Хемингуэя, Вулфа, в верности традициям Пушкина, Толстого, Достоевского, Горького, Шолохова»⁴. «Советская литература заслуживает глубочайшего уважения...»⁵ — сказала Джесика Смит, главный редактор журнала «Нью-Йорлд ревью».

¹ Internationale Herald Tribune, 11.VII.1975.

² World magazine, 9.XII.1972.

³ Ibid.

⁴ Литературная газета, 18.IX.1974.

⁵ Там же, 16.IV.1978.

Во время поездок в США в 1978, 1979, 1980 годах автор этой книги видел в книжных магазинах изданные либо английской фирмой «Пингвин», либо американскими фирмами «Викинг», «Даблдей», «Дютор», «Харпер энд Роу», либо англо-американской «Макмиллан», либо издательствами австралийских университетов в Бристейне, Мельбурне автобиографическую трилогию М. Горького, «Тихий Дон», «Поднятую целину», «Судьбу человека» М. Шолохова, «Белую гвардию», «Мастера и Маргариту», «Театральный роман» М. Булгакова, «Живи и помни» В. Распутина, «Волчью стаю» и «Дожить до рассвета» В. Быкова, «Южноамериканский вариант» С. Залыгина, «Южнее главного удара» Г. Бакланова, «Пикник на обочине», «Попытку к бегству» братьев Стругацких, «Тяжелый песок» А. Рыбакова, сборники стихов Е. Евтушенко, А. Вознесенского, антологии «Послевоенная русская поэзия», «Новая советская фантастика», двухтомную «Антологию советской сатиры»... Выступая на посвященном творчеству А. С. Пушкина советско-американском симпозиуме, состоявшемся в Москве в 1984 году, профессор Нортвестернского университета (США) Ирвин Уайл сказал, что творения основоположника новой русской литературы «дали возможность испытать самое прекрасное удовольствие и наслаждение огромному числу американцев, влюбленных в русскую литературу». И добавил: «Нет никакой другой иностранной литературы, которая была бы столь же популярна среди наших американских студентов и коллег, как русская и советская литература. Она говорит с нами от ума и сердца великой и славной традиции, языка и народа, которыми мы восхищаемся, которых мы уважаем и любим»¹.

В 1983 году в Японии было предпринято издание подписного двенадцатитомного собрания сочинений советских писателей — «Современная советская литература». Инициаторы его — Миядзава Сюнити и Асахав Сёдо, приехав в СССР, прожили здесь по контракту с издательством «Прогресс» шесть лет и, как они потом скажут, «открыли» такую советскую литературу, о которой, по их словам, «почти ничего не слышали в Японии». Вернувшись на родину, они сделали издательствам ряд предложений, но натолкнулись на неодолимый скепсис издателей, поскольку наблюдался «очевидный спад интереса к иностранной литературе и к

¹ Цит. по тексту, хранящемуся в материалах симпозиума в Институте мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР.

чению в целом в современной Японии». Тогда названные энтузиасты создали собственное издательство, чтобы познакомить свой народ с произведениями Василия Шукшина, Виктора Астафьева, Василия Белова, Александра Вампилова, Бориса Можяева, Валентина Распутина, Юрия Трифонова, Булата Окуджавы, Орлова и других. «Нами руководило,— сказал Миядзава Сюнити,— желание во что бы то ни стало познакомить соотечественников с открытыми нами писателями, потому что их произведения, мы были убеждены в этом, могут служить делу истинного взаимопонимания между нашими народами, столь необходимому сейчас. Семнадцать лет назад в Японии вышла серия современных советских прозаиков в пяти томах (Семина, Богомолов, Гранин, Грекова и другие). После нее не выходило никаких крупных переводов, мы, русисты, испытывали голод по современной советской литературе». Утолить его и должна была новая серия, открывшаяся двухтомником Василия Шукшина. В первую книгу была вложена специальная статистическая карточка с просьбой к читателю высказать свое мнение. «Из этих карточек,— рассказал Миядзава Сюнити,— мы узнали, что произведения В. Шукшина встречены в Японии с большим интересом и что среди его читателей есть не только русисты, студенты, изучающие русский язык, но и врачи, педагоги, профсоюзные работники, рабочие»¹.

Успехи советской литературы заставили противников ее в очередной раз начать тотальное контрнаступление. Сразу после окончания XXIV съезда КПСС буржуазная пресса подняла невероятный шум, утверждая, будто советским писателям предписано молчание в таком вопросе, как ошибки при культе личности И. В. Сталина. «Руки прочь от прошлого. Назад к украшательству!» — формулировал Александер Штайнингер из ФРГ главную линию в развитии советской литературы, якобы намеченную XXIV и подтвержденную XXV съездами КПСС.

Не один А. Штайнингер твердил о «конце подъема в советской литературе». В цикле статей, систематически публиковавшихся в 1972—1973 годах парижским органом «Монд», развивалась мысль о снижении, даже падении советской литературы. Лицемерно вздыхая о временах, когда создавались такие, по определению сотрудников «Монд», настоящие произведения, как «Третья ракета»

¹ Иностранная литература, 1984, № 4, с. 253.

Василя Быкова, «Привычное дело» Василия Белова, они, авторы «Монда», заявляли: теперь этим писателям либо закрыли рот, либо они сами погрузились в молчание. Жан Катала выступил 11 октября 1973 года со статьей, озаглавленной «Литературная жизнь. От подъема к упадку». В ней он всерьез доказывал, что после «Живых и мертвых» Симонова, «Последних залпов» Бондарева, в которых, как он выразился, «военный роман перерос, наконец, лубок», после книг Казакова, Евтушенко, Конецкого и других писателей «четвертого поколения», сумевших «отразить чаяния молодежи», после того как Залыгин в «На Иртыше», Носов в «Объездчике», Абрамов в «Двух зимах...» дали картину колхозной жизни, после смерти в 1967 году Эренбурга, в 1968-м — Паустовского, в 1971-м — Твардовского, — в советской литературе начался упадок: Евтушенко и Вознесенский, «благоразумные, утратили чувство попадания в цель»; деревенские писатели продолжают творить, «но тонус уже не тот»; пишет Быков, но даже его произведения стремятся «воспитывать молодежь в духе движения к гуманизму». И вывод: силы советской литературы «истощились в борьбе»; взлет Залыгина, Носова, Можаяева, Абрамова, Солоухина, Дороша, Белова закончился; литература «посерела».

Так утверждалось как раз тогда, когда Юрий Бондарев выступил с романами «Горячий снег» и «Берег», Василь Быков — с циклом повестей, среди которых лучшие из всех, им написанных, — «Сотников» и «Волчья стая», Федор Абрамов — с романом «Пути-перепутья», Василий Белов — с романом «Кануны», когда начался новый этап в творчестве Юрия Трифонова, появились лучшие произведения Василия Шукшина и ярким светом вспыхнула на литературном небосклоне звезда Валентина Распутина. Порой фальсификаторов удавалось схватить за руку. Они отвечали удивлением. Причем удивлялись и тому, что какое-то произведение не печатается в СССР, и, наоборот, тому, что оно печатается. В диалоге Генриха Белля с известным западногерманским литературоведом Генрихом Формвегом, имеющим самое смутное представление о советской литературе, зато знающим все штампы «советологии» назубок, меня развеселило недоумение, с каким Генрих Белль говорил: «Я считаю, что «Раковый корпус» куда менее критичная по отношению к системе книга, чем, скажем, «Дом на набережной» Трифонова...» И там же: «Я читал две книги Распутина. Пожалуй, это действительно можно назвать «деревен-

ской прозой». К примеру, его повесть «Последний срок», ее я особенно хорошо запомнил. В ней изображена жизнь деревни, сюжет — умирает мать, из города приезжают дети и т. д. Вообще-то я удивляюсь, как такое могло выйти в свет. Ибо в этом произведении Распутина настолько мало положительного сказано о советской деревне, что это может сравниться только с Трифоновым, хотя он пишет о городе, а Распутин о деревне. Но Распутин, безусловно, из той же критической обоймы. На таких примерах хорошо видна случайность, непредсказуемость литературной политики» (Советская литература сегодня. Мюнхен, 1979, с. 14).

Впрочем, наиболее «гибкие» из недоброжелателей советской литературы, чтобы не отрицать совершенно очевидное, изобретали «трюки», вроде следующего утверждения: «Несмотря на кажущееся разнообразие, даже то, что многие искушенные западные читатели принимают за «наиболее интересное» в новой прозе, публикуемой в России, — произведения региональных писателей, таких, например, как Белов, Солоухин, Абрамов и покойный Шукшин, — как правило, представляет лишь этнографический и социологический интерес»¹.

Примерные христиане не скрывали своей радости, когда из советской литературы уходили ее признанные деятели. «Респектабельная» газета «Гардиан», назвав Всеволода Кочетова «ведущим лидером наиболее консервативных литературных и политических кругов Москвы», откровенно писала: «Возможно, уход Кочетова из жизни ослабит позиции правых во внутреннем диалоге, происходящем в Советском Союзе». И горестно вздыхала: «Точно так же, как на другом крыле позиции были ослаблены после смерти К. Чуковского, что открыло путь для наступления на прогрессивных писателей и исключения Солженицына из Союза писателей СССР» (7.XI.1979).

Прогрессивно мыслящие и просто трезвые люди из капиталистических стран, интересуясь советской литературой, к их чести, протестовали против одностороннего отношения к ней. «...Воды советской литературы никак нельзя считать застойными», — заявляла газета итальянских коммунистов.

Появление все новых ярких произведений в советской литературе вызвало в конце семидесятых годов настоящую

¹ The New York Review of Books, 1.IV.1976.

растерянность в лагере «советологов». Они либо доказывали, будто эти произведения написаны «вопреки канонам социалистического реализма», либо просто-напросто умалчивали о них. Иронизируя по этому поводу, Серж Лерак писал на страницах «Юманите диманш» 6 февраля 1983 года: «Объясняется это тем, что богатство и разнообразие произведений таких писателей, каковы Абрамов, Можаяев, Трифонов и конечно же Айтматов... смелость и широта, с какими ими исследуются важнейшие проблемы советского общества, совершенно разрушают навязывавшееся нам представление о советской литературе».

Иногда раздавались трезвые голоса и в буржуазном лагере. Осенью 1971 года профессор Присцила Майер (США) выступила со статьей «Фейерверк социалистического реализма: американская интерпретация советской литературы». В ней прямо утверждалось: «В Америке представление о советской литературе искажено политическими предвзятостями и требует пересмотра. Предвзятость сказывается на страницах газет и журналов, в антологиях переводов и в научных публикациях... Средства массовой информации призывают прежде всего к антисоветским настроениям аудитории... Рецензенты и издатели играют на предположительно враждебных чувствах читателей по отношению к Советскому Союзу»¹. Показав на примерах, как в угоду искусственно сконструированным антисоветским концепциям искаженно толкуются произведения советских писателей, и назвав это «плачевными последствиями холодной войны», П. Майер заканчивала статью призывом к американским издателям, литературоведам и критикам «избавиться от своей идеологической предвзятости, препятствующей верному подходу к советской литературе»².

В мае 1977 года Джек Линдсей направил в «TLS» открытое письмо. Сообщив, что недавно прочел «Обратный билет» Даниила Гранина и «Комиссию» Сергея Залыгина, он сказал: «...был бы счастлив, если бы нашел в своей литературе что-либо равное им по глубине и широте изображения жизни»³. Тогда же в газете, издаваемой в США на русском языке, появилась статья В. Остапова, противопоставляющая псевдоправде эмигрантской литературы суровую,

¹ Russian Literature Triquarterly, № 1, 1971, p. 240—244.

² I b i d, p. 244.

³ Times Literary Supplement, 27.V.1977, p. 653.

но согретую любовью к советской земле правду, раскрывающуюся в книгах «сурового летописца войны» Василя Быкова, бескомпромиссного в отношении к действительности Федора Абрамова, талантливое и искреннее в каждом слове Виктора Астафьева, в потрясающе суровых и вместе с тем лиричных повестях Чингиза Айтматова, таких, как «Тополек мой в красной косынке», «Материнское поле», «Прощай, Гульсары!», «Белый пароход». Эти произведения свидетельствуют о том, писал В. Остапов, что «подлинная советская литература правдива и человечна. Виталий Семин, Борис Можжаев, Андрей Битов, Василий Белов, Василий Шукшин — разве это не ярчайшая плеяда замечательных советских писателей? Разве их творчество «зажимается», «преследуется»?»¹

Знаменателен и такой факт. На четвертой встрече советских и американских литераторов, состоявшейся в 1981 году в Лос-Анджелесе, профессор Морис Фридберг из Иллинойского университета (США) в докладе об издании советской литературы в Америке утверждал, будто «в силу ряда эстетических причин большая часть советской литературы малопривлекательна для американских читателей. Они часто находят ее нравоучительной, излишне скромной и, как это ни парадоксально, в общем старомодной. Публикация большого количества советских книг не изменит этого положения»². По свидетельству Н. Федоренко, это утверждение «не нашло поддержки, участники «круглого стола» не сочли уместным вести разговор об авторе доклада... Морису Фридбергу... было отказано в его глубоко личных оценках...»³

Инициатором похода против фальсификаторов в ФРГ стал переводчик советской литературы на немецкий язык, человек боевого темперамента — Александер Кемпфе, еще в 1967 году сказавший о советской литературе: «Она достаточно свободна для того, чтобы быть хорошей. Она достаточно свободна и достаточно хороша для того, чтобы не бояться никаких сравнений»⁴. Теперь, воспользовавшись из-

¹ Русский голос, 26.V.1977.

² Федоренко Н. Т. Калифорнийский диалог. — Литературное обозрение, 1981, № 8, с. 10.

³ Там же. Ср. аналогичное утверждение А. Иванова — V съезд писателей РСФСР. 9—12 декабря 1980 г. Стенографический отчет. М.: Современник, 1982, с. 237.

⁴ Merkur, 1967, N. 10, S. 937.

данием в ФРГ антологии советской литературы, в которую Хелен фон Сахно включила рассказы и повести В. Шукшина, В. Белова, А. Яшина, Ю. Нагибина, Ю. Трифонова, Н. Баранской и других, он выступил с рецензией-вызовом. Рецензент едко издевался над теми, для кого «хороший русский — это либо представитель «самиздата», то есть находящийся в подполье, или тот, кто писал лет пятнадцать тому назад» и кто отдает «предпочтение нелегальному перед легальным, мертвым перед живыми», и горячо приветствовал книгу, представлявшую западногерманским читателям подлинную советскую литературу текущих дней. «Сегодняшний день литературы, начавшись примерно в 1955 году,— писал он,— еще продолжается». Александер Кемпфе обращал внимание на то, что современные советские писатели «упорно учатся у классиков» и «многому научились», даже «слишком многому: у Толстого или Чехова они учились не только умению писать, но и самосознанию». Отвечая на иронические вопросы своих оппонентов: «...зачем нам критический, социалистический или другой реализм? Разве советский путь — это не окольный путь, не отставание? К чему нам классическое наследие и реалистическая манера повествования?» — Александер Кемпфе писал: «Такие вопросы можно было задавать лет десять назад. Но за это время у нас объявили отжившей не только реалистическую, но почти всякую литературу. Если мы не хотим, чтобы задачи обращенной к человеку и обществу художественной прозы окончательно перешли к другим видам искусства или прессе (а задачи поэзии — к поп-музыке), то нам придется еще крепче держаться за классиков и реалистов. Может быть, завтра мы будем заимствовать у русских художественные средства. Сегодня более важна их тематика. Тот, кто стремится к примирению, должен изучить другую сторону. Для примирения с Советским Союзом нам необходимо и знание его литературы. Эта литература показывает советского человека без очернения и прикрас. Она показывает многих людей во многих обликах, страну и народ, который мы знаем много хуже, чем наших западных соседей. Нам нужна новая информация и партнеры для диалога». Свой страстный монолог Александер Кемпфе закончил утверждением, что антология представляет читателям «легальную, но не официальную, самостоятельную, но не замкнутую в себе литературу. Эта литература, обращенная к «большому читателю», уже не восторженная молодая советская проза, пока только русская, не те не-

былицы о русских, которые нам любят рассказывать. Это «центральный орган» великой нации, играющей важную роль в мировой культуре»¹.

В 1974 году редакция двухмесячного западногерманского журнала «Акценте» посвятила специальный номер русской и советской литературе. Тон в дискуссии задала статья того же А. Кемпфе, иронически озаглавленная «Мертвый русский — хороший русский, Или что мы любим в советских людях». «Лучшие русские романы последних лет, принадлежащие перу таких писателей, как Белов, Искандер и Катаев, Окуджава, Залыгин и Трифонов, — заявил он, — были опубликованы в «толстых» журналах. Самиздат — вовсе не показатель высокого качества». И заключал: «Большая русская литература снова существует (пусть без «великих» писателей), по крайней мере с 1970 года. Она создавалась и действует не в подполье, как нам пытаются внушить, — она широко распространена по всей стране как истинное средство массовой коммуникации. Нам давно ее не хватало, но нас предостерегали от нее, а потом за Самиздатом и вовсе ее упустили (я назвал только пишущих порусски писателей, а ведь существует еще и несколько десятков советских национальных литератур)»².

С ним соглашалась Хелен фон Сахно, заметившая, что тот, кто игнорирует Ю. Трифонова, В. Белова, В. Шукшина, Е. Носова, Ю. Казакова, В. Распутина, В. Астафьева и равных им, «если вести речь о наиболее значительных писателях, — у того на глазах просто литературные шоры»³.

Журнал поместил интересный обзор «Советская проза в ФРГ с 1954 г.», составленный Хедди Просс-Веерт. Констатировалось, что к 1954 году советская литература оставалась единственным белым пятном на литературной карте Европы, что интерес к ней пробудился с появлением повести «Оттепель» И. Эренбурга и романа «Не хлебом единым» В. Дудинцева. Тут же делалась оговорка: «Обе книги справедливо подверглись критике в Советском Союзе. Их художественный уровень стоит ниже отметки Викки Баум (автор развлекательных романов очень невысокого художественного качества), у нас же их захваливали за мнимую антисоветскую тенденцию». В последующие двадцать

¹ Süddeutsche Zeitung, 29/30.VII.1972.

² Akzente, December 1974, N. 6, S. 494.

³ I b i d., S. 505.

лет положение изменилось. С 1959 года в ФРГ стали появляться переводы «Барсуков» и «Вора» Л. Леонова, «Тихого Дона» М. Шолохова, романов И. Ильфа и Е. Петрова, а затем повестей многих молодых писателей — Г. Бакланова, В. Быкова, О. Гончара, Ч. Айтматова, Ю. Бондарева, Д. Гранина, Ю. Нагибина, Ю. Трифонова, И. Грековой и других. Немецкий читатель стал догадываться: в шестидесятые годы в советской литературе «было создано что-то значительное», несмотря на то что этими писателями «в отношении техники повествования немало было позаимствовано не только у XIX века (в особенности у Тургенева), но у Белля, Хемингуэя, Фолкнера, Сэлинджера и у соотечественников — Паустовского, Катаева, Каверина, опубликовавших свои, подводящие итоги, произведения второй половины 60-х годов. Попыток как-то по-новому и глубже проникнуть в материал, минуя традиционный реализм, почти не было, если не считать трех поздних произведений В. Катаева «Трава забвенья», «Святой колодец», «Кубик». Здесь можно упомянуть лишь Булата Окуджаву, который публиковался у нас. В романе «Бедный Авросимов» (1969) он использует исторические события для повествования о вневременном. Его стиль не эпичен: частая, резкая смена сцен, прерывистое действие, происходящее как бы в разных плоскостях, быстрые наплывы, слияние снов и действительности. Он отказывается от психологической мотивировки, как и от тщательного выписывания деталей. Окуджаве... посчастливилось покинуть солидно укрепленную гавань реализма и выйти в открытые, полные опасностей воды»¹.

Заключение остается на личной ответственности автора уже по одному тому, что сделано без глубокого знания литературного процесса в целом. Важнее сам факт признания несомненных достижений советской литературы. Что касается утверждений о традиционности реализма и техники, не забудем сказанного по этому поводу А. Кемпфе в цитированной выше рецензии. И добавим: в той же ФРГ Хелен фон Сахно писала, что и после ухода Александра Твардовского круг авторов «Нового мира» сохранился, на его страницах продолжали печататься и Юрий Трифонов, и Василь Быков, и Федор Абрамов, и Василий Шукшин, и Борис Можжевель...² А в соседней Франции, «забыв» собственные писа-

¹ Akzente, 1974, N 6, S. 487, 489—490.

² См.: Süddeutsche Zeitung, 18/19.I.1975.

ния четырехмесячной давности, «Монд» сообщил о журнале «Новый мир»: «1973 год был неплохим для журнала. В «Новом мире» можно было прочесть произведения Ф. Абрамова, В. Тендрякова, И. Эренбурга, Б. Пастернака, Ю. Трифонова, перевод великолепного романа Г. Белля «Групповой портрет с дамой», а в сентябрьском номере вновь появились известные имена из «команды» Твардовского — Борис Можаяв, Ф. Искандер, В. Кардин, Ю. Нагибин¹».

Вспомним также и о том, что в семидесятых годах М. Штютц назвала трилогию Константина Симонова «Живые и мертвые» «всеобъемлющим эпосом о Великой Отечественной войне, о второй мировой войне, увиденной глазами советских людей», оговорившись при этом, что советских писателей никогда не интересовали войны сами по себе, и ныне, на новой философской основе, они рассматривают традиционный для русской литературы вопрос о «войне и мире»². «Московские повести» Юрия Трифонова высоко оценил Г. Белль, о чем будет сказано ниже.

В 1977 году сотрудница западногерманского журнала «Кюрбискерн» и переводчица советской литературы на немецкий язык Эльвира Хегеман-Лэдвон назвала трилогию Федора Абрамова о Пряслиных «сенсацией, именно потому, что позиция автора так четко выражена по отношению к условиям жизни на селе во время войны и после нее, и все это без ностальгии, с большой любовью к сегодняшнему, а не к «вечному» герою-крестьянину. В романе он касается очень острых политических вопросов»³. Она отметила также в связи с романом «Берег» Ю. Бондарева: «Мне кажется, что у советской литературы впереди большие успехи в открытии новых потребностей и возможностей человека, причем в отображении самых незначительных переживаний человека важную роль сыграли традиции XIX века. Война и эпоха Сталина раскрыли в человеке чрезвычайно много положительного, даже героического, но в то же время и отрицательного, — и это противоречие уже само по себе заставляет еще раз задуматься. Я нахожу, что сейчас, особенно в военной литературе, авторы все более широко используют свой жизненный опыт и события исторического прошлого для решения вопросов сегодняшней действитель-

¹ Monde, 22.III.1974.

² Deutsche Volkszeitung, 30.XI. 1972.

³ Kürbiskern, 1977, № 4, S. 146.

ности: как представить себе возможность сосуществования в мирных условиях? Тут я вижу морализаторство, например, в новой книге Бондарева «Берег», где он показывает идеальный по поведению и социалистической направленности образ и прямо говорит: они погибли в первых рядах и потом при восстановлении нам их не хватало». Интересно и другое ее замечание: «...то, что там (в СССР) называют военной литературой, совершенно не похоже на то, что носит то же название у нас».

Приведенные высказывания взяты из беседы сотрудников журнала «Кюрбискерн» Э. Хегеман-Лэдвон и О. Неймана с переводчиками Карин Браун и Александром Кемпфе. Последний, назвав Юрия Трифонова «новым типом политического писателя не только для Советского Союза, но и для нас, по сравнению, например, с Беллем и с более левыми авторами» и определив «Дом на набережной» как «новый тип политической прозы, не политической в узком смысле слова, но политически актуальной», вернулся к главной теме своих прежних выступлений, заявив: «Итак, советская литература снова сделала большой шаг вперед. Именно это не хочет принимать во внимание Запад, людей хотят принудить, им угрожают револьвером: ты, мол, должен воспринимать все точно так, как мы это здесь себе представляем! Но это совершенно не соответствует тамошним потребностям и тамошней ситуации... Кое-что из того, что я говорю, носит, конечно, характер предположений. На меня производит очень сильное впечатление новый расцвет литературы в Советском Союзе, я горжусь, что предсказывал это, и сам удивляюсь тому, что там появляется. Я считаю, что нынешняя литературная ситуация в Москве говорит о наступлении «звездного часа». В ближайшие десятилетия, а может быть и в ближайшие годы, там появятся очень хорошие произведения».

Слово «расцвет», употребляемое немецким переводчиком, наиболее точно выражает то, что наблюдается во всех родах, видах и жанрах советской литературы с конца шестидесятых годов. Весь советский мир в его горизонтальном и вертикальном срезах отныне находится в поле внимания литературы. «Прошедшее пятилетие,— говорил в отчетном докладе VI съезду советских писателей Георгий Марков,— характеризуется активной жизнью всех жанров современного искусства слова. Если внимательно присмот-

реться к движению жанров, то перед нами, естественно, не прямо, а в сложных опосредствованиях откроется особенность нашей сегодняшней духовной жизни: стремление к полноте и многосторонности восприятия мира, глубоко осознанному историзму. Это стремление — с точки зрения социальной — входит в число непрременных компонентов процесса формирования коммунистической личности. В последние годы все мы, работники литературы и искусства, особенно остро ощущаем потребность многомиллионного читателя в произведениях, дающих широкоохватное отражение жизни — событий, конфликтов, проблем, характеров. С удовлетворением отметим, что литература улавливает эту потребность, идет навстречу ей...»¹.

В последующее пятилетие этот процесс с нарастающими затруднениями, но все же продолжал набирать силу, и о всех советских литературах можно сказать то, что говорил о своей литературе в докладе VIII съезду писателей Латвии Г. Приеде: «...все хорошие произведения во всех жанрах, которые отображают борьбу народа в прошлые годы, рассказывают о нынешнем его труде, заботах и мечтах, хотя и чрезвычайно разнообразны по своему творческому почерку и художественной яркости, объединены одной общей чертой, которую хочется назвать стремлением к глубокому исследованию жизни. Как наиболее характерные, упомянем роман Яниса Калныня «Райнис», роман Регины Эзеры «Невидимый огонь» и «Поэму о молоке» Иманта Зиедониса»².

Как говорится, тема обязывает. Поэтому главным объектом дальнейшего нашего рассмотрения останется проза, настолько окрепшая во второй половине XX столетия, что, вслед за советскими исследователями, стали все чаще пользоваться такими определениями, как «белорусский роман», «армянская повесть», даже «якутская проза» и зарубежные ученые. Но не сдавали передовых позиций ни поэзия, ни драматургия (хотя прозе чаще удавалось вырваться вперед, что признается и нашими оппонентами). Вот один пример. Профессор университета в Южном Иллинойсе (США) А. Страуманис в изданной в 1981 году книге «Прибалтийская драматургия: Справочно-библиографический

¹ Шестой съезд писателей СССР. 21 июня — 25 июня 1976 г. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1978, с. 9.

² К VII съезду писателей СССР: Материалы. М., изд. «Литературная газета», 1981, с. 6.

указатель»¹ вынужден был как редактор-составитель дать место всем видным эстонским, литовским и латышским драматургам и оставить в написанном профессором А. Ландсбергисом обзоре «Литовская драматургия» утверждения, что литовские драматурги, включая Ю. Марцинкявичюса, «продолжают на новом уровне лучшие традиции литовской исторической стихотворной драмы» (с. 386), и это приносит им большую популярность у зрителя, а в обзоре «Эстонская литература» профессора М. Валгемаа — положительные характеристики пьес Э. Ветемаа, К. Сая — даже тех, что представляют собой пародии на театр абсурда (с. 6). В написанном совместно с профессором Ю. Силениексом обзоре «Латышская литература» он признает, что «в Латвии любовь к театру велика, и это, видимо, является лучшим стимулом дальнейшего развития драматургии» (с. 22). Отмечается в этом обзоре и бережное отношение к драматургии прошлого, в частности к подвергавшимся при буржуазном правительстве остракизму оригинальным, отличающимся художественной выразительностью пьесам Л. Паэгле и А. Упита, таким, как «Мирабо» или «Спартак» последнего. «Теперь, в Советской Латвии, обоих писателей высоко чтут», — говорится в обзоре (с. 118). «Яркой политической аллегорией, сатирически изображающей фашизм», названа в справочнике пьеса Таммсааре «Король неприветлив». Предваряя указатель общим вступительным словом, А. Страуманис пишет: «Обзор, помещенный в этой книге, свидетельствует о том, что драматургическую традицию трех прибалтийских наций можно сравнить с молодым вином высшего качества — ведь литература этих стран очень молода...» (с. 6).

Каждая из 78 советских литератур вносит свой вклад в развитие и художественной прозы, что, кстати, удачно было продемонстрировано польским литературоведом Флорианом Неуважным на примере литовской, латышской и эстонской литератур. Говоря о вкладе первой из них, ученый писал:

«Определяется он прежде всего тонким психологизмом, позволяющим соединять характеры персонажей с исследованием социальных конфликтов. Уже первые произведения Альфонсаса Беляускаса «Каунасский роман», «Мы еще

¹ Baltic drama: A handbook and bibliography. Ed. by A. Straumanis, 1981, p. XIV+705. Дается библиографическое описание 4 649 произведений писателей Прибалтики.

встретимся, Вильма», а также роман Миколаса Слущкиса «Лестница в небо» красноречиво свидетельствовали о верности такого подхода. Волнующая панорама судеб литовской интеллигенции на переломном для нее этапе, воссозданная в романе лауреата Ленинской премии Йонаса Авижюса «Потерянный кров», наглядное доказательство неизменности главных тенденций литовской прозы.

Латышские писатели, так же как и литовские, не избегают психологизма, но они стараются найти такие дополнительные средства выражения, которые помогают выявить глубокие социальные перемены на примере судьбы отдельной личности. Поэтому Зигмунд Скуинь в романах «Мужчина во цвете лет» и «Мемуары молодого человека» использует прием остранения и киномонтажа. Регина Эзера в повести «Улетают белые лебеди» и романе «Колодец» сумела передать атмосферу «странности» повседневных событий, а Маргерис Заринь в своем романе «Фальшивый Фауст, или Переправленная, Пополненная Поваренная книга», стремясь глубже проникнуть в глубь происходящего, сталкивает прошлое с настоящим и выводит на страницах романа фантазмагорический хоровод исторических и литературных персонажей.

Эстонские писатели не прекращают поисков такой модели прозы, в которой аналитизм сочетался бы с обобщением. Наряду с высоким мастерством их произведения отличает чуткость к социально-этическим проблемам, а также необычайная способность осмысления исторической реальности. Эстонские писатели чаще и смелее других используют различные художественные приемы, помогающие обнажить суть событий, и чаще, чем кто бы то ни было, обращаются к иронии и гротеску. Яна Кросса, автора многих романов, переведенных среди прочих языков и на польский, чаще всего занимает проблема выживания малого народа в невыносимых условиях. Привлекает его также проблема сохранения народного самосознания, несмотря на социальную несправедливость, как, например, в историческом романе «Между тремя поветриями». Те же вопросы поднимает и Эмэ Бээкман в романе «Глухие бубенцы», в котором писательница подвергает суровому анализу взгляды различных социальных групп накануне освобождения Эстонии от гитлеровской оккупации. Однако большинство эстонских писателей главное внимание в своем творчестве уделяют исследованию судьбы отдельной личности, ко-

торая формируется под давлением различных обстоятельств. Об этом пишет в своих язвительных гротескных маленьких романах «Монумент», «Яйца по-китайски», «Усталость» Энн Ветемаа, об этом же говорится в наиболее традиционной повести Матса Траата «Сад Поммера»; этот же круг проблем разрабатывает и Мати Унт...»¹

Подлинными богатствами этими и привлекала советская литература внимание читателей всех стран. Сошлюсь на письма, полученные журналом «Советская литература на иностранных языках». Вот несколько отрывков: «Я только что кончила читать вторую часть «Белого шамана». Какой роман! В нем я вижу прекрасный пример того, как можно изучать жизнь по литературе. Как бы иначе я могла почувствовать и увидеть переход чукчей к новой жизни!.. Прошлая неделя для меня была очень трудной. У меня было неважное настроение, и я решила его поднять. Итак, я взяла один из прошлых номеров с Фазу Алиевой и перечитала его. Ее любовь к жизни наполнила мою душу» (письмо Марселы Сондерс от 8 июня 1981 г. из Калифорнии, США); «Когда в ноябрьском номере прошлого года я читал «Тростинку на ветру» Георгия Маркова, я пролил немало слез, но это уже были слезы не от смеха. Я считаю, что если бы больше американцев читало советскую литературу, то это очень бы способствовало разрядке. Они бы научились любить советских людей так же, как я, а я люблю и потому, что много лет читаю вашу литературу и слушаю вашу несравненную музыку, и потому, что я испытываю благодарность за жертвы, принесенные советскими людьми в годы второй мировой войны, и, наконец, потому что за последнее время я дважды посетил вашу замечательную страну. Я очень хочу хотя бы еще раз погостить подольше в Советском Союзе. СССР — это оазис разума в безумном мире, и посещение его дает мне новые жизненные силы. Работать на пользу разрядки в США — тяжелое дело. Но я буду продолжать его до конца моих дней ради многих прекрасных людей, которых я встречал в Советском Союзе. Хотя советские люди воплощают в себе те черты, которыми большинство американцев восхищается, многие в нашей стране, как ни странно, считают вас нашими злейшими врагами. Это проявление глупости, невежества, а может быть, зависти» (письмо Дэвида Севеджа от 14 февраля 1979 г., Даллас, США); «В произведениях, которые вы печатаете

¹ Trybuna Ludu, 3—4.IX.1984.

в вашем журнале, настоящее восхищение вызывают их герои. Живущие в московских переулках или в украинской деревне, поселках на Амуре или кавказских селениях, наконец, просто в палатках под открытым небом, полные сознания собственного достоинства, трудолюбивые, честные, встречающие свои взлеты и падения с высоко поднятой головой, они всегда остаются людьми, которых следует любить и уважать за их жизнь. Я благодарю вас, писателей всех народов великой Советской Страны, что вы даете мне возможность познакомиться с советским человеком, потому что самым важным в нашем лихорадочном мире всегда является человек. Я понимаю, что мои слова не выражают полностью моей благодарности вам, к сожалению, природа не дала мне литературных талантов. Я инженер по профессии — организатор производства, работаю всего лишь 3 года на заводе, выпускающем комбайны» (письмо Марии Бэга от 25 июня 1980 г., Плоцк, Польша); «Хочу сообщить Вам, что я не просто читатель, а настоящий друг советской литературы. Я высоко ценю ее эстетические достоинства, а также прямо-таки великолепное умение изображать жизнь людей, их труд, их борьбу с превратностями судьбы и природы. Изображать их успехи и гармоническую деятельность, направленную на достижение трудной порой и далекой цели. Я ценю ее за искренность и простоту, за правду и открытость. Я питаю глубочайшее уважение к людям, которые создают ее... И я повторяю следом за журналом «Сулянь вэньсюэ», что «советская литература, будучи составной частью мировой литературы, является достоянием народов всех стран. Так оно есть на самом деле» (письмо Тадеуша Маковски от 3 ноября 1981 г., Познань, Польша).

Словацкий критик Владимир Черевка обобщал в статье «Летопись великой эпохи»: «Сегодня общепризнано, что в советской литературе наступило время синтеза, время глубокого проникновения в жизнь современного человека, в общественные проблемы, в психологию людей; литература выявляет сегодня, что же позволило стране преодолеть тяжелейшие испытания военных и первых послевоенных лет. Попытка дать философское обобщение характерна для всей современной литературы, посвященной различным периодам истории советского общества, что, однако, не означает, будто в советской литературе отсутствует анализ. Наоборот, он налицо во многих произведениях последних лет...»¹

¹ Slovenské Pohl'ady, 1977, № 8, S. 90.

Так же как и в предшествующий период 1950—1960-х годов, ведущими в литературе 1970-х годов остаются три темы. С этим, кажется, согласны все. «Подавляющее большинство современных прозаических произведений, появляющихся в официальных советских изданиях,— отмечал Норман Н. Шнайдман в статье, претендующей на широкое обобщение,— посвящены трем временным этапам в развитии Советского государства: историко-революционному прошлому, второй мировой войне и современной действительности». И добавил: «Большинство литературных произведений, посвященных революционному прошлому и второй мировой войне, написано в духе социалистического реализма и партийности в искусстве»¹.

О трех стержневых тенденциях прозы семидесятых годов писал профессор Л. Ф. Ершов в статье «Диалог с эпохой. По страницам романов и повестей»: «Углубление историзма в трактовке важнейших тем нашей литературы (Великая Отечественная война, рабочий класс, деревенская тема), стремление к эпичности и самое пристальное внимание к психологии человеческих характеров². В другой работе того же автора утверждается, что семидесятые годы войдут в историю советской литературы как годы, ознаменованные крупнейшим шагом в развитии эпических жанров, особенно романа, годы, когда художественному творчеству удалось охватить все сферы современной жизни — город и деревню, минувшую войну и мирное строительство, природу и космос, осмысляя их в нравственно-философском аспекте³.

Отсюда главная тенденция развития советской литературы на новом этапе: продолжая углубляться в жизнь, она захватывает, поднимает и художественно постигает все новые пласты ее. Универсальный для искусства нового мира процесс этот поражает своей многогранностью, если можно так сказать, многоступенчатостью и способностью к практически беспредельному обновлению. Наблюдается редкое даже для нашей, советской, литературы многообразие тем, интересных образов, психологических прозрений.

¹ Canadian Slavonic Papers, March 1978, vol. 20, N 1, p. 65.

² В середине семидесятых: Литература наших дней. Л.: Лениздат, 1977, с. 34.

³ См.: Ершов Л. Ф. Литература и духовный мир современника.— Русская литература, 1981, № 3, с. 3—113.

Это необходимо отметить тем более, что советские писатели работали в сложнейшую пору, отнюдь не благоприятную для расширения, углубления и обострения тем, проблем, забот, обременявших тогда народ. Семидесятые годы — очень трудные годы в развитии советского общества, когда, как впоследствии будет сказано в тезисах Политбюро к докладу М. С. Горбачева на Пленуме ЦК КПСС 27 января 1987 года, «страна стала терять темпы движения, начали накапливаться трудности и нерешенные проблемы, появились застойные и другие чуждые социализму явления... в политике и практической деятельности возобладали консервативные настроения, инерция, стремление отмахнуться от всего, что не укладывалось в привычные схемы». В теоретических построениях видных идеологов, философов, социологов не затрагивались реальные противоречия строительства социализма, обходились стороной негативные явления. «Определенное хождение получили легковесные представления о коммунизме, разного рода пророчества и абстрактные суждения...

Идеология и психология застоя отразились и на состоянии сферы культуры, литературы и искусства. Снизились критерии в оценках художественного творчества. Это привело к тому, что наряду с произведениями, в которых поднимались серьезные социально-нравственные проблемы, отражались реальные жизненные коллизии, выходило немало посредственных, безликих творений, ничего не дававших ни уму, ни чувствам.

При всей огромной работе партии, ее кадров руководящие органы тем не менее не сумели вовремя и критически оценить опасность нарастания негативных тенденций в обществе, в поведении части коммунистов, принять решения, которых настоятельно требовала жизнь»¹.

В докладе М. С. Горбачев говорил и о том, что «усилилось проникновение в советское общество стереотипов из буржуазной массовой культуры, навязывающей пошлость, примитивные вкусы, бездуховность»².

Как будет показано в настоящем исследовании, наиболее чуткие и мужественные советские писатели, такие, как М. Шолохов, Л. Леонов, С. Залыгин, Ю. Бондарев, Ч. Айтматов, Г. Троепольский, В. Шукшин, В. Астафьев, В. Белов, Е. Носов, В. Распутин, Ю. Трифонов, П. Проскурин и,

¹ Комсомольская правда, 28.I.1987.

² Правда, 28.I.1987.

в особенности, Ф. Абрамов, не только не проходили мимо негативных явлений в нашем развитии, но неустанно, порой открыто публицистически говорили о них. Им, писателям этого ряда, не всегда удавалось пробиться без потерь со своим неподкупным словом к читателю. «Раздумья у старого камня» Л. Леонова скитались по редакциям газет и журналов почти два десятилетия, больше десятка лет не публиковался очерк В. Белова «Раздумья на родине». Пишущему эти строки приходилось трижды схлестываться с людьми «на заставах власть имеющими», настаивая на публикации романов «Пути-перепутья» и «Дом» Ф. Абрамова, так же как романа «Техника безопасности» Ю. Скопа. Не без причины порвал с «Новым миром» В. Шукшин, а последние произведения Ю. Трифонова печатались не в «Новом мире», а в «Дружбе народов». В «хождение по мукам» превратилась работа журнала «Наш современник», кстати сказать обретшего в этих муках неповторимое лицо и сумевшего сказать о действительном положении народа, страны в ту пору больше, чем поведали другие журналы. Благодаря невероятным усилиям лучших писателей и мужеству редакторов развитие большой литературы не прервалось и в неблагоприятный период. Можно, вслед за А. Лавровым, сказать и другое: она становится в семидесятые годы качественно новой во всех отношениях. Полностью исчезает понятие «литературной провинции». Сильные в художественном отношении, острые по мысли, волнующие людей во всем мире произведения создаются писателями, живущими в самых разных концах нашей страны: Ю. Бондаревым (Москва), Ф. Абрамовым (Ленинград), Г. Троепольским (Воронеж), Д. Гусаровым (Петрозаводск), В. Астафьевым (Красноярск), Ч. Айтматовым (Киргизия), Ю. Марцинкявичюсом и Й. Авижюсом (Литва), В. Распутиным и А. Вампиловым (Иркутск), Р. Гамзатовым (Дагестан), В. Беловым (Вологда), Е. Носовым (Курск), Д. Кугультиновым (Элиста), В. Быковым (Минск), О. Гончаром (Киев), Н. Думбадзе (Тбилиси), Г. Матевосяном и В. Петросяном (Ереван)... Волна за волной в литературу входят все новые прозаики: Ю. Антропов, В. Маканин, В. Крупин, А. Ким, А. Проханов, А. Кривонос, В. Личутин, Р. Киреев, П. Краснов, Ю. Лошиц; за ними — А. Русов, Св. Рыбас, В. Рогов...

Острейшей проблемой, поднимаемой писателями в их художественном творчестве, оказывается проблема выбора. Решается она прежде всего в нравственно-философском ас-

пекте, вследствие чего литература устремляется в глубины внутреннего мира человека, отходя от панорамного принципа, так что в повестях и романах на первый план выступает не описательное начало, превращавшее одно время произведения «в развернутую экспозицию», а судьба человека¹ и его напряженнейшие размышления о своем историческом назначении, о дальнейших судьбах всего мира. Точнее сказать, на новом витке своего развития советская литература в целом поднимается к тому, что в свое время выразилось и в заголовке, и в самом существе знаменитого произведения Михаила Шолохова и что на языке литературоведов определяется как художественное постижение судеб народа, судеб человечества через судьбу отдельного человека. Неспроста на вершине этого периода столь же частым становится эпитет «вечный», как у основания его было слово «совесть». Смысл человеческого существования, возможности человеческого разума, чувств, воли — вот что становится совершенно неотложным для писателей, простирающихся мыслью до самого вековечного вопроса о месте человека во всей системе мироздания. Ставится он, как правило, в дискуссионном плане, обсуждается в острых спорах героев, в спорах автора с товарищами по оружию, в напряженных размышлениях и порой несогласиях с самим собой. Может, это и побудило критиков ввести в оборот такие понятия, как «роман-диспут», «роман-размышление», «роман вопросов» и т. п. Замечу мимоходом, что еще в начале 1960-х годов, говоря о романе, Леонид Леонов предсказывал «повышение его мыслительной и образной емкости соответственно текущим приобретениям нашего ума и духа»². Юрий Бондарев трансформировал эту мысль так: «Мы находимся в преддверии нового романа, нравственно-философского, кровеносные сосуды которого составит изобразительно-мыслительная «ткань», романа-реки, в котором все воды выльются широким и мощным течением, возвысив нас духовно и интеллектуально»³.

Как в шестидесятые годы, и на этом этапе развития для писателей нет запретных тем, но есть особо волнующие их. Из них на первый план начинают выдвигаться, все

¹ См.: Лавров В. А. Человек. Время. Литература.— Концепция личности в многонациональной советской литературе. Л.: Художественная литература, 1971.

² Леонов Л. М. Собр. соч.: В 10-ти т. М., Художественная литература, 1972, т. 10, с 322.

³ Советская Россия, 12.XII.1976.

более властно завладевают вниманием и писателей и читателей две, так охарактеризованные тем же Юрием Бондаревым:

«Сегодня самыми важными, самыми главными проблемами человечества являются опасность ядерной войны и угроза экологической катастрофы. Наш земной шар можно облететь при помощи современных средств за 90 минут, эта песчинка во Вселенной подвержена страшной опасности быть уничтоженной тридцать раз оружием, накопленным сегодня в мире! Конечно, решение гамлетовской проблемы «быть или не быть» зависит сейчас не от отдельного человека, а от всего человечества.

Угроза экологической катастрофы возникает от неразумного отношения к своей земле, к своей кормилице — эта реальная угроза осознается нами еще недостаточно серьезно. Хищническое отношение к лесам, полям, рекам, недрам, к воздуху, к окружающей среде приведет к такой смертельной беде, которую нельзя будет поправить ничем»¹.

Это проблемы планетарные, всечеловеческие. Решаются, однако, советскими писателями они на совершенно конкретном материале нашего прошлого и современности. Литература отражает вступление человечества в период развития, когда ядерная война, разразись она, разрушит человеческую цивилизацию и когда остается всего лишь одна альтернатива, общечеловеческая ценность, защищать которую должны все народы земли и каждый человек, живущий на ней, — мир. Защищать деятельно, борясь за то, чтобы человечество не только не сгорело в атомном огне, но и не задохнулось от истощения земных ресурсов.

Наконец, более строгим стало в семидесятых годах отношение писателей к слову. Лучшие из них работают над произведениями упорно, тщательно, с полной ответственностью. Как правильно отмечал в письме в редакцию журнала сотрудник новошувьбинской районной газеты «Колос» (Семипалатинская обл.) И. В. Начаркин, «...Василий Белов, Валентин Распутин, Владимир Солоухин, Василий Афонин, Василь Быков — эти писатели работают на совесть. Выдать публике плохое произведение, мне кажется, для них равносильно преступлению»².

Вопреки пессимистическим прогнозам не только зару-

¹ Литературное обозрение, 1982, № 1, с. 9.

² Там же, № 7, с. 109.

бежных недоброжелателей советской литературы, но и отдельных отечественных критиков, семидесятые годы ознаменовались почти одновременной публикацией, по крайней мере, доброго десятка отменных произведений. За «Горячим снегом» Юрия Бондарева последовали: «Белый пароход» Чингиза Айтматова (Новый мир, 1970, № 1), первая книга «Вечного зова» Анатолия Иванова (Москва, 1970, № 4—6), «Сотников» Василя Быкова (Новый мир, 1970, № 5), «Последнее лето» Константина Симонова (Знамя, 1970, № 6—8), «Циклон» Олеся Гончара (Дружба народов, 1970, № 6), «Последний срок» Валентина Распутина (Наш современник, 1970, № 7—8). Для полноты счета прибавим рассказы Василия Шукшина, составившие потом его книгу «Характеры», и появившиеся одна за другой «Московские повести» Юрия Трифонова. Вместе с ними начало семидесятых годов принесло «Потерянный кров» Ионаса Авижюса, «Судьбу» Петра Проскурина, «Пути-перепутья» Федора Абрамова, «Территорию» Олега Куваева, повесть «Белый Бим Черное ухо» Гавриила Троепольского, три книги «Блокады» А. Чаковского, две книги «Войны» Ивана Стаднюка, вторую книгу «Сибири» Георгия Маркова, а середина десятилетия отмечена такими не похожими друг на друга произведениями, как, с одной стороны, «Кануны» Василия Белова, «Царь-рыба» Виктора Астафьева или «Комиссия» Сергея Залыгина, с другой — «Я из огненной деревни» Алеся Адамовича, Янки Брыля и Владимира Колесника.

Во второй половине семидесятых годов к ним прибавились рассказы, повести и романы «Прощание с Матерой» В. Распутина, «Дом» Ф. Абрамова, «Закон вечности» Н. Думбадзе, «Усвятские шлемоносцы» Е. Носова, «Пегий Пес, бегущий краем моря» Ч. Айтматова, «Дата Туташхиа» Ч. Амирэджиби, «Мгновения» Ю. Бондарева, «Имя твое» П. Проскурина, «Бессонница» А. Крона, «Богатство» В. Пиккуля, «Долгое, долгое детство» М. Карима, «Оправдание крови» и «Свои и чужие» И. Чигринова, а также «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина.

В области исповедально-автобиографической прозы на смену тихоходным крейсерам и броненосцам эпического флота, вроде «Открытия мира» В. Смирнова, цикла романов и повестей Ф. Гладкова, К. Паустовского, М. Шагинян, где мир видится через собственную жизнь, таким образом укрупняемую и углубляемую, приходит новый вид исповедальности — ищущей, исследующей, формирующей, не

систематизирующей, а исследующей все в самой себе и вокруг себя и оттого выхватывающей из действительности эпизоды, куски. Здесь есть драматизм, есть лиризм, есть мемуарность, документализм, есть сцепления, отчего возникает циклизация рассказов, повестей, как у Виктора Астафьева, Василия Белова, Фазиля Искандера и как, впрочем, было уже в шестидесятые годы у Сергея Крутилина, Михаила Алексева, Олеся Гончара... Вместе с появившимися в первой половине семидесятых повестями «Калина красная» и «До третьих петухов» Василия Шукшина, «Живи и помни» Валентина Распутина, «Была похоронка» Николая Евдокимова, «А зори здесь тихие...» Бориса Васильева, вместе с «Языческой поэмой» Ювана Шесталова, «Бунтом разума» Давида Кугультинова они, по удачному определению Василия Рослякова, представляют собой «эпос нового времени»¹.

Вынужден прибегнуть к пресловутой, много раз осмеянной «обойме», хотя и помню, как едко говорил о ней М. Алексеев, однажды задавший с трибуны съезда писателей вопрос: «Разве, к примеру, Виктор Астафьев по всем своим параметрам, по своему калибру так уж одинаков с Федором Абрамовым, а Федор Абрамов — с Валентином Распутиным, а Валентин Распутин — с Василием Беловым, а Василий Белов — с Евгением Носовым, — разве они так похожи, что их легко укладывать в этот литературно-критический патронташ? Не думаю. Нам-то, грешным, казалось, да кажется и теперь, что названные прозаики значительны сами по себе, что они тем и хороши и интересны для нас, что ни капельки не похожи друг на друга, а ежели и похожи на кого, то лишь на самих себя. Не лучше ли, не вернее и не полезнее ли для советской литературы и для этих действительно превосходных прозаиков анализировать их творчество по отдельности, выявляя таким образом их художническую индивидуальность и самобытность?»²

Конечно же лучше. Но полезнее, если они предстанут в единстве с большой литературой, которую создают и частью которой являются. Ведь они творят в бесчисленных притяжениях и отталкиваниях как с предшественниками, так и с современниками.

В отчетном докладе VI съезду писателей СССР Георгий

¹ Московский литератор, 31.X.1980.

² Пятый съезд писателей РСФСР, с. 114.

Марков отмечал, что при всей несхожести названных и многих не названных здесь произведений в них отчетливо обнаруживается общая тенденция: «тяга к широким обобщениям», «стремление к синтезу», к овладению художественной полнотой, «той полнотой, которая делает произведения средоточием мысли и чувства, поэзии и правды, выражает и время, и человека, и народ»¹.

Другую их тенденцию, мне кажется, очень верно выразила Н. Велехова, так определив главную задачу современной драмы, общую для всей советской литературы: «Проверить проблему человека проблемой человечности, взятой без уменьшающего масштаба. Проблему личного счастья — общим счастьем»².

Наряду с центральным *эпическим* пластом в советской литературе семидесятых годов продолжали развиваться и лирическое, и романтическое, и условно-метафорическое течения, как впрочем, и множество чересполосных, взаимопроникающих форм художественного обобщения жизни, причем почти каждое из них органически соединялось с тем, что исследователи, не очень заботясь о чистоте и красоте русского языка, называли «психологизацией», «философизацией», «интеллектуализацией» и т. п.³. Набирали силу, срастаясь с «жизнеподобными», условные формы изображения жизни, обогащая арсенал художественных средств ассоциативными ходами, сдвинутостью временных поясов, элементами мифа, расширяющими, как выразился маститый ученый, «горизонты художественного образа»⁴. Читатель больше не удивляется ни притче, ни параболе, ни «программным» снам, ни воскрешению библейских и мифологических образов (как то наблюдается в произведениях Н. Думбадзе, Ч. Айтматова, Ю. Шесталова, В. Санги), ни фрагментарности повествования, пропуску многих сюжетных звеньев (как в главах из нового романа Л. Леонова), ни тому, что в одном произведении куски «лирической прозы перемежаются со статьей или исследованием по конкретному профессионально-литературному вопросу, исповедь —

¹ Шестой съезд писателей СССР. 21 июня — 25 июня 1976 г. Стенографический отчет, с. 9.

² Велехова Н. Поставим проблему на глобус.— В кн.: *Драматургия и время: Сб. статей*. М.: Искусство, 1974, с. 112.

³ См.: Бочаров А. *Бесконечность поиска: Художественные поиски современной советской прозы*. М.: Советский писатель, 1982, с. 283, 287.

⁴ Храпченко М. Б. *Горизонты художественного образа*. М.: Художественная литература, 1982, с. 54.

с проповедью, трактат — со стихом, вставная сюжетная новелла — с мемуарами»¹.

Лучше других все отмеченные выше тенденции развития советской литературы в новом десятилетии предопределил Василий Шукшин, когда заявил: «Теперь надо выходить на дорогу более широких размышлений. Требуются новая сила и смелость, требуется мужество открывать новую глубину и сложность жизни...»² И советская литература устремляется на дорогу широких размышлений о ценностях общечеловеческих, находя для этого достаточно и смелости и мужества. Как глубоко погружается она в жизнь, свидетельствуют опубликованные в 1974 году на страницах журнала «Наука и жизнь» (под заглавием «Мироздание по Дымкову») и в 1978 году на страницах журнала «Москва» (под названием «Последняя прогулка») главы из нового романа Леонида Леонова, в которых художественно осмысляются самые кардинальные проблемы, начиная с новейших гипотез о происхождении жизни и человека, с вопроса о месте сегодняшнего человека в продолжающемся не одно тысячелетие историческом марше Вселенной и кончая предостережениями о возможности атомной катастрофы. Человек не отрывается от его корней; строитель социализма, он же «настоящий человек», Человек с большой буквы, Человек Человечества мыслится как естественный наследник, преемник, защитник, как воплощение всего лучшего, светлого, совершенного, что накоплено во все века на Земле. Здесь объяснение, почему даже в названиях произведений нашей литературы фигурируют имена Дон Кихот, Гамлет, Венера, Дон Жуан, Прометей. Ничто не отбрасывается механически, ни муки ревности и совести, ни вечная неутолимость любовного чувства, ни ощущение грядущих мук. И в этом плане «Поэма Прометея» Юстинаса Марцинкявичюса, опубликованная в мае 1977 года журналом «Дружба народов» в переводе Александра Межирова, особенно примечательна. Подвиг Прометея в ней изображается как начало пути первого предшественника борцов за общество равных людей. Огонь, что принес Прометей людям, призван очистить их умы и сердца от рабства, покорности чьей-то воле. Рабы, опустившись на колени перед Зевсом, поют:

¹ Иванова Н. Б. Вольное дыхание.— Вопросы литературы, 1983, № 3, с. 187.

² Правда, 22.V.1974.

О, светлейший,
Всемогущий
Повелитель,
Властелин!
Справедливейший,
Мудрейший,
Миром правишь
Ты один!

Они согласны передать ему и огонь, прирученный и подаренный Прометеем. Они выполняют повеление Зевса и приковывают своего защитника к скале. Другой бы возненавидел и их, и весь мир за это. Прометей же видит глубже, шире, дальше. Он говорит своей любимой:

Но я люблю людей,
Я их жалею —
Вот почему я выбрал этот путь.
Познать людей
И, несмотря на это,
Познанию роковому вопреки
К ним сохранить любовь —
Не только жалость —
Здесь счастье для меня.

И еще он говорит:

Богов на свете нет,
И человек
Сам — бог,
Творец,
Властитель,
Созидатель...

Поэма заканчивается поэтичным, философски очень глубоким жизнеутверждающим эпилогом — посланием в века. В нем Прометей утверждает:

Благословен, кто жертвует собой
Для человечества,
Для человека.
Чтоб над всемогущим, всемогущим злом
Добро сумело одержать победу,
Чтоб слабый человеческий росток
Смог зародиться
В первобытном звере.
Как хрупок этот крошечный побег!

Рост его всегда в опасности. Его подстерегают злоба, вражда и вся та вековая мерзость, для которой одно лишь важно:

Побольше!
Пожирнее!

Взять!
Отнять!
Не отдавать!
Использовать!
Присвоить!
Распространить!
Властвовать!
Владеть!
Поработить!
Унизить!
Уничтожить!
Сломать!
Сломить!
Заставить замолчать!
Принудить!
Обогатить!
Убрать!
Упрятать!
Скрутить в бараний рог!
Согнуть в дугу!..
Так много слов для мерзости единой!

Главный герой поэмы верит в будущее, верит в человека:

Я верю,
Что другие
В свой черед,
Пойдут за мной,
Что ныне —
Лишь начало
Единственно возможного пути.

Так соединяется даль прошлых веков с днем нынешним, суровым и великим.

По страницам поэмы, как всегда у Ю. Марцинкявичюса, рассыпано множество превосходных афоризмов. «Добро, когда владеет им один, уже не есть добро», — говорит Прометей Зевсу. Один из рабов, глядя на самого Прометея, сказал:

А он ничьих не слушает приказов.
Ведь человек
В отличие от раба
Лишь собственной
Всегда покорен воле.

Таких жемчужин, сияющих как звезды на ночном небосклоне, в поэме много. Они и сигнализируют о ее фундаментальной философско-интеллектуальной основе.

Социалистический реализм демонстрирует колоссальные, практически неисчерпаемые творческие возможности. Кро-

ме сказанного выше, в литературе 1970-х годов это выражается также в том, что один из эстонских писателей назвал усилением человеческого аспекта и что, конкретизируя, можно определить как требование полного доверия к простому человеку. Его художественные эквиваленты: повышение нравственного потенциала, углубление и утончение интеллектуального и душевного мира, показательные для положительных героев советской литературы этих лет, укрупнение характеров рядовых людей нашего общества, таких, как бабки Анна и Дарья, как Настена в произведениях В. Распутина, Борис Костяев в повести «Пастух и пастушка» В. Астафьева, Михаил Пряслин в «Доме» Ф. Абрамова, Левчук в повести «Волчья стая» В. Быкова.

Заключая разгоревшуюся на страницах журнала «Литературное обозрение» (1980, № 1, 2, 4, 6, 8, 12; 1981, № 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12; 1982, № 1—3) дискуссию о прозе семидесятых годов, Ф. Кузнецов в статье «Неокончательные итоги» (Литературное обозрение, 1982, № 5, с. 9—23) выразил главное эстетическое приращение советской литературы в рассматриваемый период словом «углубление». Оно относится и к ее реализму, и к ее историзму, к демократизму и народности, к психологизму, к *«этическому пафосу»* новейшей советской прозы, сосредоточившей свое внимание и приковавшей внимание общества к актуальнейшей проблеме *духовных и нравственных* ценностей, подвергавшихся *«всеусиливавшейся»* агрессии мелкобуржуазного потребительства и продуцируемой им *бездуховности*; ко всему непростому кругу общественных проблем, связанных с хлебом духовным, в том числе и к таким вечным коренным проблемам человеческого духа, как вопрос о смысле жизни или проблема совести, вопросы добра и зла, жизни и смерти, нормы общечеловеческой нравственности и гуманизма, которые на каждом витке исторической спирали перед каждым человеком и обществом встают и решаются как бы заново» (с. 14). Ф. Кузнецов фиксировал также углубление «социально-философского взгляда на жизнь, стремление органически воссоединить *философию человека и философию истории*, когда мысли художника (вспомним последние романы Ю. Бондарева и Ч. Айтматова) устремляются к глобальному постижению исторической действительности, выходят на бытийный уровень, движутся к *эпическим формам* постижения мира, обогащенным вместе с тем тонким психологизмом в исследовании характеров, разнообразной инструментровкой современной реалистиче-

ской прозы, включая, когда это необходимо, притчу, миф, сказ, параболу и прочее» (с. 14).

Вместе с тем, вслед за критиками В. Коробовым, И. Дедковым и писателями В. Росляковым, Ф. Абрамовым, автор статьи «Неокончателные итоги» выразил серьезную озабоченность тем, что в творчестве некоторых прозаиков бытие нередко подменялось узко понятным бытованием, отчего нравственные искания мельчают, лишаются социальной основы, вольно или невольно ослабляется или даже теряется социально-политический элемент человеческого бытия. Критик присоединился к тому, что говорил по этому поводу на VII Всесоюзном съезде писателей Федор Абрамов:

«За последние годы в литературе нашей сильно повысился интерес к нравственным проблемам, к духовному миру человека с его такими древними, но вечно живыми понятиями, как совесть, доброта, сочувствие, сострадание, милосердие, жалость... Да, поворот литературы к вопросам нравственности, души можно лишь приветствовать, тем более, что исторический опыт показал, что перестройка, обновление жизни только социальными средствами, не подкрепленные нравственной, гражданской работой каждого человека, не могут дать желаемых результатов. Но вот беда наша — очередная крайность: нравственное начинает теснить социальное, гражданское, принимать самодовлеющий характер, а порой даже превращаться в моду. Больше того, послушать иных умников, так социальное, гражданское чуть ли не пройденный этап, а, скажем, такая штука, как политика, так и вовсе признак примитивности, безвкусицы. Величайшее заблуждение! Нравственность вне социального, гражданского, вне насущных проблем жизни, которыми живет страна, народ, партия, нравственность, наконец, вне политики, которая стала одной из самых главных сфер бытия человека XX века, такая нравственность — пустая, безнравственная болтовня... В вопросах нравственности нам не мешает почаще вспоминать уроки Льва Толстого, который всю свою жизнь страстно, неистово и непримиримо воевал за нравственную активность человека»¹.

Впрочем, задолго до всех только что названных выступлений забил тревогу в связи с творчеством молодой гене-

¹ Седьмой съезд писателей СССР. 30 июня — 4 июля 1981. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1983, с. 458.

рации писателей Михаил Шолохов. Радуюсь приходу все новых поэтов, прозаиков, драматургов, он говорил в одном из своих интервью в 1974 году: «Вот, к примеру, «Молодая гвардия», «Наш современник», «Москва»... В них нередко встречаются повести и рассказы авторов, имена которых звучат впервые в печати. Хорошо, что эти авторы стараются соотнести свои поиски с ходом отечественной истории. Но то, что молодые писатели порой замыкаются в узком круге вопросов, не хотят или не умеют на свою работу посмотреть с высоты народных судеб или хотя бы подняться над героями своих книг, не поможет созданию настоящих произведений. Нужно характеры соразмерять с эпохой, с жизнью народа. Кому, как не молодым писателям, смело вторгаться в жизнь, в самую ее сердцевину. Я бы сказал, что часто молодым прозаикам все еще недостает партийного, по-настоящему гражданского подхода к своей работе. Часто они умеют точно передать реальные подробности жизни своих героев, но когда дело идет о широких обобщениях, падают»¹.

Ф. Кузнецов с большой тревогой писал в статье «Точка времени» (Литературное обозрение, 1981, № 1), что «рядом произведений не хватает столь же напряженного и всеобщего, как и пафос этический, пафоса социально-политического» и что «политический интерес, социально-классовый пафос в творчестве, конечно же, не для всех, но многих, в особенности молодых, писателей заметно понизился, ослаб». Разумелось прежде всего творчество, как их тогда называли, «сорокалетних» писателей (кое-кто пытался, вслед за И. Бондаренко и А. Курчаткиным, именовать их «московской школой», «последователями Ю. Трифонова» и т. п.), будто бы противостоявших тому, что отличает литературу пятидесятых — начала шестидесятых годов (не щадя и традиционных опор ее), а в действительности заметно испытывавших растерянность перед временем застоя и если решавшихся на «тихий бунт» против него, то, к сожалению, выражавшийся в формах, связывавших полет художественного охвата жизни многими из них.

В статье «Когда рассеялся лирический туман» (Литературное обозрение, 1981, № 8) И. Дедков, сравнив полтора десятка произведений А. Курчаткина, Р. Киреева, А. Кима, В. Гусева, С. Рыбаса, А. Проханова, В. Мирнева, стремил-

¹ Цит. по сб.: Мировое значение творчества Михаила Шолохова. М.: Современник, 1976, с. 19—20.

ся выдать их за единое целое и показать, как однообразны они и тематически, и сюжетно, и композиционно, сколь поверхностны в изображении жизни. Он утверждал, что, сосредоточивая почти все внимание на личной жизни героев, на «отношениях любви или отсутствия оной», авторы почти не поднимаются на высоты духовной культуры, их произведения начисто лишены «прорывов в эти высочайшие духовные сферы», обещанные читателю одним из них — Владимиром Гусевым.

Несостоятельность попыток объединить в единую школу таких разных писателей, каковы В. Крупин, В. Личутин, В. Маканин, А. Скалон, В. Шугаев, Ю. Скоп, А. Жуков, Л. Фролов, А. Кривоносов, А. Проханов, Ю. Антропов, В. Михальский, В. Гусев, С. Рыбас и другие, убедительно показал Ф. Кузнецов и в рассмотренной выше статье и в специальном докладе на пленуме правления московских писателей (см.: Москва, 1982, № 8).

Алиция Володько из ПНР, автор интересной статьи «Новая советская проза» (Политика, 1985, № 18), именно с констатации этого факта начала свои размышления об «интересных дебютах» в советской прозе, позволяющих «уже сейчас говорить о новых, бесспорно крупных писателях». Она имела в виду прежде всего «группу писателей, которых критики называют «поколением сорокалетних» или «московской школой». А. Володько отмечала: «Писатели эти, родившиеся в период 1937—1946 гг., то есть преимущественно в годы войны и в первые послевоенные годы, представляют собой весьма различные индивидуальности. Многих из них объединяют всего лишь дата рождения и проживание в столице, куда они съехались много лет назад, подчас из противоположных концов Советского Союза. Трудно согласиться с мнением, — продолжает критик, — что они образуют «школу», почти у каждого из них свой круг тем и проблем, свой герой, каждый из них следует различным традициям. Однако есть и нечто, что их объединяет: внимание к нравственным проблемам, гуманизм, борьба с мещанством. Они рисуют серое, повседневное существование, идут по следам, проложенным Ю. Трифоновым, повести которого об интеллигенции тоже называли «московскими». Подавляющее большинство писателей этого поколения рисуют город, есть, однако, среди них писатели, связанные с деревенской темой».

Строго говоря, соединить под одной крышей столь разных писателей, как В. Маканин и А. Проханов, В. Личутин

и А. Ким, можно, только игнорируя все критерии, кроме возрастного. Права А. Володько: в большинстве произведений Владимира Маканина действуют «люди самые обыкновенные, погруженные в сферу повседневности», они «амбивалентны, парадоксальны, морально не безупречны», автор же, по-своему используя опыт Чехова, погружаясь в их душу то с грустью, то с усмешкой, не считает необходимым выяснять и прояснять свои отношения с ними, за что его и осыпают градом упреков критики и читатели. Последнее понятно: «Для многих его героев нравственные нормы относительны, зыбки, кое-кто из них забывает о таких понятиях, как совесть, честность, гордость, чувство долга...» Совершенно иной художественный мир — в произведениях Александра Проханова, писателя страстного, зоркого. Он живет, «волнуясь и спеша», пишет преимущественно политические романы, избирая для изображения наиболее горячие точки планеты, например Афганистан («Дерево в центре Кабула»), Кампучию («В островах охотник»), Мозамбик и Анголу («И вот приходит ветер»). «Все эти книги с острым сюжетом,— пишет А. Володько,— в сущности, беллетризованные репортажи, напоминающие миру об угрозе войны. Читатели любят Проханова, ибо книги его очень интересно читать. Однако и критика небезосновательна, в своей суровости упрекая его в известной спешке и ее следствиях: упрощенности психологии персонажей, слабом знании реалий, недостаточном внимании к языку. Герои Проханова, как правило, его ровесники, так же, как он, полны активности, динамичности, остро реагируют на происходящие в мире события. Они резко отличаются от пассивных, подчас инфантильных героев Маканина или Баженова».

Я умышленно предоставил слово «человеку со стороны», чтобы отчетливее выступила несоединимость писателей, по какому-то недоразумению сведенных под крышей «московской школы».

Пройдет четыре года после публикации статьи И. Дедкова, и В. Гусев скажет на собрании московских критиков с оправданной иронией: «Если говорить о статье И. Дедкова 1981 года (Литературное обозрение, № 8), то она, как мы и тогда отмечали, была объективно полезной, хотя, на мой взгляд, и стопроцентно некорректной по исполнению. В союзной печати не было ни одного выступления против этой статьи И. Дедкова (были лишь одна-две частные реплики). Нельзя сказать, что это было случайно. Нам из-

вестно, что ответы на нее были написаны, однако же были отклонены всеми органами периодики. И. Дедков тогда получил премию года и т. д. Однако же все к лучшему в этом лучшем из миров. Такие статьи не опровергаются теоретически, они опровергаются жизнью литературы. Что и произошло. 3—4 из героев этой статьи — ныне авторы, известные в стране и за ее пределами. Кроме того, как и следовало ожидать, дело привлекло действительное внимание к героям этой статьи. Люди начали читать. Послышались голоса, что Дедков во всем прав, но не прав о Макашине, во всем прав, но не прав о Кирееве, во всем прав, но не прав о Бондаренко, которого литераторы дружно приняли в Союз писателей, во всем прав, но не прав об Афанасьеве, Курчаткине и т. д. В конце концов оказалось, что не прав он обо всех, кроме как, скажем так, «кое о ком...». В такой обстановке споры о «сорокалетних» поутихли, тем более что и И. Дедков в своих только что вышедших статьях соблюдает такт и более спокоен¹.

В эти справедливые слова вкралась одна неточность: о статье И. Дедкова говорилось в печати сразу же после ее публикации.

Тем не менее не следует недооценивать и тенденцию, отмеченную И. Дедковым, именно потому, что среди «сорокалетних» были тогда такие талантливые писатели, как В. Макашин, Ю. Скоп, А. Жуков, В. Крупин, В. Личутин... Справедливость требует отметить и два других обстоятельства. Первое: на мой взгляд, споры, разгоревшиеся вокруг творчества «сорокалетних», были бы значительно плодотворнее и конструктивнее, если бы с самого начала не привязывали этих писателей к одному какому-либо течению, не превращали их в последователей, скажем, только Юрия Трифонова, а исходили бы из анализа произведений каждого из них в отдельности. При всем том, что эти писатели далеки от одномерного, упрощенного подхода к своим современникам и, изображая текущую жизнь, отмечали сложность, трудность нашего движения вперед, их индивидуальные концепции жизни (конечно, у тех, у кого они имеются) далеко не одинаковы, а порой почти взаимоисключающие, как различны и литературные традиции, от которых идут или отталкиваются эти писатели. Да и возраст у них не одинаковый, и в литературу входили они в разное время и по-разному. Остротой проблем, отнюдь не одинаковых,

¹ Московский литератор, 18.X.1985.

привлекли к себе внимание произведения Андрея Сكالона и Юрия Скопа, ворвавшихся со своими темами в литературу. Напротив, Владимир Личутин и Владимир Крупин по-своему и на своем материале продолжили разговор, который до них уже вели и Владимир Тендряков, и Александр Яшин, и Василий Белов, и Евгений Носов. Пожалуй, критики имели основание «привязать» к «московским повестям» Юрия Трифонова литературную генеалогию А. Курчаткина, Р. Киреева, И. Евсеенко, Н. Самохина и других, сумевших, как убедительно доказал В. Куницын¹, уже в семидесятые годы внести собственный вклад в разоблачение совершенно новой, становившейся все более заметной тогда и среди ученых, и среди литераторов, артистов, идеологических работников, но далеко не только среди них, особи «стяжателя духовного, мещанина интеллектуального», мещанина-фабианца, умеющего хорошо работать, хорошо говорить и корректно не упускать своего часа, руководствуясь единственным принципом — «хорошо то, что хорошо для меня», но недооценили новых приемов его разоблачения, в частности глубоко скрытой, предельно утонченной иронии, настолько тонкой, что даже Л. Аннинский принял делового интеллектуала Станислава Рябова, нарисованного «жестким реалистом» Русланом Киреевым в «Победителе», за положительный «тип, на которого нужно опереться». И — повторил: «Это опора, это надежда»².

Следует также учитывать, что диапазон творчества этих писателей все расширялся, развитие некоторых, как, например, Ивана Евсеенко или Николая Самохина, шло прыжками с явным стремлением глубже заглянуть в жизнь, показать ее в подлинной многогранности.

Второе: заметное в литературе творчество «сорокалетних», один за другим вступавших в нее на протяжении семидесятых годов, не меняло все-таки сколько-нибудь существенно основного цвета ее, определявшегося не произведениями «сорокалетних», а остросоциальным творчеством Ю. Бондарева, Ч. Айтматова, Ф. Абрамова, О. Гончара, В. Быкова, В. Астафьева, Ю. Трифонова, В. Распутина.

В речи на V съезде писателей РСФСР Юрий Бондарев утверждал: «Наша проза тоже познала путь ветвистый и извилистый — от раскованшегося реализма через непод-

¹ См.: Куницын В. Г. Верность правде. М.: Знание, 1980, с. 17.

² Литературное обозрение, 1980, № 3, с. 60.

купную документальность к социально-философскому осмыслению явлений жизни. Проза еще не ушла, но уходит от сусального мифа о человеке — с песней «шагающем» и «покоряющем пространство и время», — чересчур заносчиво, самонадеянно, неприлично говорить о некоем веселом и бравом покорении Земли, которая теперь нуждается в защите¹. Тут же и в не менее полемической форме он сформулировал и другую мысль:

«Талантливая российская литература не в долгу у народа, она давно избавилась от метода кратчайшего расстояния между двумя точками, от самонадеянного утверждения своей особой темы, близкой иллюстрации, от роли «певца» (как успокаивающе звучит радужный соловьиный образ!). Великой литературе не подобает петь, а подобает анализировать, исследовать, познавать общественное, индивидуальное, национальное, нравственное, здоровое и больное. То есть смысл существования.

И что бы ни было, остаются первородные и наисовременнейшие проблемы: смысл жизни и смысл смерти. И остаются вечные людские истины: добро, любовь, совесть. Замечу, что социальное слово «совесть» произошло от слова «весть» (весть чувству и разуму от некой абсолютной справедливости, призывающей к пониманию и соучастию: совесть). Именно она, совесть, — праматерь литературы².

Надо признать, что самое это понимание и истолкование «совести» — свидетельство роста литературы. Напомню, что категория «совести» была важнейшей в кодексе социалистической литературы, сформулированном в 1928 году М. Горьким в статье «О пролетарском писателе». Поясняя собственное понимание этой категории, он писал в том же 1928 году: «На мой взгляд, в слове «совесть» весть — производное от старославянского глагола «ведать», знать. Понятие со-весть образовалось, наверное, по тому же закону, который действовал при образовании понятия со-житие, со-единение, со-гласие. Таким образом, первоначально понятием совесть обозначалось совместно, всем родом выработанное, принятое и утвержденное как правда знание — ведение о чем-либо социально полезном, что скрепляло взаимоотношения рода. Отсюда, мне кажется, совершенно ясное значение совести как правила поведения, установлен-

¹ Пятый съезд писателей РСФСР, с. 64—65.

² Там же, с. 65.

ного согласно и совместно коллективом, всеми членами рода для каждого из них. Род, наслаиваясь на род, образовал более широкий коллектив — народ, а, вместе с этим, понятие «совесть» расширилось, углубилось до понятия «народной совести»¹. Классовое общество раздробило ее, извратило. Социалистическое общество призвано соединить ее в новое целое, развить, обогатить, сделать законом жизни. Удивительно ли поэтому, что нравственный аспект сам собою оборачивается острой социальностью и высокой гражданственностью и у Ю. Бондарева, и у Ф. Абрамова, и у Ю. Марцинкявичюса, и у Е. Исаева, и у многих других писателей.

Строгий, суровый, иногда жесткий реализм рассматриваемой литературы неразрывен с нравственным максимализмом ее героев, стремлением их жить большими проблемами дня, года, эпохи, их хозяйским отношением к миру, природе, космосу. Приведу очень точную в этом отношении характеристику ее, данную венгерским академиком Иштваном Кирай в статье «Литература общечеловеческого звучания»:

«Нравственный максимализм свойствен большинству героев новых произведений советской литературы. Как для «странных людей» В. Шукшина, для них характерно стремление вырваться из повседневности будней, тоска по идеалу, вечная жажда праздника. Им противна бесцельная, бессмысленная жизнь, чисто потребительское существование. Как Майя из «Затмения» Тендрякова, они не чувствуют себя уютно в хорошо обставленной, комфортабельной квартире, если в ней отсутствуют наполненная содержанием жизнь, осмысленная человечность. Им чуждо душевное, заглатывающее, лишенное нравственного воздуха пространство. Они отвергают не завоевания цивилизации, а пустое потребительское отношение к ним, закоснелое существование на уровне примитивных потребностей. Они стремятся к вершинам духа и мысли. (Быть может, именно поэтому, словно символический мотив, так часто появляются в таких произведениях птицы и горы.) Как делал это в венгерской литературе Ласло Немет, многие советские писатели стараются вынести на поверхность таящуюся в каждом сокровенную суть человеческой природы.

Однако современный герой советской литературы — от-

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т. М.: Гослитиздат, 1953, т. 24, с. 557.

нюдь не отрешенный, абстрактно мыслящий, идеализированный человек. Он живет в настоящем, он чувствует ответственность за сегодняшний и завтрашний день. Это определяет его отношение к окружающей среде, к живущим рядом людям. Кстати, именно поэтому в советской литературе так существенна тема подхода к природе: не борьба с ней, а защита, заботливое сосуществование. Не только название романа Б. Васильева «Не стреляйте в белых лебедей» звучит как образный наказ. У В. Астафьева в «Царь-рыбе», у С. Залыгина в «Комиссии», у других советских писателей взаимосвязь человека с природой рассматривается как вопрос морали. Отношением к природе проверяются нравственность, чувство ответственности перед потомками и, с другой стороны,— безнравственность (отсутствие этого чувства, ни с чем не считающийся эгоизм).

Однако авторы таких книг стремятся не только к защите окружающей среды, с такой же силой они ратуют за доброжелательство по отношению к человеческой среде, нас окружающей, за внимание и заботу к людям. Вспомним повесть В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы»: не только цель должна быть важной для человека, но и то, как ее достичь. Необходимо, чтобы в сердце жили как «закон вечности» любовь и понимание. Без души, конечно, легче, укоризненно говорит Дарья из «Прощания с Матерой» Распутина. Но без души человек — не человек. Поэтому нужно, чтобы всегда доставало времени на эту «работу»: на сочувственное внимание к человеку, на «роскошь» доброты»¹.

Если в 1960-е годы (до начала семидесятых) развитие советской литературы шло под знаком напряженных нравственных исканий, то с появлением таких произведений, как романы «Берег» и «Выбор» Юрия Бондарева, «Комиссия» Сергея Залыгина, «И дольше века длится день» Чингиза Айтматова, «Циклон» и «Твоя заря» Олеся Гончара, «Разгон» Павла Загребельного, «Дата Туташхиа» Чимабуа Амирэджиби, «Судьба» и «Имя твое» Петра Проскурина, вторая книга «Вечного зова» Анатолия Иванова, как повествование в рассказах «Царь-рыба» Виктора Астафьева, как повесть «Прощание с Матерой» Валентина Распутина, цикл повестей Юрия Трифонова, на первый план выдвигается духовная жизнь нашего народа в целом, нравственные искания вливаются в более широкое русло исканий

¹ Иностранная литература, 1985, № 6, с. 166.

философских, что раньше других заметили авторы сборника «Современный советский роман» (Л.: Наука, 1979), сопроводив его подзаголовком «Философские аспекты». Особенностью литературы последних лет, подчеркивала В. В. Тимофеева, является устремленность ее к философски углубленному познанию путей развития современной жизни (с. 7). Проявляется это разнообразно: и в том, что писатели стремятся показать всю многоплановость, сложность, противоречивость жизни, и в том, что советский человек интересуется их во всех его проявлениях, и в том, что требования к нему непрерывно повышаются, выражаясь, как говорилось, в нравственном максимализме. Отсюда бóльшая универсальность произведений этих лет; часто перед нами причудливый, хотя и органичный, сплав элементов философии, политики, быта, психологии, этики и эстетики. Затрагивается множество самых разных проблем. Высказываются неожиданные мысли, связанные с вопросами, казалось бы, давно решенными, в произведениях не редкость — философские парадоксы, парадоксальные ситуации, парадоксальные развязки. Рядом с «прозой без иллюстраций» возникают притчи, аллегории, романтические символы, связанные со стремлением героев преодолеть «саших себя». Не боясь разрывать повествование, писатели прибегают к лирическим отступлениям, к философским размышлениям «от автора», еще охотнее предоставляют своим героям возможность поделиться с нами «сокровенным», отчего вырастает удельный вес внутренних монологов и полилогов. Тут есть общее, что роднит созданную в семидесятых годах прозу советских писателей с такими книгами, как, скажем, «Актовый зал» Г. Канта, «Роман мыслящего человека» М. Домбровской.

Интересно, что отмеченная особенность не ослабляет, а, напротив, делает более напряженным повествование в рассказах, повестях и романах 1970-х годов. Это объясняется, помимо всего уже сказанного, тем, что советские писатели как бы заново апробируют нравственно-философские завоевания людей труда в прошлом, а также духовные и материальные ценности, созданные на подъеме социалистической революции, поэзию труда, нетленность художественных шедевров, красоту, приданную в новых социальных условиях всему окружающему человеком, — словом, все, что, обогащая нас, может быть помножено на наш коммунистический идеал. И в человека они заглядывают теперь много глубже, не опасаясь обнаружить в этом биолого-социаль-

ном феномене «дикие силы», все еще не приведенные в гармонию с его духовной культурой. Последняя тоже понимается много шире, чем когда-то, понимается как сложное взаимопереплетение непрерывной информации, научного познания, идеологии, психологии, этики, эстетики. Писатели художественно запечатлевают процесс обогащения и углубления личности, связанный с подъемом в социалистическом обществе национальных характеров на более высокую ступень, когда сформировалась новая историческая общность — советский народ. Обогащение и углубление наблюдаются равно и в интеллектуальной, и в волевой, и в психологической сферах.

«Извечная» в советской литературе тема труда на этом этапе тоже интерпретируется несколько иначе, нежели раньше («Дом» Ф. Абрамова, «Техника безопасности» Ю. Скопа и др.). Писатели отмечают падение трудового энтузиазма, возвращаются к тому, о чем предупреждал еще Горький, утверждая: «В изображении трудовых процессов лирика у всех звучит фальшиво,— это потому, что труд никогда не лиричен, а в существе своем он — эпика, он — борьба, преодоление различных сопротивлений, инерции. В труде, если хотите, есть даже элементы трагизма — как и во всякой борьбе»¹.

Конкретно-историческое изображение советской жизни и советского человека, соединенное со стремлением проникнуть в их «тайное тайных», приводит к тому, что писатели поднимаются к общечеловеческим проблемам. И наоборот, усиление философского начала в прозе и поэзии, повышенное внимание к общечеловеческим аспектам затрагиваемых проблем не ослабляет, а усиливает социальную подоплеку и политическую остроту литературы семидесятых годов, «возникает оригинальное явление... «злободневного» освоения вечных тем»², что наглядно проявилось в рассмотренной уже «Поэме Прометейя» Ю. Марцинкявичюса, в большом поэтическом создании Вас. Федорова «Дон-Жуан женится», но — не только в них. Заглядывая в глубины этого явления, немецкий ученый Г. Шауманн тоже рассмотрел в нем проявление закономерности эпохального значения, а именно, что «социалистическая личность в современных условиях формируется и на основе того идеала гармонического человека, который

¹ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т., т. 25, с. 61.

² Гусев В. В предчувствии нового. М.: Советский писатель, 1974, с. 178.

был воплощен в произведениях классической литературы»¹.

Все это и позволило советским писателям глубже ощутить и показать потенциальные возможности человека, чем, в свою очередь, не в малой степени обусловлено то обстоятельство, что в произведениях рассматриваемого периода усилился мотив ответственности советского человека за все происходящее на Земле. Этим, а также, конечно, величиной и совершеннейшей насущностью коммунистического идеала. Тут у человечества тоже нет альтернатив. Вот почему именно ответственность становится всеопределяющим началом в изображении советского человека как Человека Человечества. Ведь он открывает дверь в мир действительно человеческого счастья, понимаемого теперь более диалектически. К многочисленным решениям проблемы подлинного счастья, не отменяя их, литература семидесятых годов добавляет свое, более драматическое, так выраженное автором поэмы «Дон-Жуан женится»:

Большое счастье — это, на мой взгляд,
Не только сам конечный результат,
Но и дорога, что вела нас к счастью.
И пусть никто из нас не забывает,
Что в чистом виде
Счастья не бывает.

Каков же он, человек самой великой миссии? Дстойный ли хозяин земли? И что необходимо предпринять с неотложностью, чтобы он неотразимо исполнял миссию, возложенную на него историей?

Каждый писатель по-своему отвечал на эти вопросы. Ставились и решались они на различном материале, с разной степенью глубины и художественной силы. Но именно усиленное внимание к ним придало внутренней крепости советской литературе и в этот трудный период помогло каждому писателю в нелегких условиях по-настоящему проявить своеобразие художественного дарования, творческой манеры.

¹ Шауманн Г. К проблеме традиций в современной советской литературе.— В сб.: Актуальные проблемы советской литературы. М.: Изд-во МГУ, 1977, с. 105.

Крайности, через которые пришлось пройти советской литературе во второй половине пятидесятых — первой половине шестидесятых годов, сопровождались, как было показано, и несомненными завоеваниями, и явными, кое в чем весьма значительными утратами. Выходить из крайностей было не легко. И все-таки выйти удалось с успехом. Удалось, во-первых, потому, что самым читаемым писателем для каждого и в этот период остался В. И. Ленин, во-вторых, потому, что вся жизнь заново, так сказать, сверялась с документами. Не припомню, чтобы когда-либо в послевоенный период издавалось столько исторических сборников, дневников, писем, мемуаров, как в конце пятидесятых и на протяжении шестидесятых годов, и когда бы они пользовались такой популярностью. Беспрецедентен интерес, проявленный советскими читателями к военным мемуарам маршалов, адмиралов и генералов — Жукова, Рокоссовского, Василевского, Кузнецова, Штеменко, Чуйкова, Голованова, Горбатова и многих других. Для многих советских людей книги названных полководцев остались любимым чтением. В. Осипов и В. Ганичев в конце 1983 года видели на столе у Михаила Шолохова мемуары маршалов Г. К. Жукова, А. М. Василевского... На вопрос: «Читаете?» — он ответил: «Перечитываю!»¹ Дочь писателя подтверждает: «Почти до самого последнего дня отец старался не расставаться с книгой. Любимым чтением его были воспоминания маршала Жукова. Он мог возвращаться к ним неоднократно и всегда находил для себя что-то новое, неизученное. Главным достоинством книги считал ее правдивость, достоверность и профессиональное знание предмета повествования. Когда его спрашивали: «Сколько можно читать одну и ту же книгу?» — отвечал не задумываясь: «Хорошую книгу можно перечитывать бесконечно». Это были его слова»².

Все советское искусство проходило в своем спиральном развитии через то, что литературоведы, не очень заботясь о точности, называли «документальностью». Напомню о львиной доле места, отводившегося «документальности», «реальным фактам», «правде дня» не в одном лишь «Новом

¹ Осипов В. Перстень с поля Куликова. М.: Молодая гвардия, 1987, с. 265.

² Огонек, 1984, № 10, с. 5.

мире», и об удельном весе реальных фактов в романах «Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются», «Последнее лето» К. Симонова, в «Сибири» Г. Маркова, «Блокаде» А. Чаковского, «Войне» И. Стаднюка. Центральная в идейном плане глава романа «Дыхание грозы» И. Мележа представляет собой беллетризованное изложение стенограммы второй сессии Белорусского ЦИК, состоявшейся 20—26 ноября 1929 года. Через реальный факт, через документ углубляясь в прошлое и настоящее, советское искусство освобождалось от того, что раньше иногда приводило к «заданному», «облегченному» изображению жизни. Разумеется, подчас при этом рождались произведения реалистические по видимости, натуралистические по существу, обеднявшие, «дегероизировавшие» действительность.

В целом же, успешно преодолев болезни роста, научившись без утайки говорить о самых драматических ситуациях в жизни социалистического общества, не гипертрофируя, однако, их и не нарушая реальных жизненных пропорций и перспектив, советская литература, наиболее зрелая в искусстве социалистического реализма, с конца 1960-х годов устремилась к *исследованию* главных процессов жизни социалистического общества с позиций все углубляющегося коммунистического гуманизма, высокой и бескомпромиссной нравственности, к открытию крупных интеллектуальных и психологических характеров. В ней доминирует эпическое начало. Играя определяющую роль в художественном развитии человечества, она погружена в глобальные размышления о мире, человеке, будущем. Памятен рассказ Ю. Бондарева о дискуссии в Вене, когда французские писатели Ален Роб-Грийе и Жан-Блок Мишель утверждали, что современная литература занимается сугубо утилитарными проблемами: борьба за выполнение производственного плана, распределение квартир и т. п. Конкретным опровержением подобных представлений служат романы самого Ю. Бондарева и его же уже упоминавшийся доклад «О новых явлениях в советской художественной прозе 70-х годов». В нем Ю. Бондарев констатировал, что в прозе этих лет «главными героями оставались главные герои человеческого бытия — Личность, История, Борьба, Время, Нравственность как социальная совесть, освещенные талантом текста»¹. Они оставались основными объектами

¹ Литературная Россия, 10.V.1974.

изображения и напряженных размышлений и в дальнейшем.

Могут возразить: подумаешь, открытие, это вон с каких пор показательно для М. Шолохова, Л. Леонова, К. Федина! Конечно, показательно. Но на новом этапе развития к созданию таких крупных характеров, какие встают со страниц М. Шолохова, Л. Леонова, К. Федина, устремилась вся советская литература. И это не ускользнуло от внимания наших оппонентов из буржуазного лагеря. В середине семидесятых годов мне довелось отвечать американскому корреспонденту Гедрику Смиту, который на страницах еженедельника, не балующего советских писателей какой-либо симпатией, вынужден был статью «Книгоиздание: русский стиль» начать так: «После холодной войны, может быть, и неизбежно, что западные представления о советском литературном мире являются несколько однобокими, а отношение американцев к тому, чего можно ожидать от Москвы теперь, когда она присоединилась к Всемирной конвенции об охране авторских прав,— скептическое. Ибо в настоящее время за границей лучше всего знают те литературные произведения, приходящие из Советского Союза, которые его собственным читателям недоступны. Но создавшееся за границей представление, будто все остальное — это одноцветная пустыня социалистического реализма, является неверным и достойным сожаления. Такое представление о советской литературе... оскорбляет советскую интеллигенцию...»¹

Едва выддутся первые политические заморозки, Гедрик Смит бросится в крайность и заявит, что именно в семидесятые годы в русской культуре иссякли жизненные силы и таланты, что в СССР своих писателей не читают. Так он будет утверждать в книге «Русские», увидевшей свет в 1976 году. Но это — через три года. А в 1973 году он думал иначе и с фактами в руках рассказывал американцам о беспримерной издательской деятельности в СССР, колоссальной популярности творчества классиков, о том, что книги у нас стоят беспримерно дешево, расходятся с молниеносной быстротой, несмотря на существование «такого уникально-русского института, как толстые журналы» и издающуюся миллионными тиражами «Роман-газету». «Никто здесь не увидит ничего необыкновенного в том,— сообщал он,— что 100 000 экземпляров последнего из серии военных

¹ The New York Times Book Review, 22.VII.1973.

романов Константина Симонова, или стихи Андрея Вознесенского... разошлись за какую-нибудь пару дней».

Переходя непосредственно к советской литературе, заслуживающей внимания американской общественности, Гедрик Смит писал: «Если же говорить о современном социалистическом реализме, то это прежде всего касается романов-полотен о Великой Отечественной войне, как здесь называют вторую мировую войну, написанных с толстовским размахом, рисующих сцены сражений, вводящих читателей в стратегическую обстановку того или иного момента, а иной раз дающих также художественные, полудокументальные образы Сталина и других исторических фигур. Под воздействием таких романов о людях, прошедших вместе тяжелое испытание войны, закаляется чувство патриотизма, сознание своей общности». С теми или иными оговорками американский корреспондент рекомендовал читателям США романы «Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются» и «Последнее лето» Константина Симонова, завоевавшего «читательское доверие своим откровенным изображением крови, пота и страха, неизбежных на всякой войне, реалистическим описанием не только побед, но и поражений», «четырёхтомную беллетристическую сагу о Ленинградской битве — «Блокаду» Александра Чаковского», романы «Потерянный кров» Йонаса Авижюса, «Циклон» Олеся Гончара. «Другой классический жанр социалистического реализма для масс, — продолжал он, — это советские «вестерны»: героические сказания о том, как новый мир пробивает себе дорогу в Сибирь, или эпопеи, рассказывающие о борьбе с кулаками, сопротивлявшимися коллективизации». Были названы «Судьба» Петра Проскурина, «Вечный зов» и «Тени исчезают в полдень» Анатолия Иванова (о последних сказано, что они «похожи на проскуринские романы, только более утонченные»). Вниманию американских читателей рекомендовались также произведения Чингиза Айтматова, Василя Быкова, стихи и «Мой Дагестан» Расула Гамзатова, упоминалась «школа «антигероических» писателей, обратившихся к деревенской прозе, — Василий Белов и Виктор Астафьев, Федор Абрамов, Валентин Распутин», — сообщалось о широком интересе советских читателей к трилогии «Обмен», «Долгое прощание», «Предварительные итоги» Юрия Трифонова.

Разумеется, американский корреспондент сопровождал свои рекомендации бесчисленными оговорками. Он, например, назвал официальными фаворитами романы «Потерян-

ный кров» и «Циклон» на том основании, что они изданы «Роман-газетой». А сказав несколько положительных слов о «Судьбе» Петра Проскурина и романах Анатолия Иванова, тут же попытался «забрать их назад» с помощью такого поворота: «Но обоим авторам, однако, далеко до того, чтобы их произведения могли сравняться с классическим «Тихим Доном» Михаила Шолохова». Видимо, Гедрик Смит полагал, что тем самым обнажил ахиллесову пяту позднейшей советской литературы. Я же нашел, что невольно и незаметно для самого себя он признал современную литературу великой хотя бы уже потому, что подошел к измерению ее достижений с самой крупной меркой. Пусть советские писатели и в 1970-х годах не создали произведения, равного «Тихому Дону». Было немало симптомов, что создаваемая ими литература двигалась к не меньшим высотам, а такие писатели, как Ф. Абрамов, Ю. Бондарев, И. Мележ, И. Авижюс, А. Иванов, В. Астафьев, В. Распутин, Ч. Айтматов, П. Куусберг, поднялись в ней на позиции, очень напоминающие те, что в 1920-х годах занимали в советской литературе М. Шолохов, Л. Леонов, А. Толстой, К. Федин и все, кому удалось затем вознести ее на недостижимые высоты.

РОМАНЫ ЮРИЯ БОНДАРЕВА

Можно сказать, что на вершины литературы Юрий Бондарев поднимался прыжками, запечатленными в произведениях «Батальоны просят огня», «Последние залпы», «Горячий снег», «Берег», «Выбор». Эти произведения показывают, как быстро рос его талант. Внутренне же то был нелегкий рост, о чем свидетельствуют романы «Тишина», «Двое».

В «Горячем снеге» (1969) и «Береге» (1975) Юрий Бондарев выступил как зрелый мастер, видящий мир в его сложности и бесконечных соотношениях, во множестве координат, на которых писателю и видятся его герои. От прежнего Юрия Бондарева в его новые романы перешло умение художественно воссоздавать жизнь в подлинном богатстве ее суровых деталей и глубоко осмыслять ее.

«В «Горячем снеге»,— пишет Эдвард Павляк,— Бондарев снова возвращается к притягательной для него военной теме, избирая на этот раз в качестве исходного момента необычайно драматичный и знаменательный для судеб

войны эпизод битвы за Сталинград, в которой он и сам участвовал»¹.

Прославленная ивановская ткачиха В. Н. Голубева считает: «...о том, что такое война, как проявилась в ней народная душа, как воевали от солдата до маршала, ярче всего, думаю, рассказали Константин Симонов и Юрий Бондарев. Если прочитаешь о войне только их книги — узнаешь о ней все»². Рецензент итальянской газеты, относящейся к нашей литературе не самым лучшим образом, тоже писал: «Горячий снег» Бондарева можно рассматривать как пример литературного произведения, подчиненного практической цели. Герои, главные и второстепенные, обстановка, ситуации, действие, эпизоды — все кажется воссозданным для воспитательных целей. И вместе с тем мастерство, иногда удивительное, особенно в обрисовке деталей, и склонность к размышлениям, напоминающие «Севастопольские рассказы» Л. Толстого»³.

Напротив, советский критик И. Золотусский, первым высказавшийся на страницах «Литературной газеты» о «Горячем снеге», не обнаружил в произведении ничего, кроме инерции мысли и повторения уже найденного в предыдущих повестях. Критик выразил это словами: «тенденция спокойствия, тенденция консервации»⁴.

В действительности же, на мой взгляд, среди десятка самых отменных произведений о войне, написанных после ее окончания, «Горячий снег» стоит рядом с «Судьбой человека» Михаила Шолохова. Среди же рассказов, повестей, романов, созданных писателями послевоенной генерации, я не знаю другого такого по плотности художественного письма, по спрессованности жизненного опыта, емкости содержания, стилистическому совершенству. В Бессонове угадываются наши лучшие генералы и маршалы, чьи суровость и «сознательная беспощадность» вынуждались тем, что жуткой была сама война. В уколах нежности, которые он испытал, когда полковник Деев попросил разрешения лично прогнаться к Черепанову и когда, услышав отклик из раздавленных танками траншей, закричал: «Расчудесные мои ребята!» — узнается истинная человечность наших полко-

¹ P a w l a k Е. Pamięć i trwanie, Warszawa, 1980, s. 43.

² Книжное обозрение, 7.VI.1985.

³ Corriere della Sera, 13.XI.1973.

⁴ Золотусский И. Материал и мысль. — Литературная газета, 26.XI.1969.

водцев, посылавших тысячи на верную смерть ради победы над фашизмом. В нелегкой беседе Бессонова со Сталиным сгущены все трудности, противоречия, непоследовательности и нерешенности, отличающие наши предвоенные и первые военные годы. В Кузнецове, Уханове, Сергуненкове, Зое Елагиной воплощены черты всех, кто, по молодости лет не испытав радостей жизни, сами были радостью ее и гибли, как гибли человеческая нерастраченная любовь, нежность к жизни, к людям вместе с устилавшими поля сражений отрядами самых юных наших солдат и офицеров.

Найденная ситуация позволяет писателю, как отмечала К. Топчиева, проследить «тончайшие нюансы состояния бойца в минуты напряженного ожидания, горячего боя, смертельной опасности...»¹. В описании сражения у реки Мышкова, как солнце в капле воды, отражено все главное, что на протяжении тысячелетий будет именоваться войной 1941—1945 годов. Юрий Бондарев написал самый богатый по содержанию и самый сжатый по объему роман о самой жестокой из всех войн. Этого, кажется, и до сих пор не поняли его критики. Не обратили они внимание и на стилистическое совершенство произведения. У нас много писателей, но очень редки среди них настоящие стилисты. Упорно работает Юрий Бондарев над каждым словом. В результате вон как неповторимо говорит у него Чибисов: даже построением фраз, лексикой оттеняется его пришибленность. А разве спутаешь речи Бессонова с речами Веснина? Нет, даже не речи, а фразы Бессонова: ведь самые длинные его речи состоят всего из нескольких фраз... В этом тоже предельная собранность, сосредоточенность командарма.

Литературоведы называют такие произведения, как «Горячий снег», «романами дня», в том смысле, что описываемые в них события укладываются в одни сутки. В изображении Юрия Бондарева «правда дня» выступает как «правда века», а острый драматизм советского сопротивления фашизму — как беспримерный героизм. Произведение захватывает своим динамизмом, хотя тут нет ни увлекательного сюжета, ни загадочных судеб героев, напротив, все ужасающе просто, как бывает только на войне. Собственно, роман — одна сплошная батальная картина сражения, развернувшегося на участке, занимаемом дивизией

¹ Сентябрь, 1971, № 12, с. 233.

полковника Деева. «Ю. Бондарев,— по верному наблюдению Г. Ломидзе,— рисует потрясающую картину боя, напоминающую эпическое сказание о чудо-богатырях»¹. Сражение длится почти сутки. Выполняя приказ командарма Бессонова, вся артиллерия переведена на прямую наводку. Она «выбивает» танки генерала Гота, пытающиеся деблокировать армию Паулюса. «Выбить танки — значит одержать победу», — четко формулирует Бессонов задачу, стоящую перед дивизией Деева, одновременно приняв решение «до предела держать в резерве танковый и механизированный корпуса... Для контрудара держать». И даже когда струна боя вот-вот могла оборваться, командарм повторил: «Полкам драться в любых обстоятельствах. До последнего снаряда. До последнего патрона. Главное — сковать немцев и уничтожить танки. Всеми средствами! Без моего личного приказа ни шагу назад! Отходить права не даю! Это прошу помнить ежесекундно! Ясно, полковник Деев?» И они стояли до конца.

Мы видим, как принимают первый бой Кузнецов и Уханов из батареи Дроздовского, входящей в дивизию Деева, присутствуем при трагической гибели ездового Сергуненкова, санинструктора Зои Елагиной. Мы — на войне. Видим сражение во всем богатстве невыдуманных подробностей. Слышим неумолчный стук пулеметов, оглушающие разрывы снарядов, пронзительные сирены «юнкерсов», скрежет танков. Ощущаем гарь, удушающий, чуть сладковатый, подташнивающий запах горящего масла. Видим факелы подожженных «тигров», самоходных орудий. Теряем чувство времени. Взрослеем вместе с героями...

И мы неотрывно следим за суровым, жестким, сдержанным в словах и поступках генералом Бессоновым. Это очень цельный и очень сложный человек. Писатель создает многоплановый образ его на нескольких координатах. И это новое в творчестве Юрия Бондарева. У Бессонова трудная личная жизнь, трудный военный путь, трудный характер. Чтобы раскрыть этот характер в его подлинной сущности, писатель проводит героя через сложнейшие и разноплановые ситуации. Мы слышим нелегкую беседу Бессонова со Сталиным, его разговоры с членом Военного совета Весниным, с командирами дивизий, полков, батальонов, нако-

¹ Ломидзе Г. Нравственные истоки подвига: Советская литература и Великая Отечественная война. М.: Советский писатель, 1975, с. 21.

нец, с солдатами. В ответ на заявление Дроздовского он говорит своим бесстрастным скрипучим голосом: «Вместо слова «умереть» хотел бы, чтобы вы употребляли гораздо лучшее слово «выстоять».

В образе Бессонова заключено очень широкое и глубокое обобщение. Он отнюдь не списан с какого-либо прототипа. В примечании к роману автор оговаривался, что «имеет в виду действия 2-й гвардейской армии». Ею командовал Р. Я. Малиновский. Но на него Бессонов как раз не похож «ни внешне, ни по приметам, ни по характеру», как признавал сам Юрий Бондарев. Это вызвало удивление у многих читателей. Иван Козлов рассказывал: «Бондарев показывает читательские письма. Их очень много. Письма от разных людей — и разных профессий, и разных возрастов. Есть и такие, в которых писателя упрекают как раз за «несходство» внешности Бессонова с внешностью командовавшего тогда 2-й гвардейской армией Р. Я. Малиновского. Ничего из ряда вон выходящего в этом нет, и такая «обида» весьма характерна для наивного представления об исторической правде, коей писатель добивается посредством правды художественной — правды характеров, проявившихся в трудных и сложных обстоятельствах той битвы. «Недовольных» писем, впрочем, мало, а больше таких, которые угадывают в героях романа «нашего командира дивизии». И особенно командира «нашей батареи» или «нашего взвода», «нашего санинструктора, только имя у нее другое было»¹.

Но вернемся к Бессонову. В разговорах он предельно лаконичен, резок и непримирим. И от всего этого становится в наших глазах все крупнее и... человечнее. Мы начинаем почти физически ощущать также, что именно о стальную волю Бессонова, помноженную на укрепленные ею воли всех подчиненных, от Деева до Кузнецова, Уханова, Чубарикова, разбивается немецкое контрнаступление. Кроме техники, столкнулись два мировоззрения, две стратегии, две воли. Командарму и его подчиненным приходится иметь дело с врагом не только хорошо вооруженным, но и умным, хитрым, коварным. Это новый элемент в военной прозе, преодолевающей тенденцию, о которой маршал Г. К. Жуков однажды говорил: «Вообще у нас есть неверная тенденция. Читал я тут недавно один роман. Гитлер изображен там в начале войны таким, каким он стал в конце. Как

¹ См.: Литература великого подвига. М.: Художественная литература, 1975, вып. 2, с. 272—279.

известно, в конце войны, когда все стало расплываться по швам, он действительно стал совсем другим, действительно выглядел ничтожеством. Но это был враг коварный, хитрый, сильный. А когда мы его изображаем с самого начала чуть ли не идиотиком,— это уменьшает наши собственные заслуги. Дескать, кого разбили? Такого дурака! А между тем нам пришлось иметь дело с тяжелым, опасным, страшным врагом. Так это и надо изображать...»¹ Так это и изображается в «Горячем снеге» Юрия Бондарева и последовавших за ним романах «Блокада» Александра Чаковского и «Война» Ивана Стаднюка. «Я противник того,— говорил маршал Г. К. Жуков,— чтобы отзывать о враге, унижая его. Это не презрение к врагу, это недооценка его. А в итоге не только недооценка врага, но и недооценка самих себя»². Вот эту тенденцию и преодолевает советская литература на новом этапе развития, приобретая еще большую человечность и сердечность. Мы не сомневаемся, что железный человек Бессонов, отдающий основным силам приказ перейти в контрнаступление, может заплакать, услышав, как в тылу у измотанного врага вдруг заговорили наши орудия, изо всех оставшихся сил поддерживающие контрнаступление. Мы и сами не можем сдержаться. Мы идем вместе с ним туда, на поле боя, чтобы увидеть в лицо чудо-богатырей, которых осталось немного, но которые воплощают в себе бессмертную волю к победе тех, кто выиграл и Сталинград, и будущее всего человечества.

«Он остановился. Кинулось в глаза: четверо артиллеристов, в донельзя замурзанных, закопченных, помятых шинелях, вытягивались перед ним возле последнего орудия батареи...

— Значит, ваша батарея подбила вот эти танки?

— Да, товарищ генерал. Сегодня мы стреляли по танкам, но у нас осталось только семь снарядов... Танки были подбиты вчера...

...Ожигающий ветер неистово набрасывался на огневую, загибал воротник, полы полушубка, выдавливал из воспаленных век слезы, и Бессонов, не вытирая этих благодарных и горьких, ожигающих слез, уже не стесняясь внима-

¹ Цит. по кн.: С и м о н о в К. Сегодня и давно: Статьи. Воспоминания. Литературные заметки. О собственной работе. 3-е изд. М.: Советский писатель, 1978, с. 179.

² Т а м ж е.

ния (сопровождающих его.— А. О.) затихших вокруг командиров, тяжело оперся на палочку, повернулся к Божичко. И потом, вручая всем четверым ордена Красного Знамени от имени верховной власти, давшей ему великое и опасное право командовать и решать судьбы десятков тысяч людей, он насилу выговорил:

— Все, что лично могу... Все, что могу... Спасибо за подбитые танки. Это было главное — выбить у них танки. Это было главное...»

Надо страдать анемией человеческих чувств, чтобы не взволноваться до слез и не повторить вслед за суровым генералом его недоконченной, многозначной, по очень меткому определению Егора Исаева, «великой в своей святой потерянности» фразы «Все, что могу...». «И сила этой фразы прежде всего в том,— писал Егор Исаев,— что ее произносит не только генерал, но и отец, и пращур одновременно. От поля Куликова и до... Вот — масштаб масштабов»¹. Таков бездонный подтекст этой фразы.

«В «Горячем снеге»,— рассказывал автор Ивану Козлову,— я написал о войне несколько по-иному, чем в повести «Батальоны просят огня». И не только в плане, что ли, художественном, но и в плане историческом: ведь между романом и повестью пролегло одиннадцать лет. Это тоже было стремление к познанию и как бы толчок биографии (не прошлой, а настоящей) — пора более широкого осмысления человека на войне, пора какого-то накопления, сделанного не мной, а самим временем. Это своего рода категорический императив, исходящий от самой жизни»². В «Горячем снеге» сражение видится нам и из окопа (глазами командующих артиллерийскими батареями лейтенанта Кузнецова и старшего сержанта Уханова), и с командного пункта дивизии (глазами полковника Деева), и с командного пункта армии (глазами командарма Бессонова, члена Военного совета Веснина и начальника штаба Яценко), и даже оттуда, откуда на него смотрит противник, глазами генерала Гота и фельдмаршала Манштейна. Неспроста, руководя сражением, генерал Бессонов не раз спрашивает про себя: «Что там решают сейчас у этого Манштейна?»

Острота конфликта в «Батальонах» достигалась тем, что ни командиры, осуществляющие маневр, ни капитан Ермаков, выводящий остатки разгромленных частей, не знают

¹ Правда, 14.III.1984.

² Цит. по сб.: Литература великого подвига, вып. 2, с. 269.

подлинного замысла комдива Иверзева. Поэтому бои истекающих кровью батальонов выступают перед нами в их, так сказать, самозамкнутости. В «Горячем снеге», сохранив и обогатив собственные достижения в изображении подобных боев (батарея Кузнецова), Юрий Бондарев изображает их как органические звенья большого сражения между дивизией Деева и армией Гота, — сражения, опять-таки просматриваемого с высоты общей битвы за Сталинград. Ощущаемый нами поединок между генералом Бессоновым и фельдмаршалом Манштейном опирается на это сражение Деева с Готом и поэтому художественно столь же убедителен, как бой, выигрываемый батареей Кузнецова. Имея все это в виду, Егор Исаев писал о романе: «Здесь происходит, я бы сказал, естественный переток масштабов — от частного к общему, переток от окопной правды одной батареи, правды ее солдат и офицеров, к правде множества других батарей, танковых и пехотных подразделений, к правде целой армии...»¹ Профессор Мирослав Заградка на этом основании назвал «Горячий снег» современной эпопеей в точном значении слова, «эпопеей активной социалистической этики»².

Это крупное достоинство романа «Горячий снег» признается и далеко не восторженными поклонниками советской литературы. Констатируя неразрывную связь его с предыдущими военными повестями писателя, профессор Норман Н. Шнайдман замечает: «Но здесь есть новаторский подход к выбору героев, так же как и к показу конкретных событий и боев в более широкой перспективе... Писатель пытается прочертить также символическую линию, соединяющую простых солдат и генералов в их преданности общему делу, углубляя тем самым идеологический аспект романа. Этот же аспект усиливается благодаря изображению комиссара Веснина, человека высоких качеств, погибающего в сражении с превосходящими силами противника»³.

Оставаясь превосходным баталистом, создающим сцены боя так, как может их создавать непосредственный участник, видящий каким-то боковым зрением все поле сраже-

¹ Исаев Е. Доблесть таланта. — Правда, 14.III.1984.

² Zahrádka M. Stalingraská bitva v literárním zobrazení. Ostrava, 1975. s. 242.

³ Shneidman N. N. Soviet Literature in the 1970-s, Artistic diversity and ideological conformity. Toronto — Buffalo — London, 1979, p. 57.

ния, но участник, знающий еще и то, как оно виделось командованию, Юрий Бондарев выступает искусным психологом, в равной мере умеющим передавать и течение мыслей, и поток чувств. На протяжении всего романа показывается, как зарождается и созревает у командарма стратегическое решение задачи, как выполнение ее превращается в сражение дивизии Деева с дивизиями Гота и одновременно, как уже было сказано, в напряженнейший поединок ума и воли командарма Бессонова с расчетами и устремленностью фельдмаршала Манштейна.

Писатель охотно пользуется толстовским приемом кажущегося несоответствия между тем, что думает генерал, и тем, что говорит, вернее, приемом соотнесения внутренних потоков мысли и чувств с их не всегда адекватным, а порой и совсем неадекватным выражением в слове, жесте. «Герои Ю. Бондарева мало говорят, но много думают... Отсюда — наличие большого количества внутренних монологов, обращение к личному опыту прошлого, опора на воспоминания, на память»¹, — отмечал И. Кузьмичев. Толстовская интонация ощущается в развернутом описании того, как армия выгружается, не доехав до Сталинграда. Юрию Бондареву по душе разветвленные фразы, издавна именуемые «толстовскими». Пользуется он и характеристическими деталями. Запоминаются: скрипучий голос Бессонова, «латунно-жесткий холодок» в глазах Сталина, «сопротивляющийся взгляд» Уханова — героя, психологический портрет которого никак не совмещается с геометрией размеченных поступков. Дино БернардINI писал, что в «Горячем снеге» автор сумел достичь эпической широты в изображении событий и характеров, не впад в риторику, и поставить ряд острых вопросов, на которые пока не дан ответ»². В последнем случае он ссылался на беседу генерала Бессонова со Сталиным.

«Роман, — писала о «Горячем снеге» Ирена Рудзевич, польская исследовательница творчества Юрия Бондарева, — вобрал почти все темы, мысли, конфликты, выступившие в предыдущих произведениях, но уже в новом качестве. Здесь память солдата обогащена историческим осмыслением минувшего. В осуществлении принципа гуманизма роман стал новым и значительным этапом. «Не «герой идет по войне, а война проходит через душу героя»; как и в других кни-

¹ Кузьмичев И. Герой и народ. М.: Современник, 1973, с. 321.

² L'Unità, 15.XI.1973.

гах, герои «проходят испытание огнем на человечность», что показано в романе более укрупненно, объемно, подробно, масштабно. Обязательства по отношению к себе, к своей жизни, личности неотделимы от обязанностей по отношению к человечеству, миру, Родине, будущему»¹.

По странной случайности всего этого не заметил в романе И. Золотусский. Выступлением советского критика тотчас воспользовался американский «советолог» В. Хечберг, объявивший роман не соответствующим нашему времени. «Бондарев, — написал он, — является специалистом в особом жанре «военных доблестей», и его последний роман продолжает эту традицию. Мысли о мужестве, грозящей смерти, беспорядке сражений, одиночестве дерущихся людей — все это звучит очень по-толстовски в романе. Однако его книге не хватает какой-то реальной неопределенности; в конце концов, исход битвы известен читателю, особенно в Советском Союзе. Заслуга автора заключается в том, что он до сих пор умудряется привлекать внимание читателя, по крайней мере в отрывке об одной трудной военной операции по спасению, в которой отличается Кузнецов (центральный герой романа). Но в то же время другой недостаток таких романов становится явным: то, что оказывается полностью возможным в настоящей войне, читается как неправдоподобный случай. Третьим, на мой взгляд, существенным недостатком является отсутствие глубины в главных героях. Мы почти ничего не знаем об их прежних жизнях, родне, происхождении, политических или личных взглядах, частных желаниях и волнующих их вопросах». И — приговор: «Такая строгая приверженность стандартам социалистического реализма является анахронизмом в 1970 году»².

Нетрудно заметить: В. Хечберг читал роман пристрастно и не очень внимательно. Но и он вынужден был употребить эпитет «по-толстовски», на мой взгляд перечеркивающий все остальные критические претензии. Что же касается упрека в повторяемости, то на него убедительно ответил еще В. Панков: «Можно сказать, прежние проблемы, характеры, ситуации, занимавшие автора, включены в панораму «Горячего снега», но включены именно как эскизы в более емкое, многофигурное полотно. Так что это не

¹ Рудзевич И. Проза Юрия Бондарева о войне (Проблема творческой индивидуальности писателя). М.: Изд-во МГУ, 1980, с. 14.

² Books abroad, 1971, № 4, p. 715.

повторение, а развитие, не инерция мысли, а ее движение»¹.

Хорошо, очень верно написала Юрию Бондареву одна из его читательниц: «С «Горячего снега» Вы обрели твердую походку, мужественную, гордую, плавную, значительную, которая ощущается и в Ваших публицистических выступлениях, например, на съезде»². Роман до сих пор пользуется успехом и в СССР, и за рубежом. «В наше время, — свидетельствует немецкий ученый Роланд Опиц, — как молодых, так и взрослых читателей ГДР волнует «Горячий снег» Ю. Бондарева»³.

Романом «Горячий снег», образами Бессонова, Кузнецова, безымянных солдат, поднимающихся на второй день после ожесточенного боя над мертвым полем, Юрий Бондарев разломил самые модные концепции буржуазных «советологов», пытавшихся использовать в собственных целях объективность, пронзительную конкретность, возвышающий гуманизм произведений «второй волны» военных писателей. Один из них, Эрик Прук, опираясь на повести Ю. Бондарева, Г. Бакланова, В. Быкова, пытался в 1966 году доказать в статьях «Тенденции в советской военной литературе» и «Образ немецкого солдата в советской литературе», будто названные писатели «сознательно отрекаются от далекой и чуждой действительности героизации и дальнейшего распространения лживой легенды о морально-политически превосходящем, а потому и непобедимом советском солдате. Им больше по душе потрясающие, ужасные события военной действительности, а также страдания на фронте, которые они отражают убежденно, обнажая действительность по-человечески и психологически проникаясь ею... При этом они ищут мысли, ощущения и поступки вооруженного человека для его оправдания, для того, чтобы воздать ему должное»⁴. Он же, не переводя дыхания, заявлял, что названные писатели «очеловечивают немецкого солдата, окарикатуренного и обезображенного функционерами, солдата, который, с другой стороны, защищает свое дело и может быть «прав» или неправ, но он солдат. В глазах этих писателей немец был не только врагом, но и солдатом, кото-

¹ Панков В. В живом потоке: О советской литературе 1945 — 1979 гг. М.: Современник, 1979, с. 375.

² Цит. по кн.: Коробов В. И. Юрий Бондарев. М.: Современник, 1984, с. 367.

³ Вопросы литературы, 1985, № 1, с. 71—72.

⁴ Osteuropa, 1966, № 10, S. 714. Цит. по ст.: Борщук В. Предостерегающий голос истории.— Дружба народов, 1985, № 5, с. 221.

рый борется сам и в силу этого воспринимается как противник»¹.

Так истолковывалось безупречно реалистическое изображение нашими писателями войны во всех ее составляющих пластах. Истолковывалось явно односторонне.

Скажу больше: перед нами всего-навсего вывернутая назнанку старая легенда, нашедшая предельно заостренное выражение, в частности, в книге Карла-Дитера ван Аккер-на «Булат Окуджавы и критическая литература о войне», вышедшей в серии «Исследования и тексты по славистике» (Мюнхен, 1976), выпускаемой под редакцией профессора Вольфганга Казака. Вслед за многими своими предшественниками, не исключая и сотрудничавших с Геббельсом, автор считает основным мотивом советской военной прозы «мотив ненависти к агрессору». И уточняет: вернее следует говорить о ненависти к немецкому народу (с. 15). Под этим углом зрения он рассматривает советскую военную литературу, начиная с «Радуги» В. Василевской, «Науки ненависти» М. Шолохова, «Повести о настоящем человеке» Б. Полевого, «Дней и ночей» К. Симонова, и противопоставляет им «В окопах Сталинграда» В. Некрасова да произведения Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр!», «Фотограф Зора» — с «непатетическим изображением человека во время войны, лишенным героического ореола» (с. 22). Знаменательно, что К.-Д. ван Аккерн проходит мимо так называемой «второй волны»: «Если Б. Полевой и авторы других произведений с той же концепцией, — пишет он, — пытаются воздействовать на читателя пропагандистски и риторически, проповедуя коллективную мораль, то Окуджавы строит свою прозу на правдивом и искреннем изображении переживаний индивидуума, его произведения неразрывно объединяют в себе индивидуальность, мораль и объективность» (с. 160).

Когда, в очередной раз, слышишь сетования новоявленных «гуманистов», что советские писатели исповедовали ненависть в годы войны и после ее окончания и в своих книгах о ней до сих пор не избегают жестоких сцен, хочется порекомендовать им перенестись в те годы, посмотреть хотя бы хроникальные киноотчеты фашистов о том, что их войска творили, скажем, в Ясной Поляне или под Юхновом, а затем прочесть написанное тогда А. Сурковым стихотворение «Декабрь под Москвой»:

¹ Osteuropa, 1966, № 10. S. 714. Цит. по ст.: Борщук В. Предостерегающий голос истории. — Дружба народов, 1985, № 5, с. 221.

Человек склонился над водой
И увидел вдруг, что он седой.
Человеку было двадцать лет.
Над лесным ручьем он дал обет:

Беспощадно, яростно казнить
Тех убийц, что рвутся на восток.
Кто его посмеет обвинить,
Если будет он в бою жесток?

Тогда же наш президент, М. И. Калинин, сказал: «Правда войны тяжела, но без правды еще тяжелее...»¹

Напоминая об этом, хочется также обратить их внимание на то, что русские писатели никогда не уравнивали фашизм с немецким народом, не приписывали каждому германцу идеологию гитлеризма, во всех отношениях несостоятельную. Сошлюсь на острый спор генерала Бессонова с немецким офицером в романе «Горячий снег». Впрочем, к этой теме Юрий Бондарев вернулся специально в следующем своем романе — «Берег», «романе-воспоминании, романе-раздумье», по определению Ирены Рудзевич, исполненном глубокого философского содержания, романе в значительной мере экспериментальном, в котором прежде всего обращает на себя внимание «философская, полная размышлений тональность»², а кардинальные проблемы человеколюбия, добра, счастья проецируются автором на мировой экран. «Философичность бондаревских вещей, — справедливо отметит впоследствии Василь Быков, имея в виду романы «Берег» и «Выбор», — поднимает их до высокого звучания, столь традиционного для лучших образцов отечественной и мировой классики»³. А критик И. Жуков добавит: «Герои Ю. Бондарева приходят в жизнь, чтобы действовать. Они не похожи друг на друга, но их роднит чувство испытания и движения: как жить, где правда, в чем красота? Они живут, чтобы отвечать на эти вопросы. Над ними и в них — проблемы, задачи, сомнения. Характеры, не ведающие о легком пути. Это даже не анализ, а постоянное переживание — будто взволнованный ветер пробегает по каким-то самым чутким, тревожным, болевым струнам»⁴.

¹ Цит. по кн.: Ортенберг Д. Июнь — декабрь сорок первого. М.: Советский писатель, 1984, с. 283.

² P a w l a k E. Pamięć i trwanie, s. 49.

³ Литературная газета, 14.III.1984.

⁴ Комсомольская правда, 14.III.1984.

Материалом служит повседневная жизнь современного расколотого мира, взятая в ее неразрывности с прошлым, в частности с вооруженной борьбой советского народа против гитлеризма. Время действия в романе «Берег» — май 1945 года и наши дни. Работник киргизского Министерства культуры Шеримбек Шаршеев, восхищаясь тем, как умело связал Юрий Бондарев в романе прошлое и настоящее, войну и мир, писал: «Не могу, к сожалению, назвать ни одной вещи о современности, которая показалась бы мне столь же интересной»¹.

«Роман, глядящий в упор» — назвал свою статью о «Береге» Пал Э. Фехер из Венгрии, пояснив: «Это роман, который говорит о современности, роман, который в нашем расчлененном мире агитирует за требовательный, социалистический гуманизм человеческого общества»².

Любители точных рубрикаций попали в затруднительное положение: какой роман написал Юрий Бондарев — военный, психологический, философский? На самом деле в романе «Берег» есть все это. И есть еще многое другое. Он представляет собой художественную квинтэссенцию нашей эпохи с ее последней войной, с завязанными ею беспримерными психологическими, нравственными узлами, с ее труднейшими философскими проблемами и сложнейшими политическими решениями их.

«Новый роман Бондарева «Берег», — писала с восхищением Ирена Рудзевич, — может служить превосходным примером существующей в современной советской литературе тенденции к синтезу поставленных в нем проблем современного мира, синтезу, основывающемуся на таком воссоздании действительности, когда современность имеет право на существование только с учетом прошлого и в некотором смысле им детерминирована»³. Имея все это в виду, ученый из ГДР Карл-Хайнц Каспер считает: «...хотя произведение Бондарева рассказывает о войне и об одном из ее решающих периодов, эту вещь надо в первую очередь воспринимать как роман о наших современниках, чей характер окончательно созрел и укрепился...»⁴ Роман

¹ Литературное обозрение, 1976, № 6, с. 69.

² Цит. по кн.: Борщук о в В. Поле битвы идей: Современная зарубежная критика о советской литературе. М.: Советский писатель, 1983, с. 103.

³ Preegead Humanistycrny, 1976, № 7, s. 47.

⁴ Sonntag, I. II. 1976.

многопроблемен, многопланов, является одновременно и военным, и психологическим, и философским, и, если хотите, политическим. В нем затрагивается не одна какая-либо идея, а комплекс проблем, остро волнующих сегодня весь мир.

Доцент Лейпцигского университета Гюнтер Варм в статье «Берег» Ю. Бондарева и его место в современной советской литературе» назвал на этом основании «Берег» поворотным произведением в творческом развитии автора. «Это роман о нынешнем дне и о человеке нашего времени», — писал ученый, особо акцентируя внимание на многоаспектном — историческом, социально-политическом, психологическом, философском, этическом — показе современности. Он же интересно выявил отталкивания и притяжения «Берега» с такими произведениями, как «Циклон» О. Гончара, «Обелиск» В. Быкова, «Друзья» Г. Бакланова, произведения Ч. Айтматова, Ю. Трифонова, Д. Гранина, А. Адамовича и др.¹

Даже в конце пятидесятых — начале 1960-х годов — в период непрерывных дискуссий — не было таких острых и принципиальных споров, какие вызвал «Берег». Начать с того, что споры вспыхнули еще до того, как была закончена публикация произведения на страницах журнала «Наш современник». Писатель Владимир Карпов в статье, опубликованной «Литературной Россией», назвал роман высокохудожественным воплощением нашей эпохи и по смыслу и по ходу событий. Тем самым для оценки произведения предлагался самый высокий синтезирующий критерий. Однако справедливость мнения Владимира Карпова тотчас была поставлена под сомнение «Вопросами литературы». Открывая обсуждение «Берега» за «круглым столом» в этом журнале, литературовед Л. Финк заявил: «При очень точном отношении к роману я все-таки вижу в этом явное преувеличение. Думаю, что есть явный перебор и в том, что для оценки мастерства романиста, по мнению рецензента, даже критериев не хватает. Такого рода гипербола мало помогает читателю разобраться в реальной ценности романа. Может быть, это в какой-то степени окажется под силу всем нам, вместе взятым. Поэтому мне и хочется, отнюдь не заглушая голоса эмоций, поделиться своими сомнениями и некоторыми аналитическими соображениями»².

¹ Zeitschrift für Slavistik, 1984, № 4, S. 585—598.

² Вопросы литературы, 1975, № 9, с. 23.

Говоря «всем нам», Л. Финк имел в виду себя и группу критиков, собравшихся за «круглым столом» в редакции журнала «Вопросы литературы» (В. Соколов, А. Бочаров, В. Чалмаев, А. Лиханов).

Задававший тон всему обсуждению Л. Финк назвал «Берег» романом не о прошлом, а «о связи времен, о том, какой мир мы создали в 70-е годы благодаря победе в сорок пятом. В этом плане роман и претендует на синтез, на историко-философский смысл. Однако если проблемы ясно поставлены, то они вряд ли так же ясно разрешены». Критик нашел в произведении переплетение трагического со случайным, социально обусловленным и назвал «самым неудачным местом романа» дискуссию между Дицманом и Никитиным.

Вслед за Л. Финком другие участники обсуждения, в общем оценивая роман как недюжинный, предпочли целостному исследованию рассмотрение его «по частям». В результате, хотя почти все называли «Берег» «интересным писательским поиском, попыткой объединить различные жизненные пласты: войну — и современность, быт, семью, мораль — и идеологическую борьбу, разворачивающуюся в современном мире», «смелым экспериментальным произведением, новым для нашей прозы», «оригинально задуманным, значительным произведением», — говорили они не столько о его значительности, сколько не то о действительных, не то о мнимых просчетах писателя. Как считали критики из «Вопросов литературы», уже в самом замысле произведения автор допустил оплошность, когда «пошел на рискованный шаг, объединяя войну и современную тему». Более того, «сама центральная идея оказалась у него недостаточно многогранной». Дискуссия, которую ведет центральный герой романа Вадим Никитин с противостоящим миром, «в большинстве своих проблем неглубока». Сам «Никитин как писатель куда бледнее, чем Никитин — офицер 1945 года»: после окончания войны «жил он духовно мслко, вяло, неинтересно», а его друг и непримиримый оппонент «Самсонов, который в дополнение к идейному своему консерватизму еще и вульгарно жаден, труслив, — это скорее бутафорское, доледниковое чудовище, вывезенное в Европу, чтобы запугать Дицмана». В спорах Никитина с Самсоновым заметна «авторская скованность, недосказанность».

В романе отыскивались и другие «несовершенства», «незаполненности», «необязательности», «недосказанности»,

«несбалансированности», так что почти убедительно прозвучала в конце обсуждения итоговая характеристика произведения: «Композиционно роман образован великолепной военной повестью и развернутым публицистическим обрамлением ее. Можно, конечно, счесть такое объединение возвышающим синтезом, но не правильнее ли — сцеплением неравноценных частей?» — спрашивал А. Бочаров, вынесший в заголовок своего выступления вопрос: «Синтез или конгломерат?» Но даже и подобная характеристика сопровождалась бесчисленными оговорками: в романе нет ни бытового, ни политического, ни философского планов, а есть лишь «сцепление неравнозначных частей», «его многоплановость... иногда, к сожалению, переходит в разноплановость»; наблюдается «облегченность ряда коллизий»; упрощены «некоторые изобразительные средства». Большинству критиков показались во многом «уязвимыми образы не только Никитина и Самсонова, но и Меженина, Гранатурова, Княжко. Последний подвергся атаке настолько сильной (В. Соколов назвал его «гусаром-фаталистом нашего времени»), что Л. Финк вынужден был в заключительные сказать: «Я хочу защитить образ Княжко. Мы здесь резко разошлись в его оценке. Мне это понятно. Людям, которым не было в 1941—1942 годах двадцати — двадцати пяти лет, Княжко может показаться идеализированным, а мне он таким не кажется, так как подобное высокое, абсолютное рыцарство было свойственно очень многим людям того поколения. Как ни сложно было время, но нравственная чистота характеризовала большинство молодежи».

Я подробно рассказал о дискуссии, состоявшейся за «круглым столом» в журнале «Вопросы литературы», потому, что она не была исключением. Почти аналогичный характер носил «заход на цель» группы критиков при обсуждении романа на заседании редакционного совета «Роман-газеты», с той только разницей, что если в «Вопросах литературы» с защитой романа выступил один только А. Лиханов (он определял роман как философско-политический, в котором автор «сталкивает войну и мир, и мир в его романе не менее сложен, а может быть, гораздо более сложен, чем война»), то в «Роман-газете» мнения разделились поровну. Правда, среди тех, кто защищал роман, было больше писателей, среди тех же, кто высказывал претензии, преобладали критики.

Внимательно вчитываясь в материалы обсуждений ро-

мана «Берег», обнаруживаешь, что при всей меткости и безусловной справедливости многих критических замечаний, содержащихся в выступлениях тех, кто высказывал неудовлетворенность романом, сами эти выступления, в свою очередь, порождают чувство неудовлетворенности. Последнее объясняется тем, что роман чаще всего рассматривался не как единое целое, а как якобы конгломерат разнородных элементов.

Высказав немало справедливого как о достоинствах, так и о недостатках романа «Берег», его первые критики, странным образом, прошли мимо самого главного. Никто из них не указал на то, что в романе писатель попытался *художественно* раскрыть *всемирное* значение победы советского народа в войне 1941—1945 годов, связать ее с борьбой подлинной *человечности* против всех форм преступного бесчеловечья на земле, пойти еще дальше — к проблеме подлинного человеческого *счастья* в современном расколотом мире. Отсюда резкое неприятие всего, что может помешать продвижению к такому счастью, включая огрубления, упрощения, предлагаемые Самсоновым. Знаменательно также, что за «круглым столом» в «Вопросах литературы» много говорилось об образах Никитина, Самсонова, Эммы Герберт, Гранатурова, но почти не говорилось о том образе, который пронизывает и обнимает все и вся, который несет в себе философию романа и его автора и который дал название произведению, — образе Берега. Между тем успех М. Козьмина, написавшего, как мне кажется, интересную статью о романе «Берег» (Новый мир, 1976, № 2), обусловлен тем, что в ней действительно речь идет о самом главном. Критик попытался раскрыть глубокий философский, социальный, политический, этический, эстетический смысл, вложенный автором в образ Берега. Не хочу утверждать, будто М. Козьмину удалось глубоко проникнуть в сущность этого многовалентного создания. Но сама попытка разгадать его позволила критику продемонстрировать наглядно, как этим образом цементируется прошлое и настоящее, какими органическими в произведении оказываются даже сцены, с первого взгляда необязательные в нем. Дополнительный вес приобретает и вызвавший почти единодушную неудовлетворенность спор Никитина с Дицманом.

Проникнуть в глубины образа Берега — этого всеобъемлющего образа-лейтмотива, этого грандиозного образа-символа — значит по-настоящему прочесть и вторую, военную часть романа «Берег». Ведь и о ней в критике поначалу не

было сказано главное, а именно то, что она представляет собой апофеоз чистоты и человечности, отличающих Советскую Армию, солдат и офицеров, которые, безошибочно делая выбор между добром и злом, вступили в смертельную схватку с фашизмом и, переломив ему хребет, в 1945 году пришли в Германию не мстителями, а освободителями.

Почти четыре года фашистские войска разрушали наши села и города, убивали стариков, женщин, детей. В одной Белоруссии было замучено и сожжено 2 миллиона 200 тысяч советских граждан. В рядах Советской Армии находились солдаты и офицеры, чьи семьи были порушены, чьи родители, жены, дети были либо казнены фашистами по подозрению в связях с партизанами, либо брошены в лагеря смерти, либо угнаны на каторгу. Удивительно ли, что в жилах многих советских воинов кровь горела синим огнем? И удивительно ли, что с пера даже такого гуманиста, как Илья Эренбург, срывались слова: «Кровь за кровь, око за око, зуб за зуб», а Леонид Леонов, в свое время немало претерпевший от критиков за свое чрезмерное человеколюбие, написал в одной из статей военной поры: «После того, что немцы учинили в России, нам все позволено в Германии, все». Вспомним и о том, что советские войска вступали на территорию фашистской Германии, пройдя через тысячи сел и городов, превращенных фашистами в развалины, увидев собственными глазами рвы, шурфы, колодцы, доверху наполненные трупами уничтоженных гитлеровцами сугубо мирных людей. Вот один факт, приведенный в работе специалиста из Горно-Алтайского пединститута: «В боях под Кенигсбергом в декабре 1944 года политотдел гвардейского танкового корпуса раздал солдатам и офицерам анкету с вопросом: «За что я мщу немцам?» Анализ 5 848 анкет, заполненных солдатами, сержантами и офицерами, показал, что фашистами было убито: близких родственников — 2 953 человека, из них: жен — 101, детей — 191, отцов — 341, матерей — 151, братьев и сестер — 674, остальных — 1 494; угнано в Германию 908 родственников; ранено и искалечено 1 169; сожжено сел, городов и поселков, где жили воины — 2 340; сожжено родных домов — 1 238 и т. д.». Казалось бы, после этого советским солдатам и офицерам действительно позволялось в Германии все. Тем не менее тотчас же после выступления Ильи Эренбурга, озаглавленного «Хватит» и объявлявшего всех немцев «одной колоссальной шайкой»¹, в «Прав-

¹ Правда, 9.IV.1945.

де» появилась написанная по указанию И. В. Сталина статья Г. Александрова «Тов. Эренбург упрощает»¹. Статья же Леонида Леонова увидела свет без упомянутой фразы. Позднее сам писатель рассказывал об этом так: «Еще до выхода статьи меня вызвали в редакцию. «Надо исправить все это, — сказали мне. — Ваши слова пойдут в народ, а народ прислушивается к ним, как к камертону. Нет, нам не все позволено в Германии, что бы стало с дисциплиной в армии и с ответственностью вооруженного человека?» Понимаете? — продолжал Леонов. — У нас очень уважают писателя, необыкновенно уважают. Поэтому он не просто собеседник для легкого препровождения времени. Задача его героев не исчерпывается прогулкой в Булонский лес или игрой в бильярд. Должность писателя — государственная должность. Он синтезирует время свое и направляет народное сознание»².

С воспоминания обо всем этом и начинается «Берег», ломающий некоторые каноны в художественном решении ряда проблем, открывающий много нового в теме последней войны или по-новому освещающий ее. Хелен Штели из Швейцарии правильно расценила роман в этом плане как «попытку вдохнуть свежую струю в необъятную советскую литературу о войне»³.

Роман создавался Юрием Бондаревым в острой полемике с теми, кто, вслед за А. Солженицыным, хотел бы закрыть глаза на все, что творили фашисты в оккупированных ими областях в течение не одного года, и, напротив, представить движение Советской Армии по территории Германии как цепь эксцессов. В романе происходит острый спор на эту тему между двумя советскими писателями, с одной стороны, и редактором западногерманского издательства «Вебер» — с другой.

Если бы Юрий Бондарев позволил своим героям продолжать дискуссию в остропублицистическом плане, предложенном редактором «Вебера», произведение превратилось бы либо в роман-фельетон, либо в памфлет. Писатель избежал этого. Нет, он не отказался и в дальнейшем от изложения прямых и острых споров Никитина и Самсонова с представителями западногерманской идеологической машины, с тем же господином Дицманом. Мы еще вернемся

¹ Правда, 14.IV.1945.

² Цит. по соб.: Творчество Леонида Леонова. Л.: Наука. 1969, с. 291.

³ Neue Züricher Zeitung, 19.V.1978.

к их второму, публичному спору. Прямому, остропублицистическому спору, в котором, кстати сказать, Никитин не всегда находит лучшие, убедительные и неотразимые решения самых сложных проблем. Быть может, поэтому они несколько утомляют читателя, а не «вследствие их поверхностности и литературного несовершенства»¹, как полагает Хелен Штели. Сейчас же перейдем к тому, что составляет художественное ядро произведения.

«Безумие» — называется вторая часть романа. В центре ее — один из последних боев с фашистами, происходящий уже после того, как пал Берлин. Возможно, писатель несколько задержался на подступах к этой, центральной, части своего произведения. Вероятно, первые главы романа, посвященные описанию Гамбурга и его значных мест, можно было сделать лаконичнее, устранив из них кое-где элементы чрезмерной очерковости. Ярко запечатленный пресловутый Репербан и рассказ о посещении его Никитиным и Самсоновым, о чрезвычайном происшествии, случившемся там с ними, не совсем, как мне кажется, увязаны с последующими сценами, призванными размежевать различные социальные явления и одновременно художественно раскрыть мысль писателя о том, что даже ненависть не бывает однородной, хотя подлость в любом одеянии, на любых материках остается подлостью, независимо от того, проявляется ли в некоторой душевной туповатости и умственной неуклюжести, как у Самсонова, или в искусно прикрытой трусоватости, как у Меженина, или, наконец, в вызывающей наглости, как у бандита, набрасывающегося у ресторана «Балчуг» с ножом на Никитина. Иными словами, обстоятельный, даже чуть затянутый рассказ о получении Никитиным гонорара за первый рассказ, при всей его художественной рельефности, привел бы нас скорее, будь он короче, в общем-то к не новой мысли, что и в нашем мире все еще добро и ненависть ходят рядом, налагая на каждого обязанность быть предельно чутким, чтобы не нанести ущерба добру, светлему, человеческому, всегда остающимся незащищенными.

Впрочем, когда отходишь от романа и начинаешь рассматривать его архитектуру со стороны, то убеждаешься, что без всего этого Юрию Бондареву навряд ли удалось бы создать строение цельное. Почти все это находится в прочных внутренних сцеплениях. В частности, полуочерковое

¹ Neue Züricher Zeitung, 19.V.1978.

изображение жизни буржуазного Гамбурга, показавшееся Хелен Штели плоским, хорошо гармонирует с тем, что можно называть отсутствием основательности, фундаментальности у изображаемой жизни, с внутренним обмелением ее, ее человеческих ресурсов, с неустранимым возрастанием пошлости, мусора, пены и всего другого, в чем задыхается человечность. Это отнюдь не означает, будто «зарубежные» сцены не могли быть написаны глубже и сочнее. Многие критики не без основания указывали на то, что главы, посвященные современности, уступают в художественной выразительности военной части; по мнению того же Эдварда Павляка, им недостает эмоциональной насыщенности, настоящего драматизма. Чрезмерно затянут процесс узнавания между главным героем романа Никитиным и госпожой Эммой Герберт, с которой он впервые встретился в Кенигсдорфе, под Берлином, в 1945 году и с которой пережил то, что в романе обозначено метафорой «безумие». Эмме было тогда восемнадцать лет, ему шел двадцать первый. Да, конечно, со времени той их встречи прошло двадцать шесть лет. Да, конечно, после взятия Берлина был бросок наших войск к Праге. Потом — демобилизация. Москва. Учеба. Женидьба. Страшное потрясение, вызванное смертью шестилетнего сына (оно описано с большой художественной силой). И все-таки мы, читатели, наблюдая за Никитиным и госпожой Герберт в первый же вечер в Гамбурге, догадываемся раньше Никитина, что он когда-то встречался уже с Эммой. Не допущен ли тут некоторый «перебор», связанный с тем, что, вступив, так сказать, на психологический лед, автор не сразу движется по нему твердым шагом, а кое-где скользит, чрезмерно напрягаясь, делая ненужные прыжки то в одну, то в другую сторону, прежде чем обретает уверенную поступь?

И не отсутствием ли такой уверенности объясняется обратная тенденция в изображении Самсонова, в отношении которого «разоблачительная ирония» начинает проявляться раньше, чем читатель успевает сколь-нибудь обстоятельно познакомиться с ним, с его настораживающей правотоверностью?

Уверенную поступь обретает Юрий Бондарев в дальнейшем повествовании.

Центральная часть романа целиком посвящена прошлой войне. По объему она занимает ровно столько места в произведении, сколько первая и третья части, вместе взятые. Это золотое обеспечение романа. Здесь все написано с бе-

зупречным знанием того, о чем рассказывается, и с глубоким проникновением в психологию изображаемых героев.

Заявка на психологизм делается уже в открывающем эту часть описании поверженного Берлина. Обостренным зрением мы вместе с писателем видим, как исчезает клубившийся над зловещим городом горячий пар, напитанный запахами пепла и приторно-сладковатым душком трупов, рассеиваются угарные дымы и, словно из кровавого, аспидного месива, начинают выявляться улицы и площади, загроможденные обгорелыми танками, поваленными трамваями, грудями кирпича, битым стеклом. Но внимание наше писатель приковывает отнюдь не к тому, как выглядел Берлин второго мая 1945 года, и даже не к красоте того поведенному солнечного мягкого майского дня, а к удивительной, оглушающей тишине (ее первым отметил Василий Субботин в книге «Как кончаются войны»), что вдруг наступила, когда «Берлин, занятый солдатами, танками, орудиями, машинами, повозками, командными пунктами, хозяйственными частями, саперами, связистами, спустя три часа после завершающего выстрела возле забаррикадированных Бранденбургских ворот, в каком-то неожиданном оцепенении погрузился, как в воду, скошенный ничем не оборимым и оцепеняющим сном».

Нарисованная в романе (а не отмеченная только, как у Василия Субботина) картина превосходна и сама по себе. Но в произведении она играет роль дополнительной завязки: в ней заложена пружина, с помощью которой писатель развернет перед нами события огромного внутреннего драматизма и трагизма, столкнет нас с людьми удивительными, заглянув в самые глубины их душ.

В опустившейся на землю тишине дивизия, в которую входит и взвод Никитина, покинула Берлин, передислоцировавшись в расположенный в пятидесяти километрах от него Кенигсдорф. Здесь мы и знакомимся с другом Никитина лейтенантом Андреем Княжко, временно замещающим раненого командира батареи Гранатурова. И с вездесущим подносчиком снарядов Ушатиковым, пареньком редкостного простодушия, не потерявшим даже на войне способности всему удивляться. И с ширококостным сержантом Межениным, человеком редкостно удачливым, неисправимым сердцем с жестокими глазами и нагловатой ухмылкой. И со старшим сержантом Зыкиным, «человеком в серьезных го-

дах, семейным, рассудительным», кристально честным и всегда справедливым.

Весь взвод Никитина живет в одном доме; люди испытывают своеобразный «любвеобильный порыв друг к другу». Некоторые, например Меженин, убеждены, что война кончилась и они больше не будут стрелять. Никитин в этом не уверен, испытывает какое-то беспокойство. Княжко же считает, что «пока не все кончилось». Об этом он говорит Никитину при первой нашей встрече с ним, с лейтенантом Андреем Княжко, очень тонко выписанным и самым светлым образом во всем романе.

Действительно, их бросают еще в один бой уже после капитуляции Берлина. «Как в предыдущих произведениях, так и в романе «Берег», — пишет Ирена Рудзевич, — короткий бой с фашистами являлся для писателя фоном для исследования морально-нравственных коллизий. В отличие от повестей и романа «Горячий снег» в рассматриваемом произведении испытывает, проверяет писатель своих героев не только боем, но и тишиной, всей обстановкой современной жизни. Более целенаправленно продолжены раздумья над «вечными» вопросами человеческого бытия, начатые в повестях (размышления Новикова о добре — «Последние залпы»; Ермакова о смерти — «Батальоны просят огня»; Алексея об ответственности — «Родственники») и романах (Вохминцева и Корабельникова о правде и подлости, о поисках истины — «Тишина»; духовные искания героев «Горячего снега»).

По-прежнему Юрий Бондарев выступает превосходным баталистом, на этот раз, однако, подчиняя все решению большой психологической задачи. Образами лейтенантов Никитина, Андрея Княжко, старшего сержанта Зыкина, подносчика снарядов Ушатикова и противостоящего им сержанта Меженина писатель отвечает на вопрос, с чем на самом деле вступила наша армия на территорию фашистской Германии.

Писатель не упрощает ситуации и ни о чем не умалчивает. Но главное в его ответе на вопрос несет в себе образ Княжко, «идеальный по поведению и социалистической направленности образ», как его определила западногерманская переводчица Э. Хегеман-Лэдвон¹. Зеленоглазый, легкий, стройный, как лозинка, лейтенант излучает тот мощный свет, в котором выступают беспримерная чистота и че-

¹ Kürbiskern, 1977, № 4, S. 150.

ловечность, отличавшие большинство наших солдат и офицеров, очищавших Германию от фашизма. В нем есть нечто роднящее его с героями «Молодой гвардии» А. Фадеева и «Знаменосцев» О. Гончара, еще в самом начале литературной деятельности Юрия Бондарева оказавших на него неизгладимое влияние¹. И так же, как в других героях романа, в Княжко есть своя тайна, не позволяющая сразу разгадать его до конца, что рождает у читателей вот такие заключения. Переводчица из научно-исследовательского института Татьяна Дроздова писала автору: «Много теплых взволнованных слов хочется сказать об образе Княжко — нравственном идеале романа, но все это будут обычные ходячие фразы и штампы, которые набили нам оскомину еще в университете, на филфаке. Просто у вас и Княжко, и Гранатуров, и Меженин настолько реальны и осязаемы, как будто сама их знаешь и встречала когда-то»². А ленинградская студентка Евгения Ханина признавалась автору: «Я вместе с Никитиным и Самсоновым шла по улицам Гамбурга... А потом сидела вместе с ними у госпожи Герберт у самого камина... ощущала на себе взгляд Дицмана, чувствовала прикосновения его сухих пальцев и запах его табака. Остался немного непонятным только Княжко...»³. Разумеется, эта его «непонятность» не имеет ничего общего с той, что высказывалась некоторыми зарубежными оппонентами писателя, в частности Хелен фон Сахно.

Отыскивая в образе Княжко элементы идеализации, Хелен фон Сахно на этом основании попыталась ниспровергнуть роман в целом. «Как могло случиться, — спрашивала она, — что роман, над которым работали четыре года и в котором почти на пятистах страницах один драматический конфликт следует за другим, представляется воплощением монотонности?» Вместо аргументов Хелен фон Сахно предложила читателям свой, действительно очень скучный, пересказ произведения. Ее не взволновала даже, по ее же словам, «весьма взрывчатая тема любви русскими и немцами». В заключение она утверждала: «И все-таки роман со своей псевдоромантичностью и искусственно сконструированными конфликтами остается бледным отражени-

¹ См. ст.: Бондарев Ю. Прекрасный эпос. — В кн.: Про Олеса Гончара. Київ.: Рядянський письменник, 1978, с. 28.

² Цит. по кн.: Коробов В. И. Юрий Бондарев, с. 355.

³ Там же, с. 357—358.

ем жизни, а все это, вместе взятое, приводит к довольно скверной сентиментальной безвкусице». И снова упрекала автора в «слащавости любовных сцен», «псевдосмелости конфликтов», распространялась о «многословной побочной линии погибшего лейтенанта Княжко, идеального русского «рыцаря без страха и упрека»¹. Ей убедительно отвечал В. Оскоцкий². Квалифицировав ее выступление как не имеющее никакого отношения к литературной критике, В. Оскоцкий подверг сокрушительному разгрому ироническую позицию, занятую Хелен фон Сахно не только в отношении героев «Берега», но и в отношении проблем, поставленных в романе, не исключая и проблемы сосуществования разных социальных систем. «Судя по всему,— замечал советский критик,— Хелен фон Сахно не приемлет главного в романе — беспокойной писательской мысли, погруженной в большие, сложные, сказать бы даже, глобальные проблемы современной эпохи с ее неослабной, обостренной памятью о человеконенавистничестве фашизма, трагедии второй мировой войны». В качестве подтверждения своего предположения он ссылаясь на мнение Хелен фон Сахно о лейтенанте Княжко и его последнем героическом поступке: «Только тугое эстетически ухо способно не различить, что гибель Княжко и последовавшее за ней «неожиданное кровавое безумие, охватившее всех», — одна из самых драматических кульминаций романа. Вчитайся Хелен фон Сахно в эту сцену трезво и здраво — и не было бы ей нужды патетически вопрошать Юрия Бондарева: какого же берега достиг его герой? Именно лейтенант Княжко с его непоказной готовностью к самопожертвованию ради других людей, кристальной чистотой души и твердой ясностью мысли, обостренным чувством долга, чести и совести, деятельного добра и бескомпромиссной ненависти ко злу, как никто из других персонажей романа, олицетворяет тот гуманистический идеал, который воплощен писателем в образе берега как поэтическом символе духовной красоты, нравственного совершенства человека, его мужества и благородства... Недаром так часто повторяет в романе Никитин: «Таких, как лейтенант Княжко, я больше не встречал в жизни, мне его не хватает до сих пор», «когда нет таких, как лейтенант Княжко, то нет и настоящих друзей, и вообще многое в мире тускнеет», «Мне все время нужен был такой друг, как

¹ Süddeutsche Zeitung, 13—15.V.1978.

² См.: Sovjetliteratur, 1979, № 9, S. 170—173.

лейтенант Княжко. До сих пор нужен. И такого, как Княжко, нет». Не лишне напомнить: такая «идеальная» интерпретация героя — в давних, глубоких и стойких традициях русской литературы, восходящих и к Андрею Болконскому у Льва Толстого, и к Алеше Карамазову у Достоевского»¹.

Еще убедительнее отвечала Хелен фон Сахно читательница журнала «Советская литература» Роземари Закке из Лейпцига. «Я хотела бы сразу и резко, — писала она, — отмежеваться от оценки романа западногерманским критиком Хелен фон Сахно. Ее оценка ненаучна, поверхностна, автору недостает как человеческого, так и художественного такта. Валентин Оскоцкий считает, что Хелен фон Сахно умышленно замалчивает идейно-этическое содержание романа. А я бы сказала, что она его вообще не почувствовала. Обусловленный принадлежностью к своему классу образ мыслей делает ее неспособной к этому». И далее: «В романе Бондарева содержится ответ на вопрос: как воспринимает советский человек, писатель-коммунист капиталистическую страну, а именно ФРГ, ее культуру и ее людей? Тема романа глубоко затрагивает нас, граждан ГДР. Мы вынуждены ежедневно сталкиваться с западногерманской действительностью, агрессивно и враждебно воздействующей на нас через свои средства массовой информации. Опираясь на оценки нашей партии, мы правильно воспринимаем ее». И еще: «Насколько можно судить, критик фон Сахно — немка. Как же она может равнодушно, даже с иронией, отзываться о такой личности, как Княжко, убитом эсэсовцем только потому, что он хотел спасти от смерти немецких подростков? Именно это свидетельствует о дефиците человеческих чувств у критика»². Правду сказать, в той же ФРГ высказывались и иные мнения. Газета «Генераль-анцайгер» отмечала, что книга «пронизана нежной атмосферой человечности, очень к себе привлекающей. Другая газета писала об «убеждающей силе» «Берега»³.

Сам Юрий Бондарев не раз говорил о неосновательности упреков в идеализации героев и ситуаций, в которых они действуют. В образе Княжко, так же как в образе его дру-

¹ Цит. по копии с оригинала, предоставленной мне автором.

² Цит. по ст.: Турчанинова Е. Из редакционной почты.— *Sovjetliteratur*, 1980, N 9, S. 178.

³ Цит. по кн.: Горбунова Е. Юрий Бондарев: Очерк творчества. М.: Советский писатель, 1981, с. 222.

га — лейтенанта Никитина, он стремился воплотить лучшие черты своего поколения, сыгравшего огромную роль в завоевании победы. «Лейтенант Княжко, — говорил автор, выступая на обсуждении романа в Московском университете (февраль 1976 г.), — это не человек войны, совсем нет. Это человек мира, который в условиях военных вынужден надеть на себя панцирь (психологический), чтобы защитить свою хрупкость. Но потом это становится второй его натурой. Княжко близок капитану Новикову из «Последних залпов». Условия заставили его выработать в себе другую натуру, другой характер. На войне погибали кристально чистые люди, такие, как Княжко. Однако в этом характере есть и недостатки. Княжко очень прям, резок, с ним порой нелегко жить».

Лейтенант Княжко прошел от Днепра до Берлина. Он видел, что сделали фашисты с советской землей. И поэтому беспощадно громил их и на Днепре, и на Висле, и на Шпрее, и в Берлине... И всюду и всегда оставался настоящим человеком, одетым в офицерскую шинель. Он не унижится ни до того, чтобы соблазниться самым дорогим трофеем, ни до того, чтобы завести фронтовой флирт. Когда-то он был влюблен в девушек Тургенева, в Наташу Ростову. И хотел быть либо рыцарем, либо Андреем Болконским. Хотел быть и — был рыцарем даже больше, чем Андрей Болконский. Больше потому, что Андрею Болконскому не доводилось видеть того, что своими глазами не мог не видеть Андрей Княжко, прежде чем дошел до Берлина. И тем не менее он, а за ним и Никитин предотвращают попытку Меженина изнасиловать Эмму, попытку Меженина и Гранатурова (у которого фашисты уничтожили родителей) расправиться с ее братом Куртом только потому, что тот одет в немецкий мундир. «Думаю, — жестко говорит Княжко Гранатурову, — что воевать надобно с достойным по силе противником, а не с цыплятами». Но он без колебания открывает огонь из всех стволов по немецкой части, стремящейся либо пройти к Берлину, либо вырваться на запад.

Сближение лейтенанта Княжко с Алешей Карамазовым обосновал в статье «Берег человечности» Ф. Кузнецов: «Это натура рыцарственно благородная, по ослепительности накала нравственных своих качеств заставляющая вспомнить Алешу Карамазова, только Алешу, ушедшего в революцию... Он воплощает в себе вековую мечту русского гуманизма о совершенном человеке будущего...» И тут же уточнил «Характер Княжко, столь близкий к идеальному,

мог бы показаться книжным, если бы мы не знали вживе этих «лобастых мальчиков невиданной революции», подвижников и идеалистов, родившихся в двадцатых, по прежним книгам того же Ю. Бондарева, В. Быкова, Г. Бакланова, поэзии не вернувшихся с войны — М. Кульчицкого, Н. Майорова, П. Когана, по многочисленным мемуарам, воспоминаниям и просто устным рассказам об этом первом поколении людей, выращенных революцией и социализмом и почти полностью оставшихся там, на полях Великой Отечественной войны». Критик без колебаний поставил образ Княжко в один ряд с образами Корчагина, Давыдова, Мересьева, Дюшена¹.

К этому следует добавить, что в образе Княжко сгущены лучшие черты и качества, присущие всем любимым героям Юрия Бондарева, начиная с повести «Батальоны просят огня». Сущность их лучше всего выразил Егор Исаев, когда писал: «Благородство! — вот он, новый аспект военной темы. Была ярость, да. Был беспримерный героизм. да. Была святая ненависть, да... Но и было великое, неистребимое благородство. Мы превзошли лютый фашизм не только силой нашего оружия, но и силой духа, силой нравственного содержания наших дней и, конечно же, благородством, всем «человеческим в человеке», как говорил Маркс»².

«Последний бой — он трудный самый», — пелось в кинофильме «Освобождение». Так была определена главная военная фреска, развернутая в романе «Берег». Может быть, то был самый трудный бой за всю войну. Трудный психологически. Трудный потому, что происходил уже после того, как была обеспечена наша победа. Никому не хотелось погибнуть, когда война закончилась. И даже Никитину бой казался нежелательным. В беседе о советской литературе, состоявшейся в редакции польского журнала, критик Анджей Дравич сказал: «Берег» — выдающееся произведение, и даже не столько как целое; отдельные места в нем просто великолепны, достаточно вспомнить, к примеру, сцену смертельной схватки противотанковой батареи с немцами. Вообще в произведениях военной тематики многие еще не сказано, хотя подчас кажется, что сказано все»³. Подлинно художественное открытие делает Юрий Бондарев,

¹ Кузнецов Ф. Избранное: В 2-х т. М.: Современник, 1981, т. 1, с. 185—186.

² Правда, 14.III.1984.

³ Miesięcznik literacki, 1975, N 12, S. 69.

показывая, каких невероятных душевных сил стоил этот бой каждому солдату и офицеру. Лейтенант Княжко и в этой, быть может самой трудной за всю войну, ситуации остался рыцарем без страха и упрека, кажется, он сознательно пошел на смерть. Взяв под артиллерийский прицел двухэтажный дом, где засели, в основном, перепуганные вервольфы и гитлерюгенды, Княжко предложил им прекратить бессмысленное сопротивление. С белым платком, как с флагом, направился на переговоры. Но тут вдруг прогремел упреждающий выстрел Меженина из орудия и ответные вспышки автоматных очередей, сразившие Княжко. Назвав эту сцену одной из самых драматических в романе, Хелен Штели писала: «Княжко умирает за убеждение, что делу мира надо служить не ненавистью, а любовью и состраданием, — и это самопожертвование делает его новым типом положительного героя, который проявляет себя уже не только в бою, но и на пороге мира. В этой захватывающей сцене Ю. Бондареву, заявляющему, что он пишет постоянно о войне, поскормьку, по его мнению, нравственные качества его героев глубже всего раскрываются в ситуациях крайнего напряжения, — действительно удается достичь задуманного: Княжко — самая сильная фигура романа»¹.

Мстя за гибель командира, не сразу сообразивший, что произошло, Никитин вместе с Межениным открыл огонь и выпустил в ненавистный дом все снаряды. Потом почти безучастно наблюдал, как Меженин застрелил пленного эсэсовца и пытался открыть из автомата огонь по взятым в плен «сосункам». Но позднее, звено за звеном восстанавливая в памяти все, что произошло, вдруг понял: Княжко наверняка не погиб бы, если бы Меженин не поддался на провокацию фашиста и если бы не боязнь некоторых погибнуть в последнем бою. Он предлагает Меженину покинуть взвод, предупреждая: «И запомните, пока не поздно. Если завтра я увижу вашу рожу в своем взводе, я вас расстреляю, не задумываясь, как труса и сволочь! За все... За Житомир, за Княжко, за всю вашу ложь и грязь! Вы меня поняли? Вы меня хорошо поняли, Меженин?»

Взвод разделяет гнев Никитина. Однако потерявший чувство меры Меженин готов растерзать всех, с кем еще не-

¹ Neue Züricher Zeitung, 19.V.1978.

давно был рядом: «Меня свалить захотели, падлы! — орет он.— Да я вас зубами!.. Как кость перегрызу!»

Никитин стреляет в него.

Стреляя в Меженина, он расстреливал всю ту ложь, все то низкое, подлое, бесчеловечное, что своим прикосновением могло испачкать беспримерный подвиг, совершенный нашим народом. «...Хочу заметить, — скажет впоследствии автор на одном из обсуждений романа, — что и сегодня меженины еще здравствуют. Парень с ножом у ресторана «Балчуг» — это тоже Меженин. Меженинщина есть и в Самсонове».

При столкновении с Межениным на сторону Никитина встали и Зыкин, и Таткин, и Ушатиков. Зыкин не называет Меженина иначе, как дерьмом. О Никитине же чистый, как лесной ручеек, Ушатиков говорит, что тот всегда делал только добро.

Называя «Берег» новым словом в литературе, немецкий критик Бернт фон Кюгельген писал: «Бондарев не ищет легких путей в решении вопросов о вине и невиновности. Никитин предстает перед нами как человек, нарушивший моральное табу, и одновременно — как носитель иной, более высокой морали. Случай с ним становится предвестником того триумфа подлинно человеческих ценностей, которые возвещала победа Советской Армии»¹.

Это и почувствовала в Никитине с первого же взгляда Эмма. И пошла к нему безоглядно. Не потому только пришла она к нему, что он отшвырнул пытавшегося изнасиловать ее Меженина. И не потому, что он и Княжко спасли жизнь ей и ее брату Курту. Она пришла потому, что сразу же, сначала даже не сознавая того, была зачарована неисчерпаемо глубокой, прочной человечностью его большого сердца. Не затоптанные в ее душе, хотя и едва пробивавшиеся, ростки человечности ощутили тепло его сердца и потянулись к нему, опрокидывая все и вся, не считаясь ни с благоразумием, ни с тем, что он, Никитин, был офицером Советской Армии, только что взявшей Берлин, а она, Эмма, дочь рейхсверовского офицера, воевавшего в корпусе Роммеля и сложившего голову в 1942 году под Тобруком. «Любовь юного Никитина и Эммы, — утверждает Ирена Рудзевич, — становится как бы символом надежды, веры в человека и человечество, в прогресс и разрядку, в мир между народами».

¹ Цит. по кн.: Борщук в В. Поле битвы идей, с. 63.

Образ Эммы Герберт с начала и до конца произведения психологически выдержан безупречно. В. Чалмаев считает, что «Эмма Герберт — это самый лучший женский характер во всем творчестве писателя»¹. Тут, пожалуй, будет нелишним сообщить, что одна из швейцарских газет назвала встречу Никитина и Эммы «захватывающей», а западногерманское радио «Зюдфунк» в передаче от 3 мая 1978 года отнесло тот же эпитет к «Берегу» в целом, назвав его «достойным сравнения со знаменитым романом Шолохова «Тихий Дон»².

Отношения Эммы и Никитина позволили Бернту фон Кюгельгену, используя популярную немецкую «легенду о влюбленных, но разлученных королевских детях», озаглавить статью о романе «Берег» — «Королевские дети» наших дней». Главное достоинство произведения критик увидел в потоке времени, соединяющем прошлое, настоящее и будущее. «У этого потока, — развивал он свою мысль, — восемь берегов. Их... называют друг и враг, любовь и ненависть, порядочность и подлость, забвение и память. Поток времени связывает и разделяет эти берега, соединяет несоединимое, разрывает соединяющееся, принося с собой вопрос об истине, самой важной для человечества». Критик отметил также, что произведение отличается глубиной философского замысла, реалистической точностью письма, емкостью и многозначностью образов, постановкой сложных нравственных проблем и масштабностью обобщений. Особенно убедительна, по его мнению, вторая часть, в которой «ведущая философская идея книги... воплощена непосредственно в действии», где торжествует подлинный гуманизм советского народа³.

Несмотря на то что сам Никитин, встретившись с госпожой Герберт в Гамбурге, не сразу узнает в ней свою первую любовь и вместе с находящимся всегда начеку, самоуверенным до бестактности (прикрываемой рассуждениями о бескомпромиссной принципиальности) Самсоновым пытается даже вызвать у нас чувство раздражения против нее, мы с первой же встречи начинаем испытывать к Эмме Герберт всевозрастающую симпатию. Нам нравится почти незаметная тихая улыбка на ее лице. Нас притягивают к

¹ Вопросы литературы, 1975, № 9, с. 37.

² Цит. по кн.: Горбунова Е. Юрий Бондарев, с. 261 и 262.

³ Sonntag, 15.11.1978.

ней прядки чистой, аккуратной седины в ее каштановых волосах. Нам передается скрывающаяся под виноватой полуулыбкой ее тревога за Никитина, вступающего в спор с асами западногерманского идеологического пилотажа. И, в отличие от ошеломленного Самсонова, мы радуемся тому, что Эмма Герберт была первой любовью Никитина, а он, Никитин, был и остался ее единственной любовью. Наконец, мы радуемся тому, что вот они снова встретились, и, пока он ведет спор с Дицманом, она внимательно, лучась глазами, смотрит на него, а потом, в ночном ресторане, прикуривая от пламени свечи, «оба они, на минуту освобожденные от чего-то и соединенные чем-то, улыбнулись друг другу» и заговорили глазами, как делали это когда-то толстовские герои.

Расколотый мир развел их по разным берегам. Двадцать шесть лет тому назад они потеряли друг друга из виду. Потеряли, едва познакомившись. Как она его ждала! Потом, когда они окажутся наконец вдвоем в маленьком ночном ресторане «Навон», она признается Никитину: «Я ждала... Я думала, что вы приедете. Знаете, о чем я молилась? Мне страшно вспомнить, о чем я думала после войны. Господи, молилась я, пусть снова будет война, пусть снова стреляют, пусть меня насилюют, но только чтобы вернулся русский лейтенант... чтобы приехал в Кенигсдорф, в Гамбург со своими пушками, сказал бы: «Эмма, я люблю тебя», и я ответила бы: «Я умираю без тебя...» Я представляла, как это будет. Не правда ли, какая я была глупая, сумасшедшая, сентиментальная девочка!..»

Последними словами она пытается прикрыть свою обнаженную искренность, свою большую любовь, в которую продолжает верить, несмотря ни на что, как верила и тогда, когда работала в Гамбурге секретарем в какой-то конторе, и когда вынуждена была выйти замуж за человека старше себя, и когда схоронила его, вырастив и выдав замуж родившуюся от него дочь. Для «будущего классика» Самсонова она всего-навсего «довольно-таки богатая дама Гамбурга», «с демократическим уклоном» и, по-видимому, со связями в определенной сфере. А для Никитина? И для нас с вами, читатель?

Вот они рассказывают друг другу, как каждый из них жил эти двадцать шесть лет. И это — превосходные страницы в романе по чистоте тона, искренности исповедей, точности немногочисленных авторских ремарок. Превосходны

они и полной соразмерностью тех изменений, что произошли в героях, живших в разных мирах, за прошедшие двадцать шесть лет, и передачей свежести того первого чувства, что когда-то связало их судьбы навечно. Возвращаясь к далекому дню, когда они расстались, Никитин говорит Эмме, что по-прежнему влюблен в своих однополчан, что «лучше тех людей» он «потом не встречал». «Это — поясняет он Эмме,— ностальгия поколения. Понимаете? Мне все время нужен был такой друг, как лейтенант Княжко. До сих пор нужен». Это он называет самым светлым, ярким, главным в своей жизни. А Эмма с такой же искренностью говорит, что безумие их первой встречи и любви было главным в ее жизни: «Все было когда-то давно. Когда в курортном городке под Берлином жила девочка Эмма, наивная немецкая Золушка. Веснушчатая дурнушка. И когда совсем немного, в несколько дней прошла там война. И было опасно и страшно, потому что девочка ожидала нашествия варваров, и действительно сначала она пережила ужас — там... на мансарде. А потом влетела бабочка в ее комнату в образе русского лейтенанта, мальчика-рыцаря, как в доброй немецкой сказке, которую Эмме читали в детстве. И эта девочка всю жизнь помнила чудесную и короткую сказку, а может быть, сон,— когда выходила замуж, когда у нее родилась дочь и даже когда ездила с мужем в свой любимый Рим. И там она почему-то мечтала неожиданно встретить своего рыцаря, который прилетит, как бабочка в детстве».

В глубинах своего сознания и подсознания Эмма надеется на продолжение сказки. Когда же рассудок начинает подавлять надежду, ей становится страшно холодно. «Господи, как мне иногда бывает холодно!» — признается она и не может удержать слез.

В последний раз Никитин и Эмма сидят рядом. Сидят в машине. Завтра он возвращается в Москву. Все сказано. Все, кроме...

«И она через заволакивающие слезы прямо посмотрела на него.

— Господи, у меня нет сил,— снова прошептала она отчаянно,— пусть несчастья, пусть катастрофа, но пусть будет то, пусть повторится то... Это безумие, безумие, но я ничего не могу поделать, простите меня!..

Мертвея от ее слов, он молчал, и замолчала она, откинувшись затылком на спинку сиденья с закрытыми глазами».

Вот и все. Все радости, драмы, трагедии нашего расколотого мира, мира, от расколотости которого страдает прежде всего человечность. Писатель не питает на этот счет никаких иллюзий. Недаром, когда Никитин слушает в ресторане «Навон» исповедь Эммы, у него «мелькнула мысль, что оба они жили словно на разных планетах, случайно встретившись в момент их враждебного столкновения, на тысячную долю секунды, вероятно, счастливо, как бывает в юности, увидев друг друга вблизи,— и со страшными разрушениями планеты вновь оттолкнулись, разошлись, вращаясь в противоположных направлениях галактики среди утвержденного уже мира». Но его неожиданно осеняет мысль: а вдруг Эмма навсегда задержалась в счастливом мгновенье? Вдруг для нее время затормозилось?

Образ Эммы приобретает в романе почти символическое значение. Сопоставим все, что мы знаем о ней, с тем, что ее окружает. Чистота сохраняемого ею, вопреки всему, чувства к Никитину и — Реепербан, и сплошь уставленная домами терпимости улица Сан-Паули, и ночные рестораны, в которых умные люди играют роли шутов, и «зажравшееся», как выражается Дицман, общество, в котором «слишком много думают о новых моделях «мерседеса», о холодильниках и уютных загородных домиках», так что «у среднего немца исчезает или уже нет ни высокой духовной жизни, ни духовной веры»; общество, в котором предрасудком объявляется семья, любовь, брак, а богом становится телевидение с его передачами, названными Никитиным «жевательной резинкой для глаз», — сопоставим это, и образ Эммы Герберт обернется к нам еще одной ипостасью, встанет перед нами как олицетворение той человечности, что задыхается в «мире изобилия», выглаживается тысячами всевозможных утюгов из душ людей, живущих в этом мире, и все-таки остается неистребимой. В мае 1945 года во всей своей раскрытости она рванулась к нам, потянулась в нашу сторону, но старый мир сделал все, чтобы помешать их соединению. С тех пор она тоскует, задыхаясь в «свободном мире».

Кто ответствен за нее, ее будущее? Все. И среди всех — мы с вами. Этим и порожден мотив «вины перед чужой бедой» или — вернее — мотив ответственности, неумолчно звучащий на протяжении всего романа, достигающий необычайной остроты в спорах Никитина с Дицманом и разрешающийся мощными, приобретающими трагическую окрас-

ку аккордами в последних двух, написанных в форме потока сознания, фрагментах романа. Как морским узлом, они связаны между собой темой берега, рассуждением героя о счастливых мгновеньях жизни, когда человек вдруг испытывает ощущение «берега, зеленого, обетованного, пахнущего медовым летним счастьем», и о том, что «ничто не исчезает бесследно».

Что хотел сказать писатель сокровенным размышлением своего героя, подчеркивая, что у каждого человека «свой берег» и вынося эту метафору, этот образ-символ в название произведения?

В упоминавшемся выступлении на обсуждении романа в Московском университете автор сказал: «Писатель обязан ставить проблемы, но не всегда должен решать их. Решая задачу, художник порой рискует показаться одномерным и однозначным. Поставленная проблема может иметь несколько ответов. К тому же писатель дает возможность читателям самим ответить на поставленные им вопросы».

Критикам, литературоведам и читателям предстоит решить множество проблем и главнейшую из них — проблему достижения человеческого счастья, проникая в философские глубины, в которые погружается содержание романа вместе с все углубляющимися, расширяющимися, приобретающими почти вселенский размах размышлениями Никитина и других героев. Что значит познать последнюю тайну? Когда человек может быть полностью счастливым? И что значит быть счастливым? И в чем святой, сокровенный и великий закон человеческой жизни? Смысл существования человечества? В счастье — отвечает всем романом Юрий Бондарев, отождествляя счастье с подлинной человечностью. А как его достичь? И достижимо ли оно в нашем расколоте мире?

Стремлением писателя максимально насытить философско-интеллектуальную сферу романа проблемами, идеями, волнующими все человечество, обусловлено «сращивание» военных картин с изображением послевоенной жизни, введение в произведение многочисленных ретроспекций, таких, как история, случившаяся с Никитиным в Чикаго, как описания Нью-Йорка, Рима, а также подробное воссоздание споров Никитина с Дицманом, представляющее собой слегка обработанную запись дискуссии, что вел сам автор с западногерманскими журналистами. Не все здесь представляется необходимым. Хотя все предваряет, подготавливает

ливаает, углубляет, придает поливалентность образу единого берега, к которому должно прорваться через пропасть человечество. «Философская мысль романа,— писал Ф. Кузнецов,— высекается сближением, перекрестком таких далеких и родных берегов, как мир сегодняшний и время войны, и одновременно — берега отечественного родного и дальнего, чужеземного, чужого»¹.

Положительно оценив роман, Норман Н. Шнайдман, вслед за многими советскими критиками, выражал недовольство тем, что «Берег» написан неровно: «Бондарев — опытный писатель, но все-таки в романе есть недостатки с художественной точки зрения. Связь военных сцен и сцен, относящихся к 1971 г., далека от совершенства, а философские дискуссии между советскими и немецкими интеллигентами непоследовательны и безрезультатны. В романе вопросы, в основном, ставятся, но не решаются. Но Бондарев умеет создать определенную атмосферу. Чувствуется, что невидимая стена разделяет Восток и Запад»².

Много вложено в образ берега писателем, и прежде всего — наша идея и наша страна, наша вера в человека, в его всеисильные руки, в его все утончающуюся душу, в его все углубляющийся разум, в то, что хотя он, человек, и не знает всей правды, но упорно и последовательно приближается к ней, стремясь устранить наконец-то раскол на земле, установить гармонию между человеком и человеком, человеком и миром, человеком и Вселенной.

«Уже на первых страницах романа в качестве центрального конструктивного приема выступает контраст. Но сразу же и выясняется, что прием контраста двух миров, двух эпох, двух противостоящих человеческих типов, столь свойственный, как мы говорили, обобщенно-поэтизирующему изображению, в романе Бондарева проявляется по-иному, не так, как писатель это делает в сценарии «Освобождение», не так, как этот контраст выглядит, например, в романе А. Чаковского «Блокада», в военных романах К. Симонова. «Стилевым шифром» к новой системе повествования оказывается у Бондарева ключевой образ берега. Возникший в сознании Никитина как символ достигнутого рубежа — победы, мира, этот образ далее *многоакцентен, внутренне диалектичен*. Причем грани этой диалектики оттачиваются автором с особой стилистической отчетливостью. Бу-

¹ Кузнецов Ф. Берег человечности.— Правда, 18.VII.1975.

² Canadian Slavonic Papers, 1978, vol. 20, N 1, p. 69.

дучи символом простым, образ берега обращен вместе с тем к широким читательским ассоциациям. Он созвучен и с вечной философской темой «берега обетованного» (символ общечеловеческого идеала счастья), и с пушкинским образом «берегов отчизны дальней», и с блоковским «берегом очарованным», хранителем тайн вечной женственности и романтической мечты. Образ берега в контексте романа Бондарева становится символом конечности единственной, неповторимо прекрасной жизни человека и человечества и одновременно символом бесконечного движения жизни, несущей до последнего мига вместе с другими людьми умирающего Никитина вперед, к дальнему берегу — идеалу»¹.

В авторском понимании Берг, постепенно поднимающийся в романе до значения образа-символа, — это и есть все то человеческое, что можно обогатить, приумножить своей жизнью и с помощью чего только и можем мы в конце концов преодолеть расколотость мира. «Образ берега, — сказал автор на не раз упоминавшейся встрече с читателями, — это вечное движение к чему-то, к идеальной цели, к истине, к высотам духа...»².

Роман «Берг» написан в лучших, непрерывно развивающихся и обогащающихся традициях великого русского реализма, с заметной опорой на Льва Толстого и Ивана Бунина. Можно сказать, используя выражение Пала Э. Фехера, что у Юрия Бондарева, так же, впрочем, как у ряда других советских писателей, «линия преемственности идет в современность от Пьера Безухова через Григория Мелехова»³ в явном творческом соревновании, а иногда и в полемике с такими достижениями современной советской литературы, как «Живи и помни» В. Распутина, «И всему роду твоему» К. Воробьева, с лучшими произведениями С. Залыгина, В. Астафьева, В. Быкова, В. Шукшина, П. Проскурина. Он с новой силой демонстрирует неисчерпаемость художественных возможностей социалистического реализма как творческого метода, романа как всеобъемлющей формы отображения мира и человека. Счастливо найденная Юрием Бондаревым исключительная жизненная

¹ Комин Р. В. Современная советская литература: Художественные тенденции и стилевое многообразие. М.: Высшая школа, 1978, с. 163—164.

² Вестник Московского университета, 1976, № 4, с. 84.

³ F e h é r P. E. Napiak Szovjet irói, Budapest, 1973, old. 99.

ситуация позволила вовлечь в орбиту романа «Берег» почти все радости, почти все драмы и трагедии нашего расколото-го мира, превратить произведение в художественную квинт-эссенцию послевоенного времени с завязанными последней войной беспримерными психологическими узлами, с труднейшими философскими проблемами и сложнейшими политическими решениями. «Нельзя сказать, что это легкая книга, хотя читается она с неослабевающим вниманием, едва ли не как занимательный детектив. Лишь внимательно прочитав ее, мы постигаем всю глубину этой прозы, смелость писателя, его непримиримость в разоблачении зла и лицемерия. И тогда книга приобретает особое измерение»¹. Так отозвался о романе «Берег» польский критик Здислав Уминский. Роман приобрел многоплановость, являясь и военным, и психологическим, и философским, и, если хотите, бытовым, а проще говоря, романом о человеке. Еще точнее: о героическом человеке нашей эпохи в целом.

Самое же главное, повторяю, в том, что это произведение поисковое. Автор стремился поднять современную ему прозу на более высокую ступень развития, спроецировав нашу победу, нашу жизнь на всемирный экран, соотнеся ее с глобальными целями развития человечества.

Разумеется, выход литературы на новые, более высокие координаты и в этом отношении связан с общим развитием нашего общества.

Помнится, один читатель, в свое время участвовавший во взятии Берлина, сказал мне: «В Береге» писатель рисует взаимоотношения Никитина и Эммы так, словно никогда не слышал, что такое Смерш». Возвращаясь к этой теме, болгарский литературовед Васил Колевски спрашивал: «Могла ли во время войны появиться такая книга, как «Берег» Ю. Бондарева? И могли ли тогда быть запечатлены такие образы, как образ Княжко и немецкого юноши, за которого Княжко отдал свою жизнь?» И отвечал: «Я думаю, что нет. И думаю так, хотя твердо убежден: фашизм надо показывать как главного врага Советского Союза и всего человечества; советский же солдат должен быть изображен во весь рост, как воин-освободитель, завоевавший свободу для всех народов, находившихся под гнетом гитлеризма. Сейчас, когда прямое военное столкновение прогресса и обскурантизма становится историей, уже можно рас-

¹ Kierunki, 18.VI.1978.

сказать о том, что и среди врагов были чистые, честные юноши, а среди советских солдат встречались люди, которых никак нельзя отнести к благородным, движимым высокими идеалами»¹.

Мимоходом замечу, что новаторство Юрия Бондарева приходится в особенности не по душе противникам советской литературы, будь то Хечберг или Сахно. Развенчанию новаторства писателя отдается столько силы и, главное, газетной и журнальной бумаги, что иногда и претендующие на академический подход к советской литературе ее исследователи испытывают замешательство. Тот же профессор Норман Н. Шнайдман, употребив несколько раз понятие «новаторство» и по отношению к военным повестям Юрия Бондарева, и по отношению к «Горячему снегу», вдруг оговаривается, что писатель чуть ли не постоянно опаздывает со своим новаторством. «Развитие прозы Юрия Бондарева,— пишет он,— шло в ногу с его временем. Однако точнее будет отметить, что скорее она следовала за меняющимся временем, нежели вдохновляла и революционизировала развитие советской литературы»². Впрочем, это не помешало канадскому профессору тут же назвать роман «Берег», «конечно же, новым произведением для опыта советской литературы», отражающим дух разрядки в отношениях Советского Союза с Западом.

«Финал романа, как это бывает обычно у Ю. Бондарева, горький, трагический»³,— заключает Кира Галчинская. Скорее так можно сказать о развязке сюжета, а не о финале романа, ибо при всей горечи развязок в его произведениях, лучшим, что утверждается писателем, остается жизнь, с ее драмами, лишениями и обретениями. Хорошо и очень верно сказал чешский народный художник Богумил Ржига: роман «одинаково лишен как иллюзий, так и чрезмерного пессимизма».

Можно спорить о том, все ли в «Береге» тщательно отшлифовано, дано достаточно глубоко и ощутимо, но нельзя отрицать: коренные проблемы времени в нем взяты в реальном преломлении, то есть с учетом расколотости мира, разделенности его классовыми, государственными барьерами, наличия на земле темных сил, непримиримой

¹ Вопросы литературы, 1985, № 1, с. 40—41.

² Sh n e i d m a n N. N. Soviet Literature in the 1970-s, p. 55, 57.

³ Trybuna Ludu, 22—23.IV.1978.

борьбы с ними, с трудностями нашего внутреннего развития, о чем верно писал в статье «Жизнь — великое движение вперед» Виктор Астафьев¹.

Чехословацкий «Литерарни месичник» (1971, № 1) напечатал подборку откликов на роман «Берег», предпослав ей утверждение: «Новый роман советского писателя Юрия Бондарева «Берег»... во многом превосходит романы советской литературы». Упомянутый уже мною Богумил Ржига признавался: «Мне не сразу удалось проникнуть в мир героев Бондарева. Возможно, этому мешала сложная поэтика книги, грустная тональность ее повествования, а возможно, и предчувствие, как я буду очарован ею. И предчувствие не обмануло меня. С каждой новой страницей нарастала моя увлеченность... Прочесть эту книгу залпом трудно, слишком она насыщена по содержанию. Читая ее, я потерял покой и сон и, пока не дочитал до конца, был ее пленником, а потом все время размышлял, в чем же ее сила воздействия на читателя. Очевидно, в том, что автор видит мир в его истинном свете и правдиво изображает его... Герою-одиночке, характерному, например, для творчества Хемингуэя, автор «Берега» противопоставляет героя, тесно связанного с обществом, многогранную человеческую личность в ее не только личных, но и общественно-исторических проявлениях... Реализм выступает в романе, как категория, сочетающая элементы традиционности, идущие от русской классической прозы, с чертами прогрессивного романа нашего времени». Присоединяясь к этому мнению, литературовед Гана Грзалова отметила, что «суть романа заключается не в сюжете или показе отношений между людьми, а в философском, этическом осмыслении встреч, отношений, описываемых событий». В образе Вадима Никитина, по его мнению, «воплощено человеческое благородство». Заслуженный деятель искусств Чехословакии Мирослава Томанова, назвав Юрия Бондарева писателем с мировым именем, чьи книги переведены на 70 языков, особо отметила в «Береге» мастерство, с каким показаны последние бои и падение Берлина. «Роман полон глубокого философского, общественного и нравственного смысла...»

«Какой интересный писатель Юрий Бондарев,— скажет

¹ См.: Астафьев В. Посох памяти. М.: Современник, 1930, с. 65—67.

Михаил Шолохов в разговоре с Анатолием Софроновым в конце 1970-х годов.— Как последовательно развивается он со своим поколением, оставаясь верным ему»¹. И он же говорил в другой раз: «Бондарев не только показал нам гражданское, нравственное отношение советского солдата к происходящему вокруг, но раскрыл, из чего складывается это великое чувство личной ответственности за все, что происходит на войне»². Одна из читательниц, студентка Уфимского медицинского института Г. Усманова, удивительно просто, но точно определила достоинства романа «Берег», написав автору: «Роман дорог мне тем, что рассказывает о жизни, выпавшей на долю старшего поколения и повторить которую не сможет никогда и никто... И еще для меня очень важно было понять, что вопросы о смысле, о сущности человеческой жизни волнуют человека все время, до самых последних мгновений»³. Тридцатилетний слесарь-ремонтник А. И. Поддубный с «Запорожстали» писал автору: «Берег» меня пленил. И удивил. И очаровал... Я Вам поверил, поверил безоговорочно. Не то чтобы меня утешило, что и на войне было так: в бою — герой, между боями — негодяй (ведь сейчас нередко: на работе — золотой работник, а после работы — ничтожество). Нет, теперь я убежден, что наиболее трудную работу и тем более тяжкие потери несли на войне лучшие сыны нашего народа. И поэтому Победу нашу надо ценить еще дороже»⁴. «Ваш «Берег», — писал автору из Ленинграда капитан первого ранга Ю. К., человек не очень счастливой судьбы, — это пронзительная и чистая книга, она у меня есть, ее нельзя перечитывать часто, но ощущение, что она здесь, рядом, дает какое-то успокоение душе»⁵.

По вполне понятным причинам выискивая в романе самые фантастические недочеты, зарубежная буржуазная пресса тоже не может отрицать главного — о чем писала западногерманская газета «Франкфуртер альгемайне цайтунг»: «Ясно одно: уже сегодня роман Бондарева принадлежит к классике современной литературы. Возможно, в этом и состоит то скрытое, что поддерживает наш

¹ Слова были приведены А. Софроновым в речи, произнесенной на вечере Ю. Бондарева в Колонном зале Дома союзов 15 марта 1984 г.

² К 60-летию со дня рождения Юрия Бондарева, М., 1984, с. 4.

³ Цит. по ст.: Идашкин Ю. Почта Юрия Бондарева.— Литературная Россия, 16.III.1984.

⁴ Там же.

⁵ Цит. по кн.: Коробов В. И. Юрий Бондарев, с. 351.

интерес на протяжении всех этих почти пятисот страниц»¹.

«Берег»,— утверждает Пал Э. Фехер в предисловии к публикации произведения на венгерском языке в журнале «Совет иродалом» (1977, № 1—2),— это роман, который говорит о современности, роман, который в нашем расчлененном мире агитирует за требовательный, социалистический гуманизм человеческого общежития».

РОМАН ИОНАСА АВИЖЮСА

На мой взгляд, роман «Берег» — не менее значительный успех советской литературы семидесятых годов, чем роман «Горячий снег». Но этим далеко не исчерпываются ее достижения. К ним по праву относят произведения, в советском литературоведении условно обозначаемые обобщающим термином «белорусский роман». Под этим подразумевают, по крайней мере, десяток романов и повестей, созданных после войны белорусскими прозаиками. Среди них три романа Ивана Мележа, повести Василя Быкова, романы «Сердце на ладони» и «Снежные зимы» Ивана Шамякина, отличающиеся беспощадным реализмом и углубленным психологизмом романы «Плач перепелки» и «Оправдание крови» Ивана Чигринова, три военных романа Ивана Науменко...

Масштабностью писательского мышления, стремлением к показу жизни во всей ее сложности отличается творчество эстонского писателя П. Куусберга, латыша Э. Лива, литовца Ионаса Авижюса. Роман последнего «Потерянный кров» привлек к себе всеобщее внимание остротой проблем, волнующих самого писателя и его героев, колоритными характерами, разворачивающимися с неотразимой внутренней силой. Это произведение суровой правды и большого дыхания. В ряд достижений рассматриваемого периода его можно ставить без колебаний. Другое, не менее крупное достижение всесоюзного масштаба — «Сказание о Юзасе» Ю. Балтушиса. «Молодая литовская литература,— утверждает в «Истории литовской литературы», написанной известным польским переводчиком З. Стоберским и увидевшей свет в 1974 году,— динамична, богата, разнообразна как с точки зрения художественных средств, так и по своей

¹ Цит. по кн.: Коробов В. И. Юрий Бондарев, с. 347.

проблематике»¹. Там же утверждается, что она отличается «неподдельной убежденностью и открытостью по отношению к человеческим проблемам». И это верно, обратимся ли мы к романам А. Беляускаса, Й. Авижюса, Ю. Балтушиса, М. Слуцкиса, к стихам и поэмам Э. Межелайтиса, А. Малдониса, Ю. Марцинкявичюса, Э. Матузявичюса, А. Балтакиса или к пьесам Ю. Грушаса, К. Сая, но далеко не только к произведениям этих талантливых писателей.

Не всегда отличающийся академической точностью характеристик, когда речь идет о советских писателях Литвы, американский профессор Римвидас Шилбайорис к безусловно талантливым отнес в статье, написанной для литературной американской энциклопедии, Эдуардаса Межелайтиса, Юстинаса Марцинкявичюса, Йонаса Авижюса, Миколаса Слуцкиса, Юозаса Балтушиса, отметив, между прочим, и их экспериментирование как в области новейших стилистических приемов, так и в сфере психологического анализа. Получив восьмой номер журнала «Советская литература» (на иностранных языках) за 1982 год, посвященный Литве и составленный из произведений литовских литераторов, австралийский читатель Гордон Нейл Стюарт написал в редакцию журнала (январь 1983 г.): «Поистине замечательно, что такая маленькая по площади и численности населения республика, как Литва, имеет такую большую и полнокровную литературу. В лице Юозаса Балтушиса литовцы обладают выдающимся талантом, и мне очень хотелось бы прочесть «Сказание о Юзасе» целиком»².

«В романе «Потерянный кров» с большой силой и убедительностью,— писала Е. Книпович,— встают многие вопросы, сохранившие свою актуальность и до наших дней. Какова мера ответственности человека, скованного железным кольцом обстоятельств? Куда ведут попытки выбрать третий путь, остаться лишь «с самим собой» между двумя враждебными странами? В каком идейно-философском арсенале находит человек в годы войны опору и оправдание для своих решений? Тема выбора верного решения стоит в романе с огромной остротой»³.

¹ Цит. по ст.: Кубилюс В. В широкий мир: Литовская литература в оценке зарубежной критики.— Дружба народов, 1984, № 6, с. 241.

² Цит. по копии, предоставленной мне редакцией журнала.

³ Книпович Е. Роман о судьбах народных.— В кн.: Авижюс Й. Потерянный кров.— Роман-газета, 1972, № 17, вторая страница обложки.

Как сообщала д-р Розмари Тимт из Дрезденской педагогической школы в 1985 году, «по числу изданных произведений и популярности литовская литература занимает в ГДР второе место после русской». Факт этот она объясняла повышенным интересом литовских писателей «к этическим проблемам», к «отражению общественных проблем в сознании человека». И продолжала: «Художественные образы перерастают рамки национальной литературы. Вот почему немецкие читатели небезразличны и к судьбам героев большого эпического романа Й. Авижюса «Потерянный кров»¹. По образному выражению А. Валёниса, герои романа «Потерянный кров» заговорили на арабском и хинди; роман вышел уже третий раз в Словакии»².

В центре его, так же, впрочем, как и романов «Второе «я» Энна Кальма» П. Куусберга и «Чертов кряж» Э. Лива, проблема выбора, первым гениально разработанная художественно Михаилом Шолоховым в «Тихом Доне». Перед выбором стоит прежде всего ведущий герой произведения — преподаватель гимназии Гедиминас Джюгас. Многому учась у Михаила Шолохова, в частности ставя своего героя в самые безвыходные ситуации, подвергая его беспощадным испытаниям, литовский писатель нигде не повторяет своего учителя, не подражает ему, что и было доказано немецкой исследовательницей Х. Конрад³ и подтверждено не менее обстоятельным литовским литератором А. Бучисом, с восхищением отмечавшим: «Когда Х. Конрад из ГДР сопоставляет роман «Потерянный кров» Й. Авижюса и «Тихий Дон» М. Шолохова, то вначале это может показаться несколько неожиданным. Но вскоре перед нами раскрываются убедительные аналогии. Оба писателя берут своих героев в моменты гигантских исторических переломов. Войны и революции сплетены в их произведениях в единый сюжетно-психологический узел, равно как и вопросы национальные, не говоря о схожих ситуациях главных героев — Гедиминаса и Мелехова, стоящих перед выбором: с кем быть? А общий вывод Х. Конрад уже оправдывает и риск: М. Шолохов создал «художественную модель перехода от капитализма к социализму», и, творчески преломляясь, обретая

¹ Литва литературная, 1985, № 4, с. 171.

² Валёнис А. На языках разных народов.— Литва литературная, 1986, № 1, с. 158, 159.

³ Zeitschrift für Slavistik, 1975, № 4.

специфические черты, эта мысль возникает и в произведениях других национальных литератур»¹.

Надо добавить, что, когда на страницах романа «Потерянный кров» вырастают фигуры Адомаса Вайнораса (бывший друг Гедиминаса), пошедшего на службу к немецким оккупантам в качестве начальника полиции города, мемельца Рудольфа Роппа, возглавляющего городскую комендатуру, гестаповского офицера из литовцев Дангеля — с одной стороны, коммунистов Марюса, Пятраса Путримаса (по прозвищу Черный Культия), Матавушаса Пуплесиса — с другой, когда вслед за этими фигурами возникает галерея людей, находящихся между двумя полюсами, начиная с консервативной, ненавидящей все советское Катри-Курилки и кончая ее дочерью Аквиле, полюбившей Марюса, — эта центральная проблема углубляется необычайно, чего не отрицают и такие критики, как А. Вайлек из американского журнала «Мировая литература сегодня», назвавший роман Йонаса Авижюса «исследованием борющихся идеологий — фашизма, коммунизма и литовского национализма».

«Результатом длительных идеологических дискуссий, — писал он, — является постановка главной идеологической проблемы — возможности аполитичной гуманистической позиции, которая бы выкупила всю пролитую кровь. Главный герой, интеллигент Гедиминас, защищает такую нейтральную позицию, но обнаруживает, что ее пассивность приводит к смерти невинных людей. Показано, что единственным этическим решением является активная борьба коммунистов против фашизма.

Хотя здесь нет особого новаторства в форме или содержании, в романе успешно изображаются эмоционально-драматические ситуации и напряженные человеческие конфликты. Он красноречиво агитирует в пользу активного гуманизма, но ограничивает его рамками марксистской идеологии»².

Автору «Потерянного крова» удалось проникнуть в сокровенные глубины «образа мыслей и чувств» как немецко-фашистских оккупантов, так и их прислужников, что, в частности, признается и западногерманскими критиками. Один из них, литературный обозреватель Г. Гартман писал,

¹ Вопросы литературы, 1979, № 12, с. 88—89.

² World Literature Today, Spring, 1978, p. 320.

рецензируя «Потерянный кров»: «Литовец Авижюс предстает неподкупным наблюдателем немецкого образа мыслей, знающим наши национальные слабости, пожалуй, лучше, чем многие из нас...» Он же писал далее: «Йонас Авижюс... не берет на себя роль учителя. Он самостоятельно формирует свой материал, мастерски строит сюжет, умело чередует спокойные, эмоционально окрашенные сцены с драматически напряженными диалогами и описаниями, где психологически мотивируются различные полярные манеры поведения... Это интересный и по своей теме, и по стилю роман, надо надеяться, не последний из Литвы»¹.

По глубоко верному заключению Кати Топчиевой из Болгарии, «всеопределяющую истину классовой борьбы — кто же свой, а кто чужой в самой нации — Гедиминас постигает в тяжелой душевной борьбе, в жестоком самоанализе и в беспощадной откровенности с самим собой»². «В характере Гедминаса, — заключает и Х. Конрад в упомянутой уже работе, — отразился процесс мировой истории, который отмежевал от фашизма демократически настроенную интеллигенцию и через мучительные разочарования привел ее к сочувствию и поддержке революции»³.

А в результате перед нами встает сама Литва, оказавшаяся перед решающим выбором.

Собственно, ее будущее уже определено историей, тем поворотом, который Литва закономерно совершила в 1940 году. Поэтому свою главную задачу Йонас Авижюс видит не в утверждении уже утвержденного самой историей, а в развенчании националистических иллюзий о «независимости», «особом предназначении», «третьем пути», что по рукам и ногам связывали значительную часть литовской интеллигенции, проникали в другие слои народа на величайшем историческом повороте. Последнее хорошо, художественно неотразимо раскрыто писателем на примере житейской философии таких героев романа, как Миколас Джюгас (отец Гедиминаса), Пеликсас Кяршис (второй муж Аквиле). Сцены с участием этих персонажей — самые лучшие в романе.

¹ Deutsche Volkszeitung, 2.II.1976. Цит. по ст.: Кубилюс В. Указ. соч. — Дружба народов, 1984, № 6, с. 247.

² Топчиева К. Правдива и човечна. София, 1977, с. 58.

³ Zeitschrift für Slawistik, 1975, № 4, S. 523.

Особенно точно вычерчивается писателем образ Кяршиса. В нем ощущаешь литовца со всеми историческими достоинствами и трудностями характера, особым складом мышления, своеобразной психологией и любимым, таким разнообразным «И-эх...». Отлично написана сцена ревности и следующая за нею сцена встречи Кяршиса с Марюсом. В один ряд с этими сценами можно поставить только сцены, связанные со стариком Джюгасом, отправившимся в город на поиски своего сына.

Слабее в романе линия Адомас — Милда. Автор нарушает кое-где знаменитое «чуть-чуть», увлекаясь описанием бесчисленных романов Милды. Трагическая гибель ее не потрясает читателя. Выразительнее показано превращение пытавшегося перехитрить историю Адомаса Вайнораса в убийцу, его метания, когда в его восприятии стирается «грань между сном и явью», когда его начинают посещать привидения.

Тщательно выписан, очень пластичен образ Аквиле, нежной, и несчастной, и гордой в своем несчастье, и потому глухоко человеческой литовской женщины.

Из-за недостатка выразительных психологических деталей не очаровывает читателя Марюс, ему недостает обаяния. В силу этого в ряде случаев, когда писатель подчеркивает принципиальную бескомпромиссность Марюса, она оборачивается неоправданной прямолинейностью. Таков Марюс в сцене прощанья с Аквиле в июне 1941 года. Таков он во время встречи с Гедиминасом на оккупированной фашистами земле. Между тем Аквиле справедливо говорит: «Он из другого мира, да, он из другого мира», вкладывая в свои слова еще и тот смысл, что другой мир зачаровывает честных людей навсегда. Бесспорно все, что Марюс говорит Гедиминасу о его идейных предрассудках. Однако говорит все это Марюс не всегда точно найденными словами. Быть может, поэтому он не лапидарен.

Сказалось недостаточное знание некоторых сфер нашей жизни писателем. «Я принадлежу к тем писателям, — признавался он в интереснейшей беседе с А. Кутейниковой, — которые не могут творить понаслышке, которые должны сами иметь более или менее непосредственное соприкосновение с действительностью, и поэтому стараюсь «не совать носа туда, в чем не смыслю». Но в многоплановом романе это неизбежно, поэтому против желания в книге возникают пробелы, происхождение которых критики часто объясняют ошибочно. Видимо, поэтому и Марюс,

один из персонажей романа, представляющих главные сюжетные линии, не достигает полноты образа Гедиминаса и Адомаса. А ведь его личная жизнь не менее драматична (измена любимой женщины, гибель семьи). Таким образом, были все данные для того, чтобы написать его ярче, глубже, богаче»¹.

Роман Йонаса Авижюса, несомненно, заметное явление во всей послевоенной советской литературе, открывшее галерею неповторимых характеров. Писатель работает в хорошей реалистической манере. Традиционные богатства эпического литовского романа, проявившиеся еще в таких произведениях, как «В тени алтарей» Миколайтиса-Путинаса, «Земля-кормилица» Цвирки, приумножаются в «Потерянном крове» за счет достижений новейшего «романа внутреннего монолога» (он же — психологический, он же — лирический) с его пристрастием к внутренним исповедам, ретроспекциям, ассоциативным связям, символике. «В «Потерянном крове», так высоко оцененном всесоюзной критикой, — констатировал признанный мастер нового романа Миколас Слущкис, — произошло как бы слияние двух противоположных стилевых начал — традиционного и нового»². Часто, но ненавязчиво, умело пользуется И. Авижюс приемом ретроспекции, почти всегда удачлив в использовании несобственно-прямой речи и внутреннего монолога с элементами коллажа (как отмечал Ф. Неуважный, внутренний монолог «позволяет романисту пренебречь принципами неразрывности и последовательности, выстроить несколько планов, синхронно трактовать содержание»³), повтора психологических мотивов, рождающих различные ассоциации, прибегает к тому, что можно назвать символическим обобщением, к приемам упорядоченного потока сознания, особенно когда изображает блуждания Гедиминаса «в лабиринтах своих мыслей», к снам, галлюцинациям, когда показывает крушение ложных надежд Адомаса Вайнораса. Ни тех, ни других приемов он не гипертрофирует, подобно тому как поступил с внутренним монологом М. Слущкис в «Адамовом яблоке», избегает любой однолинейности в изображении даже таких неудачников, каков Адомас Вайнорас. Восхищаясь названным романом М. Слущкиса, автор «По-

¹ Литература великого подвига, вып. 2, с. 239.

² Слущкис М. О некоторых аспектах современной прозы: Из опыта литовской литературы. — Дружба народов, 1972, № 5, с. 255.

³ Rocznik Literacki. Warszawa, 1971, S. 559.

терянного крова» тем не менее оговаривался: «Но сомневаюсь, что на одном этом приеме так же мастерски можно решить любую тему, раскрыть любого героя... Одно дело смятенный, жаждущий правды, но долго бессильный ее постичь Гедиминас Джюгас с его склонностью к напряженному и углубленному самоанализу и совсем другое — Адомас Вайнорас, который, по мере того как он погрязает в пособничестве фашизму, боится думать о содеянном и любой проблеск мысли глушит самогоном. В первом случае внутренний монолог необходим и естествен, во втором — был бы нарочитым и манерным»¹. Во втором случае на смену ему приходят почти автоматическое письмо Адомаса, бред, кошмары... И все это писатель подчиняет стремлению глубоко и всесторонне нарисовать реалистическую картину жизни Литвы в суровую эпоху Великой Отечественной войны советского народа против фашизма.

«Это произведение, — писал Й. Ланкутис, — выдвинулось в один ряд с лучшими эпопеями советской литературы. В романе талантливо отражен глубокий драматизм эпохи, нравственное и политическое испытание народа, ощущается могущественная сила реалистического отображения действительности. Проблематика этого широкого полотна, образы главных действующих лиц, социальные и психологические коллизии свидетельствуют о неисчерпаемых возможностях развития тех идейно-художественных тенденций, которые заложены романами М. Шолохова, А. Толстого, Л. Леонова, К. Федина и других мастеров советской литературы»². Связь романа с лучшими завоеваниями послевоенной советской литературы ощутил и немецкий литературный критик В. Бусевич, отметивший, что Й. Авижюс своим произведением «обогащает тенденции, которые нашли выражение в таких произведениях, как «Русский лес» Л. Леонова, «Судьба человека» М. Шолохова, «Прощай, Гульсары!» Ч. Айтматова, история преломляется здесь через призму судьбы отдельных героев. Внешне действие едва обозначено — оно репродуцируется в потоке сознания героев и в их личных переживаниях»³.

¹ Вопросы литературы, 1975, № 3, с. 175.

² Л а н к у т и с Й. Панорама литовской советской литературы. Вильнюс, изд-во «Bala», 1975, с. 80—81.

³ Sächsische Zeitung, 10.XII.1974. Цит. по ст.: Кубилюс В. Указ. соч. — Дружба народов, 1984, № 6, с. 262.

РОМАН МИХАИЛА АЛЕКСЕЕВА

Широтой захвата реальной жизни отличается роман «Ивушка неплакучая», законченный Михаилом Алексеевым к тридцатилетию Победы советского народа над фашизмом. Человек, семнадцать лет не снимавший с себя солдатской шинели, прошедший в войну путь от Сталинграда до Праги, главными героями романа, наряду с солдатами и офицерами, делает людей, которых в годы войны газеты скромно именовали тружениками тыла. Михаил Алексеев всегда считал своим неоплатным долгом запечатлеть подвиг, совершенный стариками, женщинами, детьми в годы беспримерной битвы. Подвиг, заключавшийся в том, что они оказались единственными кормильцами армии, боровшейся не на жизнь, а на смерть с фашизмом. По верным словам прославленной ивановской ткачихи В. Н. Голубевой, «это писатель — «от земли», мудро отразивший в своих книгах сложные проблемы сельской жизни», такие «близкие и понятные... с юности»¹. Катя Топчиева пишет: «Важный аспект военной темы — русское село и война — раскрывает М. Алексеев в романе «Ивушка неплакучая». Он убедительно показывает, как привычка к коллективному труду, колхозный строй помогают русскому селу выдержать беспримерную тяжесть, стать надежным и прочным тылом Советской Армии. Писатель создает обаятельный образ русской крестьянки — выносливой, негнушейся перед трудностями...»² Феня Угрюмова и ее подруга совершают настоящий подвиг. Он, этот подвиг, не был случайностью. Крепость характеров, негибаемость воли, потрясающая выносливость обуславливались всем ходом нашей предвоенной жизни. Вот почему роман «Ивушка неплакучая» открывается повествованием о временах, далеко отстоящих от минувшей войны. Тогда завязывались характеры людей, оказавшихся победителями. Писатель хорошо знает все, о чем пишет. Он очень точно видит массу реальных мелочей, служащих ему в качестве строительного материала. И он беспощадно судит войну, в сущности являющуюся единственным отрицательным героем в его произведении.

Из добротного реального материала послевоенных лет создан писателем второй том романа. Наша жизнь, отнюдь

¹ Книжное обозрение, 7.VI.1985.

² Топчиева К. Правда и човечна, с. 80.

не лишенная острейших конфликтов, до предела осложненная только что закончившейся войной, как показывает Михаил Алексеев, не упростилась. Война «понавязала» множество «таких узлов и петель» и в жизни всего общества, и в индивидуальных человеческих судьбах, что на развязывание их ушло и все еще уходит немало сил, а в некоторых, кажется, и посейчас «барахтаются и задыхаются многие людские души».

Послевоенные трудности не раз оказывались в центре произведений советских писателей. Отложив заслуженный отдых до лучших дней, народ, все еще недоедая и недосыпая, пилил, строгал, обновлял венцы в осевших домах, менял крыши, поднимал к свету и радости дом, село, район, город, область, страну. И так уж случилось, что если не главную, то значительнейшую долю и этой работы делали, теперь уже вместе с вернувшимися с войны отцами, сыновьями, братьями, те самые женщины, отроки и старики, что четыре года кормили, поили, обували, вооружали армию-победительницу. Несладкая, трудная пора, тем более что, повторяю, приходилось одновременно развязывать тысячи психологических, этических и никакими человеческими словами не определимых узлов, завязанных все той же войной.

Те, кому довелось на рассвете 9 мая 1945 года оказаться в Москве, Можайске, Салтыковке или в любом другом месте нашей страны, вряд ли когда забудут, каким взрывом радости и вместе с тем какими слезами было встречено сообщение об окончании войны. Люди стучались в окна и двери к соседям, кричали: «Вставайте! Кончилась, кончилась война!» И заливались слезами. Плакали от радости, что победили. И потому, что наконец-то не будет похоронок. Безутешно плакали матери, потерявшие детей. Навзрыд плакали жены, оставшиеся без мужей. Тихо, по-детски всхлипывали старики, чьи кормильцы навсегда остались на полях сражений, холмами своих могил оберегая мир. Плакали или закаменело смотрели вдаль те, кому предстояли тяжелейшие объяснения с мужьями. Война, верная сама себе, нанесла еще один удар людям, стремясь сделать все для того, чтобы как можно дольше кровоточили нанесенные ею раны, чтобы горе подольше не уходило и изпод мирных кровель.

Для рассказа обо всем этом и многом другом Михаил Алексеев нашел нужные слова и нужный тон. Писатель далек от крайностей даже и тогда, когда рассказывает о го-

дах, отмеченных потоком разных «записок», суетой беспре-
рывных «реформ» и волюнтаризмом решений. И нетороплив, обстоятелен в повествовании — идет ли речь о драматической встрече Марии Соловьевой с мужем Федором, верность которому не соблюла, или о спутанных-перепутанных взаимоотношениях Фени Угрюмовой и Андрея Белого; о морщинах на лице и зарубках на сердце вечного секретаря райкома Федора Федоровича Зобнина, оставленных работой, на которой за этакий-то срок надломился бы сам Добрыня Никитич, или о Степаниде Луговой, вдруг обретшей полное счастье, когда какая-то неудачница подкинула ей своего младенца. Страницы, посвященные Степаниде, ее выпрямлению, одни из лучших в романе. Мы видим, как на наших глазах она превращается в сильную женщину, как идет «по селу, гордо подняв голову и выпрямив стан, смелый, независимый и бесстрашный человек». В художественно-психологическом отношении эти страницы столь же точны, как сцена, в которой Максим Паклеников, наконец-то решивший сообщить жене о гибели сыновей, «тяжело поднялся, ватными ногами сделал несколько шагов к стене, где только что повесил сумку, снял ее и, пряча налившиеся вла-
гою глаза от жены, заговорил: «Мать, слышь-ка... ты только...» Не дала договорить, закричала жутким голосом. Крик ее выплеснулся на улицу, вихрем подхватил каких-то баб, кинул их на Максимово подворье...»

Глубоко упрянтанная в самом тоне повествования ласковость помогает читателю избегать однолинейности в оценке героев, их слов и поступков, соразмеряя их прежде всего с тем большим, беспримерного исторического значения коллективным делом, которое они, несмотря ни на что и вопреки всему, делают успешно. И чем обстоятельнее писатель рассказывает о горестях и радостях нашей послевоенной жизни с ее беспримерными трудностями, общественными неурядицами, личными драмами, с ушибленными все той же войной душами простых людей, с маленькими хитростями и нескончаемой работой в полях, на фермах, в садах, тем ошутимее встает перед нами весь послевоенный период как пора подлинно героическая, не уступающая в своем величии предыдущей эпохе. Выиграв битву с фашизмом, советский народ затем, в противостоянии с мировым империализмом, выиграл будущее человечества, воплощенное в Советской власти. Эту мысль и хочет выразить Максим Паклеников, рядовой из самых рядовых советских людей, когда говорит: «Выдюжили!.. Скажи на милость, вы-

дюжили!.. Да, да!.. Вот когда... можно говорить о победе!.. Нет, нет,— обратился он к кому-то строго и гневно,— что бы вы там ни калякали насчет нас, как бы ни каркали, а она у нас двуязычная, Советская власть!»

Словацкий литературовед и критик В. Черевка в написанной им совместно с М. Слободником книге «Современная советская поэзия и проза» (Братислава, 1975) отнес романы П. Проскурина и М. Алексеева к несомненным успехам советской литературы, к произведениям, раскрывающим подлинные моральные ценности, созданные в пору трудных для советского народа испытаний. Он рассмотрел их сразу же после творчества Василия Белова и романа «Две зимы и три лета», названных им самыми крупными достижениями новейшей советской прозы.

ГЕРОЙ И АВТОР

В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА АСТАФЬЕВА

Виктор Петрович Астафьев (род. в 1924 г.), прежде чем увидеть свое произведение напечатанным, что случилось на двадцать восьмом году его жизни, провел детство в сибирской деревне, побывал в детдоме, учился в ФЗО, был составителем поездов, прошел сквозь огненные смерчи Великой Отечественной войны рядовым солдатом, после войны работал и грузчиком, и слесарем, и литейщиком, и газетчиком. И не в пример тому же Василию Белову, известность к нему пришла далеко не сразу, хотя позднее сам Виктор Астафьев скажет: «Я считаю свою литературную судьбу удачливой. Некоторые друзья называют меня «литературным баловнем», и в этом, пожалуй, есть резон. Посудите сами: уже после первого рассказа руководительница Пермской писательской организации, по какому-то «высшему» совпадению носившая одинаковую с моим школьным учителем фамилию — Рождественская Клавдия Васильевна, так ко мне прониклась, что «под чернильницу» — как принято говорить среди литераторов — добилась для меня издательского договора...»¹ Первый рассказ Виктора Астафьева был опубликован в 1951 году, первая книжка — «До будущей весны» — в 1953 году, первый роман «Тают снега» —

¹ Астафьев В. Посох памяти, с. 30.

в 1958 году. Все они получили положительные отзывы в печати, и все мало чем выделялись в потоке произведений так называемого среднего уровня.

Почти десятилетие потребовалось писателю, чтобы нащупать свою собственную тропу в литературе, найти свою тему, свой звук (тон), свой язык. Даже появившиеся в 1959 году проникновенно-лирическая повесть «Перевал» и философски-углубленная повесть «Стародуб», посвященная автором Леониду Леонову, далеко не у всех критиков заставили радостно забиться сердца. И в этих, и в последовавших за ними повестях «Звездапад» (1960), «Кража» (1966) находили композиционную неслаженность, жанровую разнородность, чрезмерную очерковость, мешающую автору психологически углубленно разрабатывать характеры¹. Обнаружив недостатки, критики прошли мимо главного, мимо того, что писатель нашел свое направление и начал говорить собственную тропу в литературе. Первым об этом громко сказал А. Макаров, чья статья «Во глубине России...» (1967) остается лучшей среди всех, до сих пор написанных о Викторе Астафьеве. «В удаче «Перевала», где впервые так вкусно и свежо, незамутненно прозвучал голос Астафьева, немалую роль играло то, что автор писал о том, о чем не мог не писать и о чем уже мог написать, чувствовалось, что здесь он в своей струе жизни и в той языковой струе, какую можно эту жизнь выразить»², — утверждал А. Макаров. Он же четко определил как природу художественного дарования Виктора Астафьева, так и основные проблемы, мучающие его. Критик считал, что за время творческого пути Виктора Астафьева «природа его дарования определилась как лиро-эпическая» и что в творчестве его дружески, рядом текут две струи — одна, автобиографическая, связанная с судьбой современника, «одиссеей юного героя», другая — с проблемами русского характера. Надо отдать должное проницательности критика, по разрозненным произведениям он реставрировал главный, тогда еще и наполовину не реализованный замысел писателя, завершившийся впоследствии созданием обширного повествования «Последний поклон» (в него вошли в переработанном виде и многие произведения, рассмотренные А. Макаровым). И лишь в одном

¹ См.: Суровцев Ю. Роман и время. — Литературная газета, 8.II.1967.

² Макаров А. Идущим вослед, с. 733, 718.

А. Макаров оказался неправ — в утверждении, будто первая струя произведений течет и будет течь *параллельно* с другой струей — с струей произведений о русском характере. Решавшиеся сначала на различном материале и даже с использованием различных форм, эти проблемы в дальнейшем слились воедино. И не могли не сливаться, поскольку в подоснове «одиссеи юного героя» заложена та же проблема: в чем сила и крепость русского человека? Решает ее автор многогранно и на очень трудном материале, изображая простого, маленького, незаметного рядового человека, или, как он сам признавался, пишет «обыденно об обыденной, неброской жизни, ибо и в ней, освещенной светом детства, виделась и слышалась мне своя музыка и поэзия, и краски, и сказки, и труд, и праздники, и смех, и горе»¹.

Материалом чаще всего служит жизнь самого автора в ее бесчисленных подробностях, передаваемых с такой непосредственностью, словно все, о чем рассказывается, происходит на наших глазах. Виктор Астафьев умеет вспоминать так, что его воспоминания обладают эффектом первоизданности. Он заинтересовывает не столько самими событиями, сколько умением показать, как зарождается, развивается в душе то, что потом обращается в событие. «Жизненный путь героев Астафьева начинается деревенским детством. «Страницы детства» пишутся с 1956 года; художественная их сторона, конкретность и пластичность изображения персонажей и того или иного явления в них хороши»², — восхищался А. Макаров.

Виктор Астафьев, подобно Василию Белову и Валентину Распутину, в своем творчестве подчеркнуто, так сказать, полемически традиционен. Вероятно, последнее имел в виду румынский писатель Сорин Тител, когда говорил, что из современных писателей более всего «достоинны поклонения и подражания такие «неноваторы», как Астафьев и Распутин»³. Сила их прежде всего в совершеннейшей необходимости и неотложности того, о чем они пишут, «волнуясь и спеша».

До 1976 года Виктор Астафьев работал над тем, что

¹ Астафьев В. Посох памяти, с. 222.

² Макаров А. Идущим вслед, с. 785.

³ Иностранная литература, 1985, № 3, с. 233.

критик условно назвал «Страницами детства» и что потом получило общее название — «Последний поклон». Сам автор позднее признает, что работа над произведением «вразброс» помешала «Последнему поклону» приобрести «стройную форму»¹: в нем много не связанных по-настоящему узлов, что ослабляет внутреннюю целеустремленность повествования. Автор писал в ожесточенной внутренней полемике с новожителями и новожительницами Сибири, считавшими, что ее история начинается чуть ли не с них, писал первоначально с одним желанием — «доказать, что и я, и мои земляки отнюдь не иваны, не помнящие родства, более того, мы тут родством-то связаны, может, покрепче, чем где-либо...»². Составившие книгу новеллы отмечены печатью яркой индивидуальности, написаны языком своеобразным: речи и повествователя, и его героев пересыпаны специфически сибирскими словечками, пословицами, поговорками, фразеологизмами, родившимися в суровых условиях сибирского Приполярья и Заполярья.

«Астафьев — один из немногих выдающихся современных русских писателей, которые полностью отождествляют себя со своей родной Сибирью. Его проза не совсем сливается с основным потоком современной советской литературы, и его рассказы зачастую невозможно классифицировать. Хотя в 60-е годы его творчество часто отождествляли с «деревенской прозой», оно отличается от творчества большинства деревенских писателей», — так начал статью о Викторе Астафьеве профессор Норман Н. Шнайндман, озаглавив ее «Виктор Астафьев: советский бард Сибири». Он верно отметил, что Виктор Астафьев сердится на русских поэтов и прозаиков европейского склада, которые пишут о Сибири так, словно до их приезда там никого не было, и, рассмотрев основные произведения писателя, снова пожаловался: «Трудно отнести Виктора Астафьева к тому или иному литературному направлению в современной советской литературе, потому что это писатель в высшей степени индивидуальный... Ясно, что основная тема его — это душа человеческая, вечные философские и этические проблемы человека и проблемы, связанные с насущными идеологическими и политическими заботами современной советской жизни... Об-

¹ Астафьев В. Сюжеты и судьбы. — Литературная газета 25.IV.1984.

² Астафьев В. Посох памяти, с. 222.

ращая большее внимание на философско-этические ценности, чем на преходящие и спекулятивные предметы, он подходит к изменениям в современном советском обществе с некоторой настороженностью. К оценке эволюции общества он подходит со шкалой ценностей, выработанной поколениями его сибирских праотцев»¹.

Первый удачливый критик Виктора Астафьева назвал его фразу «жилисто-суровой» и «нежно-напевной». Я бы добавил: есть в ней упругость, есть прохлада бескрайних лесов, богатство их запахов, есть многоцветье восточных степей, неброское, но неодолимо притягивающее к себе, и есть студеность, обжигающий холод северных широт.

Пишущему эти строки довелось в 1971 году рекомендовать первую часть «Последнего поклона» для публикации в «Роман-газете». Откровенно признаться, рекомендация была принята без восторга. Кое-кто находил «сомнительные в политическом отношении места», опытные мастера литературы говорили о недостатках композиции книги, о неумении автора создавать колоритные характеры советских людей. Мне казалось, что первое замечание диктовалось боязнью смелости, с какой Виктор Астафьев рассказывал о трудных моментах в жизни советского общества, второе я считал не лишённым основания, но не имеющим решающего значения, а третье отводил, выдвигая на первый план образы рассказчика Витьки Потылицына и его бабушки, на мой взгляд, неповторимые и незабываемые. К тому же, добавлял я, повествование обладает и многими другими достоинствами, начиная с того, что это увлекательнейший рассказ о повседневной жизни советского человека в тридцатые годы, жизни, казавшейся нам тогда самой обыкновенной, а в изображении Виктора Астафьева предстающей в своей неповторимости и потенциальной героичности, так ярко проявившейся в годы Великой Отечественной войны.

Что завязывает русский национальный характер, делая его почти непостижимым в его прочности и выносливости, с чего начинается русский человек? — вот центральная проблема, волнующая писателя в «Последнем поклоне» и решаемая им на автобиографическом материале. Самый общий ответ: весь окружающий мир, прежде всего родные люди, соседи, знакомые, их дела, их быт, нравы, обычаи;

¹ Russian Language Journal vol. 33, № 114, p. 99, 105—106.

дом, огород; поля, реки, леса; цветы, травы, животные; сказки, песни, предания, поверья; книги, газеты, радио; родной язык. Все это у Виктора Астафьева выступает в редкостном единстве и сложнейших взаимодействиях.

Сила изображаемого Виктором Астафьевым героя в том, что с молодых ногтей судьба его слилась с судьбами таких людей, как прозванная «генералом» бабушка Екатерина Петровна, которой всегда было дело не только до самой себя, но и до всех людей своего рода, своего села, всей округи. С такими, как неутомимый труженик — дедушка по матери, молчаливый, гордый, но бесконечно нежный человек. Как бескорыстный гуляка дядя Левонтий, готовый спустить все, но не теряющий ни чести, ни достоинства, благоговейший перед Екатериной Петровной и в минуту испытания не уступающий ей ни в отзывчивости, ни в деловитости. Как скромный деревенский учитель, всегда с чуть виноватой улыбкой, но в любую минуту готовый броситься вперед и оборонить своих учеников...

Это положительные герои в самом высоком значении понятия. «...Повесть «Последний поклон», — признавался машинист-экскаваторщик Виктор Кораблев, — стала моей настольной книгой. Ее герои — сибиряки военных и предвоенных лет — мне очень напоминают моих земляков-воложжан»¹.

Однажды корреспондент «Комсомольской правды» К. Щербаков спросил, кажется ли это или на самом деле Виктор Астафьев в каждом характере ищет ростки доброты и если не находит, то теряет интерес к персонажу, даже не доделывает его. Писатель ответил: «Разумсется, нельзя сказать, что я его намеренно не доделываю. Но в общем, да — я с удовольствием пишу о хороших людях, и если что-то удастся мне, так это они. Скверных людей писать не умею — получается нежизненно, карикатурно»².

Чтобы вырос кристалл — нужна песчинка. Таким кристаллообразующим началом во всем, что изображает автор «Последнего поклона», выступает бабушка Катерина Петровна. Для рассказчика, повествователя, писателя, центрального героя произведения, мальчика Витьки, она, по его собственным словам, была «и отцом, и матерью — всем, что есть на этом свете дорогого для меня». Она — главная его

¹ Литературное обозрение, 1976, № 6, с. 18.

² Астафьев В. Посох памяти, с. 208.

наставница, чей опыт перенимается тем легче, чем ненавязчивее преподносится. Мальчик видит бабушку всегда *в работе*. Даже в те нечастые промежутки времени, когда болезнь приковывает Катерину Петровну к постели, она все равно беспокоится, волнуется, напоминает, дает советы. Она, худая, костистая, с тряпочками в посекавшихся косицах, со старым гасником, свесившимся под белую рубаху, неторопливо, в расчете на длинный разговор, начинала повествовать о себе: «— Надсаженная я, батюшко, изработанная. Вся надсаженная. С малых лет в работе, в труде все. У тяти и у мамы я семья была да своих десятину подняла... Это легко только сказать. А вырастить?»!

Но о жалостном она говорила лишь сначала, как бы для запева, а потом рассказывала о разных случаях из своей большой жизни. Выходило, по ее рассказам, так, что радостей в ее жизни было куда больше, чем невзгод. Она не забывала о них и умела замечать их в простой своей и нелегкой жизни. Дети родились — радость. Болели дети, но она их травками да кореньями спасала, и не помер ни один — тоже радость. Обновка себе или детям — радость. Урожай на хлеб хороший — радость. Рыбалка была добычливой — радость. Руку однажды выставила себе на пашне, сама же и вправила. Страда как раз была, хлеб убирали, одной рукой жала, и косоручкой не сделалась — это ли не радость?

Я глядел на мою бабушку, дивился тому, что у нее тоже были папа и мама, глядел на ее большие, рабочие руки в жилках, на морщинистое с отголоском прежнего румянца лицо, на глаза ее зеленоватые, как вода в осеннем пруду, на эти косицы ее, торчащие, будто у девчонки, в разные стороны, — и такая волна любви к родному и до стоноты близкому человеку накатывала на меня, что тыкался я лицом в ее рыхлую грудь и зарывался носом в теплую, бабушкой пахнущую рубашку. В этом порыве моем была благодарность ей за то, что она живая осталась!»¹

Благодарность за то, что и сама осталась живой, и сохранила, продолжила «родову», вырастила десять детей, а теперь растит внуков и, как полвека назад, варит, кормит, стирает, моет, содержит дом в порядке, принимает и потчует гостей, дает советы соседям, порой люто «считается» с ними, но неизменно приходит к ним на помощь в трудную

¹ Астафьев В. Последний поклон.— Роман-газета, 1971, № 2, с. 26. Далее цитируется по этому изданию.

минуту, бранит, когда надо, поддерживает, когда тем уж начинает казаться, что надеяться не на кого. И все — с открытой душой, с полной самоотдачей, с единственным расчетом, чтоб человеку было хорошо и радостно. «В любом деле, — отвечает она на похвалу себе, — не слово, а руки всему голова. Рук жалеть не надо. Руки, они всему вкус и вид делают. Болят ночами рученьки мои, потому как не жалела я их никогда...» Витька хорошо знает, как они болят. Однажды ночью он услышал, как она причитала: «Ах, рученьки мои, рученьки!.. И куда же мне вас положить? И чем же мне вас потерять?» Сердобольный внук подал голос: «Баб, а баб? Давай нашатырным спиртом?» И — получил в ответ: «Ты еще не угомонился?.. Спи давай. Без соплей мокро! Фершал нашелся!..»

Умение перепрыгивать через горечи и невзгоды жизни, обходиться без унижающей жалости, не терять веру в жизнь только потому, что в ней извилисто радость перемежается с ненастьем, счастье с несчастьем, рано замечается внуком у бабушки. Видит он и другое: не об одних детях заботится Катерина Петровна, сердце ее одинаково болит и о нем, сиротинушке, и о непутевых соседях, обо всем селе, захватывает и запредельности его. В минуту мучительных размышлений о том, с карманом или без кармана, и если с карманом, то каким, наружным или внутренним, сошьет ему первые в жизни настоящие штаны бабушка, Витька с горечью думает: «Станет бабушка возиться с внутренним! Ей некогда все. Родню надо обойти. Указать всем. Генерал!» Он же рассказывает в другой раз: «После обеда бабушка унеслась в село, дел, говорит, у нее там много накопилось. Но она это так говорит для отвода глаз — дел у нее, конечно, всегда хватает. Однако ж главное в том, что без народа она обходиться не может. Без нее в селе — как без командира на войне, — разброд и отсутствие дисциплины».

«Бабушка учила внука своею чистою перед людьми совестью, своим житейским и нравственным опытом, учила честно и открыто идти по жизни, приносить пользу людям», — правильно писал Ал. Михайлов в предисловии к изданию произведения в «Роман-газете». Но она выступала и учительницей в более узком понимании этого слова. Так же как дед, она приучила внука с детства любить все живое, видеть красоту деревьев, цветов, восходов и закатов, ощущать неповторимый запах трав, сена. «Бабушка у нас все травы и цветки знает наперечет, — восхищается

внук. — И знает их не только по названиям, но и по запахам, и по цвету, и какая трава от какой болезни — тоже знает. И все деревенские ходят к ней лечиться от живота, от простуды и еще от чего-то. Вот только самой ей некогда болезни свои вылечить». На вопрос, может ли она в темноте узнать траву или цветок, бабушка ответила:

«— Ну где же я в потемках-то различу,— но таким тоном, что нам совершенно ясно—это она так от скромности. Она пошарила подле себя рукой, подозвала нас и показала при лунном свете, падающем в проем дверей:— Вот это осока. Ее легко отличить, она жесткая, с шипом, почти не теряет цветку. В Манской речке ее много. А вот это,—отделяет она от горсти несколько былинки, — метличка. Ну, ее тоже хорошо различить. Метелочки на концах. А это вот, видите, ровно спичка, сгорелая на кончике. Это купальница-цветок.

— Жарок, да?

— По-нашему, жарок. Завял он, засох, и краса вся его наземь обсыпалась. И люди вот так же, пока цветут, красивые, а потом усыхают, морщинятся и в бабушки превращаются. Недолг век у цветка, да ярое, а человека жизнь навряде бы и долгая, да цветку в ней не лишка...»

Заметив, что внук любит растения, бабушка приносит ему из леса маленькую лиственницу. Посадив ее, она тут же преподает внуку запоминающийся на всю жизнь урок: когда мальчик говорит «дерево-то мое», бабушка поправляет его: «Только не называй ее (лиственницу.— А. О.) своею. Деревья, батюшко, растут для всех». Это — ее любимая манера: выражать глубочайшие мысли и наблюдения, передаваемые внуку, в форме афоризмов: «Жизнь страшнее слов, батюшко...», «Птичка зорька утром встает, всех птиц об этом оповещает», «Зорька поет, значит, утро идет».

Перед долгой разлукой с внуком, уходящим на войну, она говорит ему: «А вот тут-то, тут-то, — потыкала бабушка перстами в грудь, — тут-то сердце у тебя за мать мучается, потому как ее сердце в тебе колотится, кровь ее тебя и позвала... Она, она-а! Нету зова сильнее крови да ишшо земли родной. Мила, мила та сторона, где пупок резан... Разлука тебе большая предстоит с родной землей, вот и хотелось сердцу твоему об камешек, где мамка лежала, удариться, чтоб боль не забылась в дальней сто-

роне...» И — наставляет: «...землю почитайте — на том и стойте. За ее держитесь, ее и памятуйте... Вон Вася-поляк, помня родину, жись чисто прожил, во святости, не запоганился. Забудешь родну землю, могилку мамкину да дедушкину покинешь — вовсе тогда завертит тебя смерчем-бурею, ни годов, ни дней не заметишь, осыплешься на землю дряхлой, старой, одинокой, остановишься над обрывом, внизу ни зги, ни голосу, ни духу живого, ни дна, ни покрышки... Это и будет тебе предел! Своеручный ад! Какой сотворил — такой получи!»

Добрая, отзывчивая, незлобивая, Катерина Петровна бывает и суровой, и гневной, даже яростной. Когда мальчишки самовольно отправились через еще не очистившийся как следует от ледохода Енисей за налимками и тайменями, она порола своего любимца прутом до тех пор, пока не выдохлась, потом, пораженная его молчанием, запричитала: «Х-хосподи! Вот дедушко-то родимый! Забей его... Забей...»

Незабываема по выразительности описания ссора ее с дедом. В психологическом отношении она безупречна. Именно в ней со всей отчетливостью выступают эти два характера в их внутренней крепости, негибкости и подкупающей человечности. Издерганной, уставшей до изнеможения бабушке показалось, что муж, вместо того чтобы помочь ей, отправился с соседом Ксенофонтом выпивать. И она разбушевалась, выпалила «неизрасходованный заряд» на деда.

«Тот выслушал бабушку сдержанно, лишь поскорбел лицом, и борода его, под Пугачева стриженная, раза два прошла вверх-вниз, чего бабушка, к несчастью, не заметила и вовремя не застопорила. Не дослушав до конца бабушку — завелась она надолго, — дед пошел во двор, вывел коня Ястреба, вынул бастринг из ворот, забросил его в гущу крапивы, и я, смекнувши, к чему дело клонится, ринулся в избу:

— Баб, а баб! Дедушка уезжает!..

— И понеси лешак! — с прежним накалом в голосе крикнула бабушка, но тут же помчалась во двор.

Бунт деда дошел до такого накала, что он не запер ворота, оставил их распахнутыми, и более того: не поднял доску в подворотне, разнес ее телегою в щель.

— И не запирай! И не запирай! — кричала бабушка с крыльца, размахивая руками. — И я не запру! И я не запру! Вот стыдобушка-то будет! Смотрите, люди добрые,

как у нас ворота расхабарены! Глядите и дивуйтесь! Поло! Все кругом поло! У тебя поло-то! У тебя!..

Так кричала бабушка, а сама поднималась на цыпочки, вытягивала шею, должно быть, надеялась, что дедушка все это сгоряча натворил и одумается еще, воротится. Но за кладбищем телега загромычала по камешнику Малой речки, с бряком и звяком понеслась в гору и исчезла в сосняке».

В столь же безупречно точных деталях описано продолжение ссоры, монолог-причитание бабушки о том, как съедутся в гости «детки родимые, где тятя — спросят», «внуки, деточки малые — где наш дедушка родимый? — спросят», и что она скажет «имя»; бесподобна угроза ее укатившему на займку деду и очень точно уловленный слом, медленное угасание гнева в душе Катерины Петровны, смена его ощущением своей неправоты: «Чего и сказала? Ну, не выпивал, так не выпивал. Я тоже нервная, тоже могу лишнее брякнуть. Мало ли?.. Конишку-то, конишку-то забье-от! В ем ведь, в крехтуне, зла этого... Ой, забьст...»

Почти весь следующий день бабушка крепилась, твердость сохраняла и все разговаривала так, будто дед — вот он, рядом. А потом сдалась, наладила заплечный мешок с харчами и снарядила меня на займку:

«— Кольчу мне жалко, Кольчу, — ровно бы оправдывалась передо мною она. — Сам-от хоть седни, хоть завтра с голоду очоурься — не охну. И ни единой слезы не уроню. Ни единой!.. — Бабушка ногой притопнула и кулаком в сторону займки погрозила. Но за воротами начала переминаться, поправлять на мне мешок и конфузливо просить: — Созови дедушку-то, созови. Бычка колоть надо. Делов полон двор... Созови. Он идравный, но тебя послушает... Созови, батюшко...»

Ссора заканчивается тем, что Кольча-младший и Витька, проявляя невероятную дипломатию, сначала добиваются того, что дед садится с ними обедать, затем запрягает Ястреба и отправляется домой...

«На полпути он, не оборачиваясь, мрачно спросил:

— Сама послала?

Я прикинул, что Королев лог уже проехали, что скоро спуск к селу начнется и возвращаться никакого резона нет, и ответил утвердительно.

— Сама.

— А-а-а!.. То-то!»

От этих страниц веет шолоховской силой реализма, точностью видения жизни в ее специфически русском, национальном проявлении. Иностранцу все тут покажется необычным, русскому — все удивительно естественным, все, вплоть до причитания бабушки: «И поймите вы, мои родители, скажу я имя, какая моя жизнь была с таким человеком! Сколько мук и страданий приняла я, горемышна-а-а...»

Образу деда Ильи в «Последнем поклоне» отведено места куда меньше, чем бабушке, но он не менее выразителен и достоверен. Дед тоже учит внука, учит молчаливо, но с наслаждением *трудиться*, «неторопливо, но очень уёмисто и податливо». Под пером писателя вырастает образ человека, способного своими руками сотворить любое чудо. Поэтому в произведении не кажется случайной вот эта картина, перерастающая в лирическую исповедь главного героя: «На бычке стоял дед в выпущенной рубахе, босой, и ветерок трепал его волосы, шевелил бороду и полоскал расстегнутую рубаху на выпуклой, раздвоенной груди. И напоминал дед богатыря российского, во время похода сделавшего передышку — остановился посмотреть родную землю, подышать ее целительным воздухом. Хорошо-то как! Ястреб купается. Дед на каменном бычке стоит, забылся, лето в шуме, суете и нескучных хлопотах подкатило. Каждая пичуга, каждая мошка, блошка и муравьишко заняты делом. Ягоды вот-вот пойдут, потом грибы, потом картошка поспеет, хлеб, огородина всякая из гряд попреет — можно жить на этом свете!»

Если бабушка и дед были для внука примером беззаветной преданности всесвященной работе, делу, примером хозяйственности, отзывчивости, доброты, заботы о ближнем и дальнем, то сосед Левонтий, кажущейся безалаберностью своей, беспокойностью, бесребреничеством, почти презрительным отношением к заработанным деньгам и накопленному добру, неухоженностью двора, отсутствием заборов вокруг поставленного на просторе дома, так что «ничего-то ему не мешало смотреть на свет белый кое-как застекленными окнами — ни забор, ни ворота, ни сенцы, ни наличники, ни ставни», — охранил на всю жизнь от жадности, скопидомства, от опасности закрыться в собственном мире, прожить за своим забором.

«Я, Петровна, слободу люблю! — отвечал Левонтий на упреки бабушки. — И обводил рукою вокруг себя: — Хоро-

шо! Как на море! Ништо глаз не угнетат». Он же, выпив чуть больше меры, «задавал один и тот же вопрос: «Что такое жисть?!» После чего я хватал пряники, конфеты, ребятишки левонтьевские тоже хватали что попало под руки и разбегались кто куда. Последней ходу задавала Васеня. И бабушка моя привечала ее до утра. Левонтий бил остатки стекол в рамах, ругался, гремел, плакал».

Но, странное дело, как раз в доме Левонтия Витька чувствовал себя окруженным «редким вниманием», по-настоящему любил бывшего матроса, дружил с его детьми, прощая им самые чудовищные насмешки и озорные проделки.

Наконец, тетка Августа, которую Витька спасет от самоубийства, на личном примере продемонстрировала ему меру возможностей простого человека, силу духа, беспримерной выносливости, способности русского человека даже, казалось бы, после непосильного горя, выплакавшись, «ровно бы передышку» сделав «среди трудного пути», снова снарядиться в дорогу, подготовиться «к делам своим вечным, миру незаметным».

Как пчела берет взятку с каждого цветка, так и Витька учится у всех знакомых Катерины Петровны, учится у своих сверстников. Многому, в частности, его научил забияка, но настоящий друг Санька, сын Левонтия, никогда не теряющий бодрости духа любимец Витькиного дедушки, неутомимый в озорстве, на все беды отвечающий своим любимым словом «ништjak!». Главными же воспитателями его остаются бабушка и дедушка. Он их порождение в самом широком смысле этого слова. Неспроста в ту темную-претемную ночь, когда мальчишки чуть не утонули в Енисее и когда Санька впервые стал покорным исполнителем распоряжений Витьки, он, Санька, понял и потом не раз говорил своему другу, что тот характером весь «в бабушку свою Катерину», а бабушка тогда же сказала: «Вот дедушко-то родимый!» Но конечно же бабушкиного труда и стараний тут значительно больше. И объясняется это не только чисто автобиографическими причинами. Объясняется это еще тем, что, стремясь придать образу бабушки Катерины Петровны обобщающее значение, писатель исходит из убеждения: созидательное начало в России своей прочностью, если хотите, неодолимостью в громадной степени, в большей, чем в какой-либо другой стране, обязано тому, что оно, как непрерывное горение в печи, поддер-

живается не знающими усталости руками русских женщин. К близкому взгляду подходил уже М. Горький. Автор «Последнего поклона» утверждает его как бесспорный.

Говоря об автобиографичности «Последнего поклона» и других произведений Виктора Астафьева, не следует, однако, недооценивать творческий элемент в них. Сам писатель однажды обиделся на критиков и вынужден был внести коррективы в их построения, заявив:

«Многие считают, что в моих вещах все насквозь автобиографично. Они заблуждаются. Даже портрет бабушки в «Последнем поклоне», который читатели рассматривают буквально как фотографию моей бабушки Екатерины Петровны, содержит обобщения, черты пририсованные. А Генка Гушин из рассказа «Дикий лук» — тот весь придуман, у него не было конкретного прототипа. В «Пастухе и пастушке» выведен образ фашиста — символ человеческой дикости, варварства. По поводу этого немца возникло кое у кого недоумение: где такого именно я видел? Привычка к трафарету, к стереотипу мешает восприятию и пониманию образа. Где видел? Может, наяву, а может, и во сне, но именно такой он выражал мою мысль, идею.

Еще из «творческой лаборатории»: «Опять пришла зима. Холодно». Эта строка приснилась мне теплой летней ночью»¹.

Без труда можно обнаружить много сходных черт между бабушкой из автобиографической трилогии М. Горького и бабушкой из «Последнего поклона» Виктора Астафьева, начиная с любимого ими присловья: «А, чтоб тебя приподняло да шлепнуло!» Вместе с тем улавливается и полемичность «Последнего поклона» по отношению к трилогии М. Горького. Наш автор любит время от времени козырнуть независимостью от своих предшественников, призвать своих друзей по оружию не становиться на колени перед Михаилом Шолоховым и даже самим М. Горьким. Это совсем не означает, что он не учился у них упорно и долго, так же как у Леонида Леонова, более того, испытал сильнейшее влияние их творчества. Недаром даже Норман Н. Шнайдман с удовлетворением констатировал тот факт, что самого автора «Последнего поклона» «чаще всего сравнивают с Горьким, а его автобиографическое пове-

¹ Литературная газета, 25.IV.1984.

ствование — с «Детством» и «Моими университетами». Он правильно выделил также основное звено в этой связи: «Положительные герои Виктора Астафьева — всегда люди с тяжелым прошлым, люди, много страдавшие, но сохранившие свою цельность». Катерина Петровна — человек совершенно самостоятельный, независимый, «генерал» и в собственном доме, и вне его. Тут, конечно, сказывается то, что сформировалась она совершенно в иных обстоятельствах, нежели бабушка М. Горького, и живет в других исторических и бытовых условиях. И, коль скоро речь идет о национальных чертах, не один век выработавшихся в русском народе, автор «Последнего поклона», несомненно, вносит немало в позитивном плане существенного по сравнению с самим М. Горьким. Это новое — в том, что Катерина Петровна выступает не просто «хранительницей очага», «ломовой лошадей», как она себя называет, а всскрепляющей основой национальной устойчивости, олицетворением ее позитивных корней, всепобеждающего *доброто начала*, неразъединимого с национальной почвой, вскармливающей это начало. Есть в повести нетускнеющая фреска: раз в два или три года все родственники Катерины Петровны съезжаются в дом, чтобы почествовать ее, а вернее сказать, чтобы поклониться ей как главе родов, и первый тост «за здоровье старухи» провозглашает дед Илья. Потом дети поздравляют: «Мама, за твое здоровье! Тятя, с именинницей тебя!» А потом они просят Катерину Петровну: «Мама, заводи!»

«Сильными, еще не испстыми, не перетруженными голосами грянуло застолье, и не песню, а бабушку, думалось мне, с трудом дошедшую до сынов своих и дочерей, подхватили они, подняли и понесли легко, восторженно, сокрушая все худое на пути своем, гордясь собою и тем человеком, который произвел их на свет, выстрадал и наделил трудолюбивой песенной душой. Песня про реченьку протяжная, величественная. Бабушка все уверенней выводит ее, удобней делает для подхвата. И в песне она заботится о том, чтобы детям было хорошо, чтобы все пришлось им впору и песня будила бы только добрые чувства друг к другу и навсегда оставляла бы неизгладимую память о родном доме, о гнезде, из которого они вылетели, но лучше которого нет и не будет».

Это и есть фокус всего произведения. Здесь истоки и основные постулаты художественной философии писателя.

Они не тождественны тому, что Александр Твардовский выразил словами «малая родина», хотя и не противоположны.

«Эта книга,— писала о «Последнем поклоне» Ирмтрауд Гучке из ГДР,— считается одним из основных произведений советской «деревенской прозы», о которой много говорилось в 60-х годах. Деревенская проза берется в кавычки, поскольку здесь идет речь не просто о деревне, но о чем-то более значительном. Авторы пишут о деревне, но ставят при этом основные вопросы нашего общественного развития — соотношение прогресса с традицией». И — о «Последнем поклоне». «...Все же деревня, яркий и пестрый мир детства, нигде не превращается в идиллию». Ирмтрауд Гучке видит цель рассказа писателя, как и всех авторов «деревенской прозы», в том, чтобы напомнить о людях, строивших социализм, о ценностях жизни, которые они олицетворяли, ибо наш сегодняшний прогресс «покоится на этих традициях, и мы должны сознавать это, чтобы в пути не утратить ничего ценного»¹. Профессор Норман Н. Шнайдман поначалу было причислил Виктора Астафьева чуть ли не к чистейшим «деревенщикам», поскольку тот будто бы показывает в своих произведениях, что современный советский горожанин проявляет полное безразличие, даже презрение к его родной земле и к самой природе. С другой стороны, продолжал профессор, «реставрируя» позитивную позицию Виктора Астафьева, «крестьянин живет согласно естественному закону окружающей его среды и уважает его. Крестьянин никогда не будет рубить ветку дерева, на которой сидит, потому что он инстинктивно чувствует свое единство и гармонию с природой...» Но тут же признавался: «Трудно отнести Астафьева к тому или другому литературному направлению в современной советской литературе, потому что это писатель в высшей степени индивидуальный». И так уточнял свою мысль: «Проза Астафьева близка к жизни, но его повести, раскрывающие связь человека с природой, часто являются философскими аллегориями». Советский ученый тоже считает: «Коренной вопрос его творчества — как в судьбе конкретного поколения отразились ценность человеческой личности, отношения человека к человеку, миру, природе? Произведения Астафьева глубоко философичны»². Законо-

¹ Neues Deutschland, 28—29.III.1981.

² Селезнев Ю. Вечное движение: Искания современной прозы 60-х — начала 70-х годов. М.: Современник, 1976, с. 23.

мерен и вопрос: «Не утрачиваем ли мы какие-то первородные чувства, которые свойственны вашим героям? Ведь это они помогли вам написать такую книгу, любовью воскресить родных и близких...»¹ — так реагировала на «Последний поклон» одна из читательниц. Во всяком случае, прощаясь с неказистой избушкой, выросшей перед ним в минуту, когда последние силы покидали его, с избушкой, полной нужды, горя, но спасшей все-таки ему жизнь, Виктор Потылицын потом не раз, в минуты еще более трудные, будет вспоминать и пятилинейную лампу на окне, и нары в темном углу, застланные сеном, и изголодые из половины чурбака, покрытого хомутной кошмой, и чайник на плите, алюминиевую гнутую кружку, и плакат с физкультурником, — и однажды твердо скажет: «Позднее, гораздо позднее, через много-много лет попробую я разобраться и уяснить, откуда у человека берется доподлинная, несочиненная любовь к ближнему своему, и сделаю открытие — прежде всего из таких вот избушек, изредка встречающихся на расстанях нашей жизни». И еще, вспоминая о том, как сверстники один за другим покидали родное село, уходя на фронт, он расскажет, что село это становилось ему все дороже, становилось частью его самого, притягивало к себе и не отпускало не потому, что страшно было уходить туда, где гремела война, а потому, что наполняло силой и уверенностью: «Я перевел дух, пошел медленней. Село стояло на месте: дома, улицы, а значит, и весь мир жили своей ходкой жизнью, веками сложенным чередом. С этой встречи с родным селом-деревушкой останется в душе моей вера в незыблемость мира до тех пор, пока есть в нем моя странная, земная деревушка. Они так и будут вечно жить сообща — деревушка в мире и мир в деревушке».

Отсюда, как лучи от солнца, исходит все, что, по мере постижения жизни, сделает главного героя «хозяином этого мира». Так назвал однажды Витьку человек, проплывавший по Енисею. «Хозяин этого мира» — не менее того. Вот масштаб, из которого исходит писатель, рисуя образ своего однолетка. Иначе разве выполнит современник предназначение, составляющей частью которого является обязанность сделать что-то такое, «чтобы потухли эти пожары, чтобы люди не ютились в горящих развалинах, чтобы небо не подбрасывало взрывами». Раскрывает образ главно-

¹ Цит. по кн.: М а ш о в е ц Н. Осмысление. М.: Современник, 1981, с. 32.

го героя писатель через его отношение прежде всего к самым обычным делам советской действительности, говоря уже цитированными словами, «делам вечным, миру незаметным». Закладываемые бабушкой, дедом, их ближайшим окружением качества развиваются, закаляются, обогащаются в Витьке Потылицыне событиями, с виду самыми что ни на есть заурядными, будничными, но под пером талантливому писателю вдруг обновляющимися, приобретающими свою действительную значимость и внутреннюю поэтичность.

Просто, непритязательно, с фантастическим обилием самых мелких подробностей рассказывает он о нашей трудной, во всяком случае, не такой уж богатой радостями жизни. Но повествование ведется как бы изнутри ее и поэтому начинает вскорости по-настоящему захватывать и волновать. Хорошо определил своеобразие творческой манеры Виктора Астафьева польский ученый Ренэ Сликовский. Называя современность главным героем прозы его, он писал в статье «Виктор Астафьев и Николай Воронов, или Мера проявления таланта»: «Астафьев не стремится к захватывающему сюжету, явно избегает надуманного, «литературного» жонглирования событиями и фактами. Рассказы его внешне словно бы лишены всякой композиции. Основной строительный материал прозы Астафьева — размышление, микронаблюдение нравов, психики и душевного склада современного человека, порой исследование тех или иных странностей, чудачеств, необычных проявлений человеческой доброты и чуткости или же глупости, жестокости, злобы... И от этих микронаблюдений и раздумий веет особой теплотой, нежностью, чуткостью автора к любым проявлениям высоких и благородных человеческих порывов... Душевные порывы, вызывающие восхищение, Астафьев любит изображать в контрастных сопоставлениях... Это сочетание серьезности и юмора, которое хотелось бы назвать глубоко человеческим, присуще, пожалуй, только Астафьеву. Автор страстно увлечен народной стихией, народными обычаями». В отношении к ним он похож на В. Короленко, а творчество его «чем-то неуловимо напоминает нам Тургенева, автора «Записок охотника», быть может, всеведением художника... Порой же выразительной деталью, осязаемой конкретностью описаний он заставляет нас вспомнить толстовские страницы, как, например, в рассказе «Руки жены»¹.

¹ Nove książki, 30.X.1974.

Когда я дочитал «Последний поклон» до конца, мне стало очень жаль закрывать книгу. «Вот и прошли передо мной,— думал я,— мое босоное, в штанишках об одной пуговице и без карманов детство, мое подвязанное шелковым пояском с двумя бахромчиками отрочество, моя одетая в солдатскую не по росту шинель юность». Я не знал тогда точно, сколько лет автору, насколько автобиографично его произведение. Но я был благодарен ему за то, что он сумел воскресить мое, наше время, показать моего, нашего современника так, что я не только узнал в них самого себя, но и почувствовал: неброской с виду, но настоящей жизнью живем, трудной, но и красивой, даже в самой трудности ее красивой. А это и есть подлинное искусство.

Нетороплив Виктор Астафьев в своем повествовании. И не терпит эффектов. Кажется даже, он сознательно избегает рассказа о выдающихся событиях. Его больше привлекают самые что ни на есть заурядные будни советского бытия. Сиротинка Витя, живущий у деда с бабушкой, перебирается в сторожку к слепнущему Васе-поляку и слушает в его исполнении на скрипке полонез Огинского. Тот же Витя сажает первое дерево за домом, хитрит с бабушкой, перебирая картошку в погребе, обманывает ее с ягодами, спасает от гибели гусей, собрался зимой за сеном, но проспал. Он же учится в темноте, «на ощупь» распознавать травы. Перебирает в погребе картошку. Целые сутки волнуется в ожидании, когда бабушка сошьет ему первые в жизни брюки («хоть бы с одним карманом!» — мечтает он). Ловит первого в своей жизни тайменя (таймень сорвался!); овладевает грамотой; присутствует «на бабушкином празднике»; едет с папой, «деревенским красавчиком, маленько гармонистом, маленько плясуном, маленько охотником, маленько рыбаком, маленько хвастуном», за легким счастьем («за фартом») в Игарку, где обретается «раскулаченный» дед (по отцу) Павел, когда-то редкостный плясун, а потом неутомимый рыбак; остается без родителей, бьется в нищете, попадает на глаза суровой, но человеческой Раисе Павловне и оказывается в детдоме; в годы войны поступает в ФЗО; делится щепоткой табака с шорником; спешит на зов оказавшейся в беде тетки Августы и чуть не погибает; уходит на фронт...

Как это, кажется, все обычно и неброско. Но все это выступает в неповторимо-родных подробностях, редкостном обилии мелочей повседневного быта. Причем если Валентин Распутин делает акцент на тончайших отражениях

их в психологии простого русского человека, то Виктор Астафьев — на самих этих мелочах быта, умея открыть в них неповторимую поэзию. Именно они формируют характер негибкого русского человека, прославившегося в первый же год войны сибиряка, человека, сдюжившего, выстоявшего в огне и спасшего мир от фашистского варварства.

В этом — сокровенный смысл «Последнего поклона». Если Валентин Распутин кропотливо исследует внутренние накопления русского человека, позволяющие ему твердо стоять на земле, то Виктор Астафьев с не меньшим тщанием прощупывает все нити, все ценное в «быте» и «бытии», позволяющие простому человеку не испытывать трагического одиночества в мире, а, напротив, чувствовать себя способным противостоять всем бурям и грозам эпохи. Так выступает перед нами общефилософский аспект повестей «Последний поклон», «Ода русскому огороду», «Пастух и пастушка».

Разными нитями привязывает жизнь Виктора Потылицына к родной земле. Вот одна из них: «Склонный к вольнодумью, шатанью, порой и к созерцательности, пугавшей бабушку Катерину Петровну и других пристальных людей, считающих — раз от бурности я мигом перехожу в недвижность, замкнутость, стало быть, блажен есть и ох как худо могу кончить по этой причине земной путь; отколовшись от артели, я бродил по лесу или сидел на обдуве у реки, бросал камни в воду, глядел в заречные дали, думая о всякой всячине, напевал что-нибудь, чаще просто так сидел, слушал шум кедров за спиной, смотрел, как безостановочно катятся беляки по Енисею, как дымит пароход в волнах, как бегут по небу растеребленные облака, как мотает ветром чаек, и они, взойдя в высоту, не шевелят крыльями, а, вытаращив круглые глаза, лишь подергивают вытянутой шеей, ровно бы глотками схлебывая воздух. Дозором явится на реку парочка гагар, полетают подле берега, покружатся-разведаются, повернут «домой» — к лесным озерам, возмущенно крякая, и, плюхнувшись в воду, застонут в лесу, жалобно извещая, что непогода продлится еще не один день».

А вот другая. Как-то отыскал озерцо с родником в середине и замер от его неопишуемой красоты. Потом вспомнил присказку: «Добро надо искать, а худо само найдется или прикатит». Показал озерцо деду Павлу:

«И хвалил же мня дед! Востротолым называл, су-

лился, если будет удача, купить мануфактуры на рубаху.

— Сатинету, Витька! Сатинету!.. Ах ты, ах ты! Ну, озерцо! Н-ну, озерцо! Я ли не перевидал на своем веку чудес! Но экой алмазинки и во сне зреть не доводилось. Счастлив ты, однако, парнишонка! Не участью-долей, душой счастлив. Красивое да доброе видеть, может, в этом-то счастье и есть. Кто знает».

Многозначительна и превосходно описанная Виктором Астафьевым встреча на пристани Назимово с «девочкой лет девяти, в полосатеньком платье», с «глазами северного, застенчиво тихого свету», просыпавшей ягоду.

«Сама во всем виноватая!» — простуженным голосом крикнула бойкая бабенка в грязном шелковом платье девочке, по лицу которой не потекли, прямо-таки рухнули слезы величиной с голубику. Крупные, светлые слезы, какие бывают только у детей, сыпались на камни, на песок и тут же бесследно высыхали. Легкие еще слезы, жизнь не отяготила их еще горькой солью. Но взгляд в себя послушницы-черницы все-таки почудился...

Давно уж девушкой стала ягоdnица. Да что там девушкой? Женщиной, матерью. Рябь в ее глазах перемешалась, сделались они тихого, северного цвету, донная синева, много мудрой печали таящая в глуби, отсыла в молодости, и серой пыльной подернулись глаза, как спелая ягода-голубика, которою вышла она торговать когда-то на пристань Назимово. А растет та ягода на тихом болоте, где лешие водятся, где лесной соседушко обретается, пиликают веснами кулики, токует старый глухарь, уркают дикие голуби. В суете жизни, в бедах и радостях угодница скорей всего забыла о том давнем происшествии на пристани Назимово, и саму пристань, быть может, забыла, а я вот отчего-то помню все так зримо и подробно, будто видел тихо и отринуто плачущую девочку лишь вчера».

Вряд ли только подобные впечатления сыграли определяющее значение в формировании характера главного героя книги «Последний поклон». Но несомненно, что человек, помнящий все это так, будто видел вчера, способный вместить в своем сердце и красоту Енисея, и горе незнакомой девочки, не сдаст и не предаст ни в труде, ни в бою. Таким мы его и видим в конце произведения, смелым и сильным защитником социалистического Отечества.

Он беззаветно защищает страну, всю свою землю потому, что глубокими и многоветвистыми корнями связан с нею через свою деревню Овсянку, через Енисей, через людей, чьи радости и горести вобрал в себя навсегда, с кем вместе голодал, замерзал, тонул, горел и, все одолев, вырос человеком, которому ничто не страшно.

Люди, прежде всего положительные, добрые люди, как было показано выше, оказывают определяющее влияние на формирование характера Витьки Потылицына. И — время, в данном случае связанное с величайшими социальными сдвигами.

Но есть и еще множество других сил, вплоть до нелюбимого, но чем-то и привлекательного отца, живущего как перелетная птица и потому презирающего накопительство; вплоть до маминого свекра, в доме коего живут по присловию: «Ни к чему в доме соха, была бы балалайка»; вплоть до играющего на гармошке деда Павла, что, войдя в раж, сбрасывает обутки, пляшет босиком, не щадя пяток и поддавая себе жару прибауткой: «Эх, раз! По два раз! Расподначивать горазд! Кабы чарочку винца, два ушата пивна, на закуску пирожку, на потеху деу-ушку-у-у»; вплоть до мягкого выговора некоторых звуков бабушкой Сисимой, отчего речь ее всегда музыкальна; вплоть до вовремя услышанных слов мачехи: «Хоть в тоске, да не на голой доске»; вплоть до незабываемого света глаз, чаще всего излучаемого в родной стороне, — серого, застенчивого, тихого света; вплоть до поверий, примет, сказок, пословиц, поговорок, изо дня в день обогащающих мир Виктора Потылицына; вплоть до бесконечно разнообразного, то и дело выступающего в неожиданных поворотах русского слова.

Всему этому «университету нашей жизни» и складывает свою песню Виктор Астафьев в «Последнем поклоне». Даже в свисте северных ветров, в шуме лесов, в переплеске енисейских волн он улавливает нечто, помогающее ему раскрыть одну из вековых тайн — «о нашей тяге к родной земле, к детству и к тому месту, где пролита кровь в бою». Писатель признается, что тайны этой он пока что не постиг. И добавляет: «Стану работать дальше, искать ответы на «вечные вопросы» в своей душе и в окружающей, стремительно несущейся, беспокойной жизни». Слова «вечные вопросы» здесь употреблены отнюдь не случайно. Они очень точно выражают то, во имя чего Виктор

Астафьев погружается в глубины нашей повседневной жизни. Главный из них — откуда у человека берется сила, что делает его нестигаемым? Этот вопрос не исключает тех, других, что приходили ему на ум, когда он перед уходом на фронт стоял у Шалунина быка на перевале перед спуском к Большой Слизневой, на взгорье у родной Овсянки, где озвученный мир «тревожил далью, смутной, настороженно ожидающей», а «перекатная тревога» сменилась «вечным... беспокойем, ожиданием чего-то пока и самому неизвестного», навалилась всей тяжестью вопросов: «Что завтра? Что через год? Через десять лет? Что за мною? Смерть?.. А за нею что?..» Война прибавила новые, и главный из них — как сделать так, чтобы люди никогда больше не уходили на войну?

Много вопросов поставил в «Последнем поклоне» Виктор Астафьев, не стремясь на все давать исчерпывающий ответ. Но на один из них ответил и в «Последнем поклоне», и в необычной со всех точек зрения «Оде русскому огороду». Критики истолковали поэтические описания им Овсянки, дома бабушки, нравов, обычаев, уклада, царившего в трудолюбивой семье деда Ильи, как гимн «вековечным ценностям» и... зачислили писателя по ведомству «деревенщиков», якобы всю силу человека усматривающих в его тысячелетних корнях.

В статье «Советская деревенская проза — литературный феномен общества развитого социализма» А. Хирше отнес «Последний поклон» к произведениям, наряду с «Привычным делом» Василия Белова утвердившим «деревенскую прозу» как течение в советской литературе¹.

Мысль эту в той или иной степени разделяли А. Макаров и Ф. Кузнецов, наиболее глубоко и тонко писавшие о Викторе Астафьеве. Акцентируя внимание читателя на повести «Стародуб», указав, что она «беспощадно реалистична и убедительна в изображении древнего, патриархального кержацкого быта со всей бесчеловечностью его «древле-отеческих устоев»², Ф. Кузнецов в дальнейшем своем анализе творчества Виктора Астафьева все внимание сосредоточил на характеристике «чистых начал в народной нравственности», что формировались «тысячелетия-

¹ Weimarer Beiträge, 1980, № 4, S. 14.

² Кузнецов Ф. За все в ответе: Нравственные искания в современной прозе. М.: Советский писатель. 1975, с. 167.

ми труда и преобразования земли». Критик доказывал, что автора «Последнего поклона» эти начала притягивали постольку, поскольку «противостояли духу собственничества, социальному эгоизму, внутренней заскорузлости, также проявлявшим себя в противоречивой крестьянской душе»¹.

Как бы откликаясь на размышления критиков, на их недоумения и сомнения, Виктор Астафьев в новых главах, написанных в 1970-х годах, внес существенные коррективы и в собственную концепцию мира и человека, и в построения критиков. Главы свидетельствуют, что «тысячелетия» включают и все то положительное, чем обогатила русского человека, советского человека эра промышленного развития, социалистическая революция. Перечитайте новеллу «Без приюта», заключительные страницы ее, посвященные описанию знаменитых в Игарке портовых трудяг — пароходов «Москва» и «Молоков».

Можно сказать, что после слов «бабушка», «Овсянка», «родная земля» самое любимое слово Виктора Астафьева — «работа». С неподдельной радостью описывает он любой труд, будь то ловля тайменя или сцепка вагонов. Но так восторженно, так вдохновенно описать работу, как описал он «трудовой подвиг» пароходов «Москва» и «Молоков», не удавалось, кажется, даже М. Горькому. В самом же «Последнем поклоне» радость их труда сравнима лишь с радостью солдата, возвращающегося с войны (рассказ «Пир после победы»):

«Это я шушество, потому что шушествоую! Не убило меня на войне, я и к бабушке иду, к Катерине Петровне. Только через порог переступлю, непременно гаркну: «Здравия желаю, товарищ генерал!» — она аж присядет и с испугу — уронит чего-нибудь. «О, штоб ты, окаянного, приподняло да шлепнуло!» — скажет. Так и скажет. Я-то уж знаю свою бабушку! Хорошо! Право, хорошо! Ну просто замечательно! Что хорошо? Вот и не знаю, как сказать — что хорошо и что замечательно! Хорошо, да и только!»

Так вот шагая, улыбаясь солнцу, свету, радовался, что живой вернулся с войны, и ноги мои, чем меньше оставалось мне идти, тем скорее бежали».

¹ Кузнецов Ф. За все в ответе: Нравственные искания в современной прозе, с. 167.

Видимо, вот такие страницы в творчестве писателя и имел в виду польский критик Ренэ Сливовский, отмечая совершенно своеобразное «сочетание серьезности и юмора».

Но вернемся к «Москве» и «Молокову». Неказистые, изношенные, они остаются «самоглавнейшими» пароходами для всех игарчан потому, что неутомимо трудятся — и «Москва», все же сохраняющая «женственность», и «Молоков», «что жук черный, маслянистый». Их первое появление в устье Медвежьего лога игарчане встречают как открытие весны и как начало страды, которая завершится поздней осенью. Вот они гудками приветствуют жителей Игарки.

«Из Медвежьего лога, рубя винтом ледяное крошево, на всех парах вылетала «Москва» и мчалась навстречу «Молокову». С того и с другого парохода давали отбортовку белыми флагами, на мачтах кораблей поднимали красные флаги с серпом и молотом. Поравнявшись с «Молоковым», как на параде, приветствовала его «Москва», гудком несколько игривым и продолжительным. «Молоков» коротко гудел: «Привет!» и следовал мимо, по стрежневой быри, как бы вдоль, но тут же круто разворачивался и спешил следом за «Москвой» в устье протоки, к мысу Выделенному — там корабли совместно приветствовали Енисей, косяки птиц, летящих на север, весну, солнце и все на свете». А далее идет описание работы их с приходом морских судов: как они помогают учаливаться заморским гостям, отвечая презрительным молчанием на их брань, как выталкивают на Енисей толстобрюхие лесовозы, прощально махнув им флагом, как спасают теплоход «Красноярский рабочий» и как потом «Молоков» бережно приводит к аварийному причалу «Москву». Не помню, чтобы в нашей литературе кто-либо с таким неподдельным волнением описал трудовые будни «промышленных трудяг», вдруг теряющие свою обыденность, принимающие «неведомый облик», приносящие людям вот такой праздник:

«Москва» в тот сезон больше не работала, ее увели в Подтесово на ремонт. Весной, к радости ребячьей, к радости города и всех людей на свете, она появилась, принаряженная, покрашенная, с новым якорем и флагом. «Молоков» радостно заорал, дуром метнулся навстречу боевой подруге, чуть было не торнулся в ее бок, но, приблизившись, оробел — очень уж нарядна и чиста «Москва». Одна-

ко боевая подруга сама милостиво подрулила к выключившему ход, выжидательно бултыхающемуся на воде «Молокову», и тут, среди протоки, побратались они, наши корабли.

Ребятня кричала: «Ура!», снова бросая кепки вверх; бабы, случившиеся на берегу, слезы пустили при виде такой картины; мужики успокоенно разбрелись по домам — жизнь шла дальше, шла как надо».

Писатель, таким образом, поэтизирует все лучшее в жизни своего народа, вековечное оно или только родившееся, — все, что не может не войти в фундамент социалистического характера, помогает его формированию. Он отдает предпочтение вековечному, устоявшемуся, видит прошлое в радужном свете? Вряд ли! Мне, например, кажется, что кое-где оно изображается Виктором Астафьевым даже в слишком сгущенных тонах. Суровы, но безупречно реалистичны новеллы «Мальчик в белой рубашке» и «Бурундук на кресте». При чтении же «Ангела-хранителя» не покидает ощущение пусть почти неуловимой, но беспокоящей односторонности. Открывающаяся забываемым образом плачущей девятилетней девочке с «глазами северного, застенчивого тихого свету» и завершающаяся столь же рельефно описанными трудами «Москвой» и «Молоковым» новелла «Без приюта» в центральной части содержит негативные наблюдения, как бы специально собранные в одно место. Но односторонность эта не искажает главных перспектив развития центрального героя, как и развития нашей жизни, с большой художественной силой раскрываемых всей образной системой произведения. Вместе с тем в этой новелле, так же, как в новелле «Пир после победы», оттенено воинствующее неприятие главным героем чуждого социалистическому обществу равнодушия, бездушного, казенного отношения к человеку, как и скопидомства, приобретательства, претензий на особое, исключительное положение и т. п. Жестоко покарал Витька Потылицын учительницу Софью Вениаминовну, прозванную Ронжой. Она заметила, что мальчик — грязный, обшарпанный, но не заинтересовалась — почему он такой? И где живет? И ел ли он сегодня или нет? «Не видела! Не знает! Узнай, стерва! Проникнись! Тогда иди учить! Тогда срами, если сможешь! За голод. За одиночество, за страх, за Кольку, за мачеху, за Тишку Шломова! — за все, за все полосовал я не Ронжу, нет, а всех бездушных, несправедливых людей на свете».

В такую же ярость приходит он, когда, возвращаясь с войны, улыбаясь «солнцу, свету», почти у самого дома, на том месте, где была дорога, по которой он и все односельчане уходили на войну, вдруг наталкивается на «забор из досок, прибитых внахлест», и, для верности, огражденный еще и «ниткой колючей проволоки, застенчиво-тонкой по сравнению с окопной, но все же штаны и кожу на задку поврать годной».

Навстречу возвращающемуся фронтовику вышел «угрюмый мужик в пожарной фуражке» и сказал:

«— Здесь ходить не положено!

— Военный объект? — понимающе отозвался я...

— Не положено, и все!

«Нет, не военный тут объект,— уразумел я и полез в пузырь, не зло лез, а как бы играя в гнев, напуская его на себя, забавляясь им: — Значит, пока мы воевали, пока кровь проливали, вы тут дачки старобуржуйские отхватывали! Устраивались!»

Когда же Виктор Потылицын увидел за забором породную даму в роскошном японском кимоно и с лейкой в руках, его пронзило чувство острейшей неприязни к ней.

«Здесь, напротив дач, по ту сторону Енисея, возле Шалунина быка, нашли мою утопленницу-мать. Бабушка моя, тетки и дядья, братья и сестры, односельчане, гонимые нуждой, перетаскали в котомках из города и в город по старой дороге столько всего, что поезду не увезти. Возле этих мест я чуть не замерз военной порой, идя на помощь к овдовевшей многодетной тетке. Здесь все освещено прошлой жизнью и памятью родных мне людей, а она, эта вот дама, по какому праву здесь? И от кого загородилась?»

Женщина с лейкой была пронизательной, она постигла мою нехитрую мысль, и правоту мою постигла — кто поросенка украл, у того ведь в ушах верещит! — и задохнулась от бешенства, может быть впервые осознав: всю жизнь ей беспокойно будет от таких вот, как этот молодец, прямых и правых в своем гневе, со своими первобытными требованиями, привитыми не первобытными, правда, книгами, фильмами, учителями, пионервожатыми и родителями, — жить в братстве, все делить пополам. И сама она, барственно устроившаяся в лихое для своего народа время, небось учила или учит детей — жить братством, каждую крошку делить пополам, и если придет час — по-братски защищать Родину».

Вместе со своим героем Виктор Астафьев оказывается перед сложнейшим явлением, казалось бы, совершенно противоестественным. Имя этому явлению — новый тип мещан, под звон самых ортодоксальных слов «барственно устраивающихся» или стремящихся устроиться в нашей жизни. Причем это мещане воинствующие, не останавливающиеся в самозащите перед самой беззащитной наглостью, настолько беззащитной, что ощущающие «в себе полновесно, законно» правоту свою люди либо безнадежно ступшеваются, либо теряют самообладание и дают шкурникам, воинствующим мещанам неотразимое оружие против самих себя. Так и случилось с Виктором Потылицыным. Услышав барственное распоряжение: «Ладно, пусть идет!.. Да проводите его, а то еще сопрет чего-нибудь», он потерял чувство самообладания. «Все язвительные, бранные слова пришли мне на ум, как Коленке Иртеневу, после, когда я протопал уже версты четыре,— признается он.— Во мне это и до сих пор, что в толстовском мальчишке: оскорбление, хамство, черный поклеп расшибают на месте, оглушают до того, что я теряю всякую сообразительность».

Надо сказать, что Виктор Астафьев не является первооткрывателем поставленной здесь проблемы. И в 1960-х годах и в следующем десятилетии ее затрагивали, ее разрабатывали многие советские писатели. Значительное место она заняла в творчестве Юрия Трифонова. Своеобразие Виктора Астафьева в том, что и в постановке ее, и в ее решении он бескомпромиссно непримирим. Его герой останется «прямым и правым в своем гневе» против нового мещанства во всех его видах, будь то лихоимство, казенное отношение к советскому человеку или хищнический подход к природным богатствам страны.

В июне 1986 года писатель рассказывал одному из корреспондентов: «Посчитал необходимым возвратиться к «Последнему поклону». В свое время я взялся писать «страницы детства». Эти страницы не имели определенного плана и замысла. Они получались как бы вразброс. А как-то я попробовал их смонтировать воедино. К моему удивлению, книга приобрела законченную, хотя, возможно, и не очень стройную, форму. Спустя годы, перечитывая ее, увидел, что какие-то детали нуждаются в уточнениях и добавлениях. Кроме того, вспомнились новые интересные эпизоды. Вот я и решил подготовить к переизданию исправленный и дополненный вариант «Последнего поклона». Толь-

ко что, например, написал две новые главы этой книги»¹.

Интересные сами по себе, они, однако, принципиально ничего не меняют в книге. Это уточнение, дополнение. Не более того.

...Солдат, прошедший сквозь горнило беспримерной войны, солдат-мироносец, не считающий себя и людей счастливыми «до тех пор, пока под ногами у них трясется от военных громов не земля, нет, а мешок, набитый человеческими костями, и неостывшей лавой клокочет кровь, готовая в любой момент захлестнуть мир красными волнами», солдат-победитель, прошедший с трехлинейкой, а потом с автоматом полмира для того, чтобы мир существовал в в своем единственно прекрасном «обыденном обличье, где не убивают, а добывают, где все-все растет, живет, поет не по команде, а по закону давно сотворенной жизни», — возвращается под крышу родного дома. Вот и Енисей. Устье Караулки. Встреча с двоюродным братом Мишей и его женой Полиной, зубоскалкой, частобайкой, заботницей и работницей. Выметали в Караулку сеть. Загадали «на победителей». Поймали редкостной величины и красоты тайменя. Солдат описал его с удивительным богатством деталей, подробностей и оттенков. Столько увидеть враз мог только человек, четыре года мечтавший в горниле войны вернуться к радостям мирного житья-бытья. Пир горой. «Три дня и три ночи». И — переправа на левый берег Енисея. Вон она — Овсянка. И — победная весна. «И в сердце моем, да и в моем ли только, подумал я в ту минуту, глубокой отметиной врубится вера: за чертой победной весны осталось всякое зло, и ждут нас встречи с людьми только добрыми, с делами только славными. Да простится мне и всем моим побратимам эта святая наивность — мы так много истребили зла, что имели право верить: на земле его больше не осталось».

Так закончил повествование Виктор Астафьев, он же — рассказчик, он же — Виктор Потялицын, он же — современник, новый человек XX столетия, ибо в первом лице, от которого ведется повествование в «Последнем поклоне», все они сливаются.

«На земле больше не осталось зла» — с этим убеждени-

¹ Книжное обозрение, 27.VI.1986.

ем главный герой Виктора Астафьева начал послевоенную жизнь. Но уже встреченный на пути домой забор должен был насторожить его. Последующие же «заборы» внесли в его формулу существенный корректив: «На земле не должно быть зла». На родной земле — прежде всего.

Родная земля и подлинный сын, муж, настоящий хозяин ее и хозяин мира, способный противостоять всем бурям и грозам эпохи, пример для всего человечества — вот двуединый главный герой следующего произведения — «Царь-рыба», названного самим автором «повествованием в расказах».

Общефилософский аспект его непосредственно вытекает из всего предыдущего творчества писателя, углубляясь, расширяясь, приобретая глобальность, и может быть выражен в форме вопроса: каким должен быть настоящий хозяин земли как поля, и земли как планеты? Главный объект изображения: мир в советском человеке и советский человек в современном мире, хотя поначалу кажется, что книга написана художником, до предела обуреваемым модными ныне экологическими проблемами, и с единственной целью — способствовать их скорейшему решению. Прав канадский ученый: «Проза Виктора Астафьева близка к жизни, но его повести, раскрывающие связь человека с природой, часто являются философскими аллегориями». Поэтому не следует их истолковывать прямолинейно, даже если мы пользуемся таким широким понятием, как «экология».

«Социально-нравственные проблемы, — отмечал Г. М. Марков в докладе VII Всесоюзному съезду писателей СССР, — властно волнуют нашу литературу, каких бы участков жизни она ни касалась, к каким бы сферам человеческой жизни ни обращалась. Человек и природа! Извечная нравственно-философская проблема, общечеловеческое значение которой с каждым годом приобретает все большую остроту. Вспомним, с какой классической силой и яркостью были поставлены эти проблемы в романе Л. Леонова «Русский лес», в его публицистике. «Земля наша едина и неделима, и человек в любом месте, даже в самой темной тайге, должен быть человеком!» Эти слова рыбинспектора Черемисина составляют пафос повествования Виктора Астафьева, определяют движение сюжета его книги «Царь-рыба», ставшей знаменитой. В книге, пожалуй, главный герой — сам повествователь, от лица которого то

путем прямых публицистических высказываний, то данными в его восприятии весомыми художественными картинками конструируется главная мысль»¹.

При обсуждении произведения «Царь-рыба» за «круглым столом» в журнале «Литературное обозрение» (1976. № 10) чаще всего звучали слова «защита природы», «экологические проблемы» (К. Шилин, О. Кожухова, О. Гусев, Н. Реймерс), они дополнялись фразеологизмами: «взаимоотношения человека и природы», «ответственность человека перед природой» (Д. Марков, Л. Якименко). Редакция в итоговом послесловии истолковала книгу как осуждение «бездумного или минутно-расчетливого подхода к окружающей нас естественной среде» и как обличение «различных видов духовного браконьерства, расточительности, хищничества». Сам автор в заключительном слове акцентировал внимание на этом же: «Сегодня природа в опасности...»

Так был понят смысл дискуссии и за рубежами нашей родины. В положительно оцененной мною в первой части исследования статье «Деревенская проза» в современной русской литературе» Хелен Штели писала: «Не просто сентиментальное отношение к природе и к традициям народной жизни отличает произведения Виктора Астафьева, родившегося в 1924 году в Сибири (и, таким образом, относящегося к старшему поколению деревенских прозаиков). В своем последнем романе «Царь-рыба» Астафьев стремится пробудить чувство ответственности у своих читателей, призывая сохранить природу (на примере сибирской тайги и рек) от вредного воздействия цивилизации; таким образом, он ставит проблему охраны окружающей среды, которая стала актуальной в Советском Союзе примерно за последние десять лет. В недавно проведенной дискуссии «Красота природы, красота человека» приняли участие, наряду с писателями и литературными критиками, также биологи, географы и эксперты по туризму (это говорит о том, что литературе в Советском Союзе придается большое значение). Они высоко оценивали роман Астафьева как значительное произведение литературы, в котором автору удалось эстетически убедительно показать отношение человека к природе как критерий (социалистической) морали. Действительно, роман Астафьева может оказать на чита-

¹ Седьмой съезд писателей СССР. Степнографический отчет, с. 11.

теля гуманизирующее воздействие»¹. Так поняли произведение и многие читатели, среди них Олег Сосюкин (с. Березанка Николаевской области): «Из наиболее запомнившихся за последние годы произведений,— писал он в редакцию журнала,— в первую очередь хочу назвать «Царь-рыбу» Виктора Астафьева и «Пегий пес, бегущий краем моря» Чингиза Айтматова. В основе сюжета каждой из этих вещей — человек и природа. Не буду особо останавливаться на первой части астафьевской «Царь-рыбы». Скажу лишь, что и браконьер Игнатъич, и очень далекий от понимания сущности природы Гога Герцев — оба являются носителями зла, хотя и в разном его обличье. Если первый осуществляет свое черное дело активно, то второй таит потенциальную угрозу природе в своей пассивности. Но более всего привлекла меня в обеих повестях сила духа человека, поставленного в экстремальные условия. Вспоминая «Оптимистическую трагедию» Всеволода Вишневского, драматизм событий в повести «Пегий Пес, бегущий краем моря» и «Царь-рыбе» я бы тоже назвал оптимистическим»².

Браконьерам всех видов и оттенков (а их так много в повествовании, что Н. С. Тихонов однажды в шутку назвал книгу «энциклопедией браконьерства») в произведении противопоставлены Аким и автор — рассказчик-повествователь — лирический герой. Впоследствии Виктор Астафьев заявит: «Царь-рыба» обязана своим появлением на свет моим братьям, выросшим на Севере, их рассказам. Один из них отчасти представлен в облике Акима. Слышал я нарекания, что, мол, неактивный мой Аким. Аким — хороший человек, и я старался показать такого, какого люблю: доброго, чистого, открытого. Дай-то бог, чтоб на свете таких людей было как можно больше, тогда и зла будет намного меньше. «Царь-рыба» получила читательское, общественное признание, которое подтвердило, что все-таки прав я в своих мыслях об Акиме»³.

Прав тем более, что некоторые «издержки» характера Акима щедро компенсируются и уравниваются воинственностью второго положительного героя — рассказчика.

Но вернемся к главной проблеме повествования: «че-

¹ Naue Züricher Zeitung, 17.III.1978.

² Литературное обозрение, 1982, № 10, с. 86.

³ Литературная газета, 25.IV1984.

ловек и природа». На мой взгляд, глубже других к пониманию ее автором «Царь-рыбы» подошли в ходе дискуссии Г. Горышин и С. Ломинадзе. Так же как впоследствии Г. Марков, в повествовании «Царь-рыба» Г. Горышин увидел размышление о человеке и его разнообразных отношениях с природой, а С. Ломинадзе говорил: «При всей важности проблем экологии, охраны природы и т. п., поднимаемых астафьевским повествованием, оно прежде всего заставляет думать не над тем, куда девался песок или стерлядь, а над тем, что происходит с человеком». Еще глубже подошел к книге Л. Соболев, обозначив ее проблему так: «конечность человеческой жизни и бесконечное и вечное бытие природы»¹.

Почти уловил фундаментальную философскую мысль, положенную Виктором Астафьевым еще в основу «Стародуба», а затем превращенную во всеопределяющую в повествовании «Царь-рыба», Норман Н. Шнайдман, сформулировав ее так: «Злоупотребляя природой и разрушая ее, человек разрушает тем самым основы собственного существования и собственного будущего,— разрушает сначала духовно, а затем физически».

Как убедительно показал советский исследователь А. Лапченко, в «Царь-рыбе» «отношение человека к природе — такая же составляющая духовной культуры, как и отношение к другим людям, к обществу, к самому себе. Отношение человека к природе — главное в натуре астафьевского героя — и есть та мировоззренческая доминанта, которая организует структуру характера, отражает основополагающее представление о человеке. Ценностный характер самого этого отношения определяется духовной близостью человека к природе, ощущением переживаемой своей «природности», степенью органического и естественного с ней слияния»².

С подкупающим волнением и ниссяжаемым богатством подробностей рассказывается в книге «Царь-рыба» о животных, птицах, рыбах, о небрежении нашем в отношении этих «ничейных» богатств и о том, как все было раньше. Заглядывая в прошлое, автор, однако, по зоркому на-

¹ Литературное обозрение, 1976, № 10, с. 52, 53, 57.

² Лапченко А. Ф. Русская советская социально-философская проза 70-х годов (Человек и земля в творчестве В. Распутина, В. Астафьева, С. Залыгина). Л.: Изд-во Пединститута имени А. И. Герцена, 1984, с. 8—9.

блюдению польского критика Здислава Романовского, «не поддается сомнительному искушению идеализировать его, а показывает жизнь в трудные, голодные и холодные годы. Вместе с тем это отличный роман о самых сокровенных переживаниях человека в его общении с природой. Судьбы человека и природы, судьбы родной земли нераздельны, говорит В. Астафьев и (подобно Маркову, Залыгину, Распутину) показывает их глубокую взаимосвязь, определяющую поведение и жизненные позиции человека»¹. Постепенно повествование о нашей земле, о наших лесах, реках, полях оказывается повествованием о части нас самих. Природа, биосфера родила все живое и самого человека, и он обязан беречь и любить ее как собственную мать, из чьего лона вышли мы все, как мать, оберегающую нас, дающую нам все, необходимое для жизни, охраняющую нас от смерти, от болезней и жестоко наказывающую за небрежение к ней. Не только история, общество соединяют людей, но соединяет их и природа, как соединял их, мирил между собой, учил быть преданными друг другу пес по кличке Бойе (по-эвенкийски — друг). Как показал Сергей Залыгин в статье «Литература и природа», тема эта стала остросоциальной, она глубоко волнует авторов «Белого парохода», «Прощания с Матерой», «Берега», «Лада», «Курземите» и конечно же «Царь-рыбы». Он высказал даже такую мысль: «...литература до сих пор была как будто антропологична, но теперь часто возникает необходимость и в том, чтобы она становилась все более и более природной»². Речь идет о том, что советская литература соединяет в нечто целое не только человека и историю, но и человека и природу. Она идет и дальше, смыкая в нечто целое человека и Землю, человека и Вселенную, о чем будет сказано в следующих главах и что хотел выразить Ласло Ягустин, когда писал в статье «Советская деревенская проза. Метаморфозы одной литературоведческой категории»: «В произведениях Троепольского, Б. Васильева, Носова, Проскурина, Астафьева элементы русского пейзажа — леса, реки, растения, животные — наполнены интеллектуальной, психологической, смысловой значимостью»³.

Вот почему в «Царь-рыбе» резко раздвигаются масшта-

¹ Трубна Ludu, 11.X.1976.

² Правда, 10.III.1980.

³ Napjaink, 1982, № 4, old. 6.

бы осознаваемого героем мира. Он, мир, включает всю Землю, всю Вселенную, хотя видится через тайгу, населяющих ее людей, зверей и все сущее. «Нам только кажется,— говорится в рассказе «Капля»,— что мы преобразовали все, и тайгу тоже. Нет, мы лишь ранили ее, повредили, истоптали, исцарапали, ожгли огнем. Но страху, смятенности своей не смогли ей передать, не привили и враждебности, как ни старались. Тайга все так же величественна, торжественна, невозмутима. Мы внушаем себе, будто управляем природой и что пожелаем, то и сделаем с нею. Но обман этот удастся до тех пор, пока не останешься с тайгой с глазу на глаз, пока не побудешь в ней и не повращуешься ею, тогда только воньмешь ее могуществу, почувствуешь ее космическую пространственность и величие». Добавим к этому здесь же сделанное признание, что в тайге душа рассказчика «отошла, отдохнула, обрела уверенность в нескончаемости мироздания и прочности жизни», и перед нами вырисовывается та высота, с вершины которой писатель смотрит на мир в «Царь-рыбе». Это та высота, с которой смотрят авторы «Тихого Дона» и «Русского леса» и на которую поднимаются Юрий Бондарев в романах «Берег» и «Выбор», Чингиз Айтматов в романе «И дольше века длится день»...

Рассказы, составившие книгу «Царь-рыба», чаще всего сплетаются вокруг... рыбы. Виктор Астафьев, пожалуй, знает о рыбах не менее автора «Записок об ужении рыбы». Но любой его рассказ неизменно подводит нас к человеку, оборачивается либо в пользу человека (если человек хорош), либо против него (если человек не совсем достоин этого имени). Отлично написаны новеллы «Рыбак Грохотало», «Уха на Боганиде». Центральный же эпизод во всем повествовании, конечно, связан с описанием царь-рыбы — осетра. Это подлинная жемчужина. Мне она кажется даже более значительной, нежели поединок человека с рыбой, составивший существо знаменитого рассказа Э. Хемингуэя. Быть может, потому, что здесь все выступает в чисто русских подробностях, подводящих к куда более глубоким философским заключениям.

Невозможно передать все богатство деталей, узоров, образующих это удивительное тканье. Два брата — черкесообразный, резкий, грубый Командор и благообразный, полный показного чувства достоинства, ко всем внимательный, почитающий «опчество» Зиновий Игнатьевич Утробин — искуснейшие браконьеры. Между собой не ла-

дят. Запретным делом занимаются порознь. Однажды ночью Игнатьичу страшно повезло: на его самолловы попался огромный осетр. Увидев его, Игнатьич опешил: «черный, лаково отблескивающий сутунок со вкось, не за-подлицо, обрубленными сучьями». Похож на доисторического ящера. Писатель дает свободу своей фантастической наблюдательности, поражая точностью видения, меткостью сравнений: «Над водою сверкнула острыми кнопками круглая спина осетра, изогнутый хвост его работал устало, настороженно, казалось, точат кривую татарскую саблю о каменную черноту ночи. Из воды, из-под костяного панциря, защищающего широкий, покатый лоб рыбины, в человека всверливались маленькие глазки с желтым ободком вокруг темных, с картечины величиною, зрачков. Они, эти глазки, без век, без ресниц, голые, глядящие со змеиной холодностью, чего-то таили в себе».

Попробовал Игнатьич раз, попробовал два поднять его в лодку и — не смог. Отступить же тоже был не в силах, хотя помнил наказ дедушки: «лучше отпустить ее, незаметно так, нечаянно будто отпустить, перекреститься и жить дальше, снова думать об ней, искать ее». Особенно, пояснял дедушка, если чувствуешь за собой «тяжкий грех, срам какой, варначество — не вяжитесь с царью-рыбой, попадется коды — отпушшайте сразу. Отпушшайте, отпушшайте!.. Ненадежно дело варначье». Но азарт не позволял Игнатьичу поступить так: «Упускать такого осетра нельзя. Царь-рыба попадется раз в жизни, да и то не всякому Якову». Игнатьич снова взялся за рыбину, потянул ее в лодку и, сбитый ею, оказался в воде, барахтаясь, попался на собственный самоллов. И вот они — рядом, в холодной воде. Оглушенная им рыба прижимается к своему недругу («все живое к чему-нибудь да жметсся»), уткнувшись «хрящом холодного носа в теплый бок», успокаивается, а он, ухватившись руками за борт лодки, клянет и осетра, и свою судьбу. Все чаще хочется ему отпустить руки и пойти ко дну. Перебирает в памяти свою жизнь и начинает догадываться, что это послано ему в наказание за Глашу Кулину. Обидел он ее когда-то смертельно. Приревновал к лейтенанту, потом, овладев ею, надругался над ни в чем не повинной девушкой. Годы спустя, поняв меру пакости своей, приходил просить прощенья. Не простила. Сказала: «Пусть вас бог простит, Зиновий Игнатьевич, а у меня на это сил нету, силы мои в соленый порошок смололись, со

слезами высочились. — Глаха помолчала, налаживая дыхание, устанавливая голос, и стиснутым горлом завершила разговор: — Во мне не только что душа, во мне и кости навроде как пусты...» И вот теперь он таким же стиснутым горлом кричит на всю реку: «Гла-а-аша-а-а, про-сти-и-и...» И дает себе слово, если останется цел, снова пойти просить у нее прощенья, а потом бросить браконьерство и уехать далеко, далеко. Между тем рыба, собравшись с силами, «перевернулась на живот, нащупала вздыбленным гребнем струю, взбурлила хвостом, толкнулась об воду, и отодрала бы она человека от лодки, с ногтями, с кожей отодрала бы, да лопнуло сразу несколько крючков. Еще и еще была рыба хвостом, пока не снялась с самолова, изорвав свое тело в клочья, унося в нем десятки смертельных уд. Яростная, тяжело раненная, но не укрощенная, она грохнулась где-то уже в невидимости, плеснулась в холодную заверти, буйство охватило освободившуюся, волшебную царь-рыбу».

Игнатича вытащил из воды Командор. Потеряв ногу, ловец осетра продал дом и «перед отъездом, озадачив жену и сплетниц-баб, зачем-то ходил Игнатич ко Глафире Куклиной, недолго пробыл в ее дому, вышел совсем подшибленный, осекшийся лицом».

Превосходен весь этот поворот от большой темы Природы к не менее значительной теме Женщины, Матери, требование самого чистого, безукоризненно честного, целомудренного отношения к ней. Он и придает повествованию философскую глубину, не выводя его из сферы художественного творчества, человековедения, понимаемого в неразрывном единстве, взаимообусловленности с Природой, Миром, Вселенной. Последнее почти обнаженно декларируется в цитируемых писателем стихах одного из героев повествования, называющего птиц «таинственными гостями неведомых ночных миров». Осуждая тех, кто убивает птиц, он говорит:

Когда-нибудь придет в тайгу землянин
без ружья,
Попробует дослушать и понять все песни
И, может быть, узнает с горькой мукой,
Как неразумен был и часто дик он,
И бил не птиц, а мирных, безоружных к нам посланцев,
Стараящихся песнею своей внушить любовь
И доброту ко всякому живому существу.
А на земле его свинцом! Огнем! Обманом!
Не думая о том, что там, в глуби небесных океанов,

годняшний мир. В эту проблему, как бесчисленные реки в Енисей, вливаются многие проблемы, рожденные нашей эпохой, преобразованиями страны, Сибири. Завязывая их в один узел, автор заканчивает «повествование в рассказах» на высочайшей философско-лирической ноте:

«Переменилась моя родная Сибирь. Все течет, все изменяется — свидетельствует седая мудрость. Так было. Так есть. Так будет.

Всему свой час и время всякому делу под небесами;
Время родиться и время умирать;
Время насаждать и время вырывать насаженное;
Время убивать и время исцелять;
Время разрушать и время строить;
Время плакать и время смеяться;
Время стенать и время плясать;
Время разбрасывать камни и время собирать камни;
Время обнимать и время избегать объятий;
Время искать и время терять;
Время хранить и время тратить;
Время рвать и время сшивать;
Время молчать и время говорить;
Время любить и время ненавидеть;
Время войне и время миру.

Так что же я ищу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем? Нет мне ответа».

В «Царь-рыбе» печали больше, чем радости, поскольку писатель не оставляет без внимания ни одного трудного узла нашей жизни. Книгу его надо читать вслух и не наедине, читать и тут же, глядя внимательно вокруг, спрашивать: «А у нас?» Но в ней печаль порождается размахом и глубиной мысли писателя, его «думами о ближнем, тоской по любви, — мечтами о чем-то неведомом, то ли о прошлом, всегда томительно-сладком, то ли о заманчивом и от неясности пугающе-притягательном будущем. Мудра, возросла печаль...» «Вней, — говорил о книге Сергей Залыгин, — нет какого-то строгого сюжета, в то же время это и современный человек, и природа, и общечеловеческая мысль нашего времени. Это одно из тех произведений, которые не замкнуты на одной-единственной мысли. Я даже не могу определить границ его, потому что сюжет сюжетом, образы образами, а мысль продолжается и над ними, впечатление, созданное этим произведением, выходит за привычные рамки. Это очень интересное произведение. Не

однажды у меня был разговор с зарубежными литераторами. Они чувствуют, что «Царь-рыба» — это хорошо, но не знают почему. Многие спрашивали: о чем это произведение? Я пытался объяснить. Там как будто нет прямой философии, нет философских отступлений, но в целом это очень современная и философская вещь»¹.

Не собираюсь оспаривать утверждения критиков, что повествование написано очень неровно, что в нем есть и «выдуманые» в обыденном значении этого понятия герои, сюжетные линии (Гога Герцев — Аким — Эля), что невыразительна новелла «Сон в белых горах», на что обращал внимание М. Лобанов². Заслуживает внимания и упрек в утяжеленности, утучненности плоти образов³.

Все это с лихвой перекрывается страстностью повествования, яркостью его в целом, а также такими бесспорными взлетами художника, как рассказы «Бойе» и «Царь-рыба». «Поразителен рассказ «Бойе», — говорил Виталий Семин. — С моей точки зрения, это истинный литературный шедевр»⁴.

Еще А. Макаров природу дарования Виктора Астафьева определял как лиро-эпическую. «Жестко написанной» назвал повесть «Царь-рыба» В. Озеров. Напротив, характеризуя «Последний поклон» как «прощание с детством, где образ бабушки, — «созданный средствами литературы — памятник труженикам сибирской колхозной деревни», А. Хирше утверждал: «У Астафьева мы не найдем ни лиричности Белова, ни трезвости Абрамова. Если бы эпитет «горький» не был уже присвоен другому писателю, то его заслужил бы Астафьев»⁵. Конечно, такой лиричности, как у Василия Белова, мы не находим у Виктора Астафьева, и трезвость его иная, нежели у Федора Абрамова. Его трезвость исключает холодноватость, а лиричность, внося в повествование многообразные полутона и оттенки, не лишает верности и силы основные ноты, определяющие характеры изображаемых людей. Вот почему в суровости жизни «Царь-рыба» не уступает беспощадности романов Федора

¹ Залыгин С. Время больших забот. — Вопросы литературы, 1986, № 5, с. 8.

² См.: Лобанов М. Надежда исканий. М.: Современник, 1978, с. 108.

³ См.: там же, с. 112.

⁴ Семин В. Рабочие заметки. М.: Советская Россия, 1984, с. 10.

⁵ Weimarer Beiträge, 1980, № 4, S. 16.

Абрамова. И если она, суровость, все же не ощущается с такой силой, как при чтении романов «Братья и сестры», «Две зимы и три лета», «Пути-перепутья», то лишь благодаря сильнейшему лирическому дыханию, которым автор-рассказчик согревает и в «Последнем поклоне», и в «Царь-рыбе» все повествование. «Самобытность дарования Виктора Астафьева, на мой взгляд, — заявляет Ф. Кузнецов, — проявляется в сочетании, казалось бы, несоединимого: щедрого и искусного бытописания, внимания к быту, детали, подробности и глубокой одухотворенности, философичности, — сурового, подчас жесточайшего реализма — и лиричности, поэтичности манеры письма, в особенности страниц, посвященных любви, природе, где поэзия вырастает порой до романтической патетики. Но это не только не противоречит правде жизни, но углубляет, обостряет ее. То, что мы вполне условно определяем как романтическое начало в творчестве этого ярко выраженного писателя-реалиста, на наш взгляд, не что иное, как напряженность и мощь поэтического чувства, свойственного самой природе его дарования, его душе художника»¹.

Можно сказать и так: любой предмет, попадающийся на глаза, Виктор Астафьев рассматривает с такой заинтересованностью, поворачивает его так и этак, присматривается к нему столь внимательно, что он, предмет этот, оживает перед нами, начинает светиться внутренним светом. Поистине потрясает обилие деталей в любом описании, подаваемом часто с шуткой, прибауткой, игрой словами, использованием народных примет, пословиц, поговорок, как бы растворяющихся в таком описании:

«Под дубком, дубком свилась репа клубком», вечно у нее лист издырявлен, обсосан — все на нее тля какая-то нападает, лохмотья иной раз одни останутся да стерженьки, но она все равно растет, выгуливает плотное тело, понимая, что радость от нее ребятишкам. Как-то отчужденно, напористо растет свекла, до поры до времени никем не замечаемая, багровеет, кровью полнится; пока еще шеборшит растрепанно, но тужится завязаться тугим узлом капусты. «Не будь голенаста, будь пузаста!» — наказывала бабка, высаживая квелую, блеклую рассаду непременно в четверг, чтобы черви не съели. Широко развесила скрипучие, упругие стебли брюква, уже колобочком из земли начиная

¹ Кузнецов Ф. За все в ответе, с. 166.

выпирать. Обочь гряд светят накипью цветов бобы, и сбоку же, не обижаясь на пренебрежительное к себе отношение, крупно, нагло и совершенно беззаботно растут дородные редьки».

«...Кучи картофельной ботвы как попало разбросаны по огороду. На сквозном ветру колючий осот бородой трясет, сопливая паутина обвисла на исхудалой, растрепанной межевой дурнине; ястребинка сорит грязным, дрянным семенем; розетки дикого аниса, жабрей, лебеда, чернобыльник осыпаются, цепляются за все, а уж репейник, что дедушка, осердился, в бабушку вцепился, ну везде-везде он... От кого и радость, так это от хрена — зеленеет, бродяга, бодрится молодо, из бурьянной глухомани он, словно из кутузки, на свет божий вывалился, радехонек воле.

Сбежались тучки в одну кучку, березы в лесу понизу ожелтелились, коровы, кони и собаки спиной к северу ложатся, перелетные птицы в отлет дружно пошли — верные ворожеи: быть скорому ненастью, быть ранней осени».

Это — из беспрецедентной в нашей литературе «Оды русскому огороду». А вот — из «Последнего поклона»: «Дорога здесь взялась травой — гусиной лапкой, совсем неугнетенно цветущей, хотя по ней ездили и ходили. Подорожник набирался сил, чтоб засветить свою серенькую свечку, и всякая травка тут зеленела и радовалась, не задыхаясь дорожной пылью. Обочь дороги в чищенках, куда сваливали камни с полей, колодник и срубленный кустарник, все росло как попало, росло крупно, буйствовало яростно. Пучки-купыри и морковники силились пойти в дудку, а жарки тут на солнцепеке уж сорили по ветру искрами лепестков, сморенно повисли водосборы-колокольчики в предчувствии летней, губельной для них жары. На смену этим цветкам из межевого чащобника взнялись саранки, стояли уже в продолговатых бутончиках, подернутых шерсткой, как инеем, и ждали своего часа, чтобы развесть по окраинам полей красные, лиловые и пестрые серьги».

Удивительны «подернутые шерсткой бутончики» саранки, как дети, приготовившиеся к празднику. Удивительна «растрепанная капуста», что «тужится завязаться тугим узлом». Но еще удивительнее, что, ощущая все это как живой человеческий мир, мы не сразу догадываемся: растения, деревья, цветы, всякую овощь Виктор Астафьев наделяет человеческими качествами, «как братьев наших меньших» (дородные редьки описываются словно дород-

ные девки), а в людях, какими они видятся писателю, есть нечто от деревьев, цветов. Даже ключик-ручеек у него, как застеснявшийся мальчишка, пожуркивает утайкой, роняет тонкие струи. То же относится и ко всякой живности, попадающейся на глаза писателю. На первом месте, однако, у писателя—рыбы. Виктор Астафьев, например, улавливает изменения в окраске рыбы, происходящие буквально в считанные секунды. Очень точно фиксирует он отличия в восприятии рыбы человеком военным, рыбаком, браконьером и т. д. Вот одно только развернутое описание тайменя, загаданного возвращающимся с фронта Витькой Потылицыным, его двоюродным братом Мишей и Полиной «на победителей»:

«Я бродом кинулся встреч лодке, рванул ее так, что она у меня почти по воздуху на берег вынеслась. Полина едва не вывалилась за борт, кыткнуть на меня хотела, но времени у нее на это не было. Она перемахнула через меня—я почему-то оказался на карачках,—обдав теплом из-под подола. Миша плюхнулся следом за нею на берег, держа в беремени что-то выворачивающееся из спутанной сети. Мишу уронило. Из мережи раскаленным осколком высунулся кроваво-алый плавник!

«Батюшки! Таймень!..»

Настороженно поднимались мы, отлепляя руки от рыбины, в любой миг готовые снова хватать, падать, бороться, если ей вздумается бунтовать. Топорщились огненные перья рыбины, надменно загибался и пружинисто разгибался ее хвост, легко, как бы даже небрежно хлопаясь о сухую острию камней.

Потрепанные схваткой, возбужденные, горячие, мы неотрывно глядели на яркочерную, покатуую тушу рыбины. Мне, еще не отвыкшему от войны, толстая и темная спина рыбины, стремительно набирающая крутизну, за еще более стремительным ветровым плавником уходящая к раздвоенному хвосту, напоминала торпеду с насечками сверкающих колец и серебрушек по округлым бокам и, на утолщении, искусно пригнанных друг к дружке. Под округлостями колец и серебрушек с исподу проглядывали пятна старинных крупных монет с приглушенной временем позолотой—неуловимы, переменчивы краски на теле рыбины, в малахитовой прозелени монет мерещилась тень или отзвук тех давних веков, когда везде были чудеса, всюду людям мерещились клады. И вот, со дна пучин, из онемелых веков явилось чудо нам...

Рыба в радуге неуловимых, быстро тускнеющих красок, вываленная в крупной дресве, в намоленном желтом песке, смотрит напаянными ободками зенков из округленных глазниц мимо нас, в свою какую-то даль, и сосредоточенная мысль, нас не задевая, не касаясь, ворочается под покатым, большим ее лбом. В скобках твердого рта закушена разумная скорбь. Есть, все же есть какая-то непостижимая, запредельная в ней тайность! В неусмиренном теле рыбы свершается работа, направляемая мыслью. Каждая клетка большого тела, от хвоста до полуразодранного удушьем губатого рта, схваченного стальной подковой челюсти, полнится энергией, собирая исподволь в комок упрямство, силу, стремление к бунту и свободе. Реже, аккуратней печатается веер хвоста о землю. Медленней, протяжней всосы жабер. Вот жаберные крышки распахнулись так широко, что под ними обозначилась кисельная зубчатка и арбузно спелая, тоже зубчатая жаберная мякоть. Праздничной, яркой гармошкой растянуло жабры, выпуская из мехов воздух. Хвост тайменя, гибкий, слюдянистый, всеми стрельчатыми перепонками уперся в землю и кинул упругое, дугой выгнутое тело рыбины вверх. В воздухе над берегом, выпрошенная из липкой паутины сети, яростно задержалась, затрепетала крыльями плавников рыбина, засверкала каждой звездочкой чешуи, прозвенела всем золотом, серебром и рухнула на камни — последний рывок к свободе взял всю мощь упрямого, где-то и в чем-то разумного все-таки существа...

Я ладонью стирал с успокоившегося тела рыбы дресву, чувствовал плотную шероховатость чешуи, усмиренную силу, и, странное дело, при виде добычи впервые после фронта в меня вселялась уверенность покоя и мира. Я начинал осязать мир в обыденном обличье, где не убивают, а добывают, где все-все растет, живет, поет не по команде, а по закону давно сотворенной жизни. Я проникался ощущением тишины и величия земного пространства, еще так недавно суженного, стиснутого, зажатого щелью или царпиной траншеи. Свет солнца, блеск воды, шум тайги, глубина неба — это уже не загаснет, не оборвется от слепой пули, шипящего снаряда, воюющей бомбы, вопящей мины — это навсегда, теперь на весь твой век!»

В одной из статей Виктор Астафьев, и вообще-то не жалующий критиков, навалился на них за то, что те часто обвиняют писателей в натурализме; «...так тебя, злосчаст-

ного автора, и караулят, так и караулят, и до того докараулили, и до того этим словом запугали, что его стали бояться, и герои иных книг перестали не только до ветру ходить, чихать, сморкаться, кашлять, мыться в бане без трусов, но даже есть перестали»¹.

Не вдаваясь в существо спора, скажу, что, на мой взгляд, сам Виктор Астафьев никогда не поймет, что такое натурализм, потому уже, что самому ему, как видно даже из приведенного только что описания тайменя, присуще органическое восприятие мира в его целостности и непрерывной конкретности. То ли с детства он привык к тому, что мир бескраен, неисчерпаемо многообразен и всегда целостен, то ли вобрал в себя такое восприятие, когда проехал через Россию, чтобы увидеть, от какой малости исчезает человек, но, повторяю, в любой интересующей его мелочи он ощущает принадлежность ее к чему-то бесконечно большому, их взаимосвязанность. Такое восприятие и продиктовало писателю ключевую фразу об Овсянке: «Они так и будут вечно жить сообща — деревушка в мире и мир в деревушке». Даже прозрачно-реалистические зарисовки с натуры у него приобретают притчеобразность, они символически-многозначны.

Видение и изображение Виктором Астафьевым обуславливают его отношение к слову и, если хотите, стимулируют его беспримерными словарными накоплениями. Кажется, он знает все словесные эквиваленты любого жизненного явления, знает не по словарям, а в результате разговорной практики, и не позволяет им залеживаться втуне, щедрее всех, смелее других заставляет «работать» все свои богатства. Вот герой его поймал первую в жизни рыбу — пищуженца. Нам тут же сообщается: «Пищуженца, иначе говоря пищугу, в литературе подкаменщиком именуют, а вообще пресноводный бычок это. На Урале его зовут абакшей, а чаще и совсем непечатно. Рыбу эту, сколь мне известно, нигде по доброй воле не едят». Ему, его герою почти всегда тесно во владениях одного глагола. Мальчику из «Оды русскому огороду» «заплакать приспело». Но как заплакать? «Обхватить руками Пирата, нет, все обнять, что шевелится, светится, поет, свистит, растет, цветет, стрекочет, бушует, смеется,— прижаться ко всему этому лицом и заплакать, заплакать!..»

Писатель любит в нашем присутствии поискать наиболее

¹ Астафьев В. Посох памяти, с. 39.

точное слово. Вот его герой просит бабушку «соорудить» ему удочку. Дед «сотворил» ему ее. Писатель не прочь обыграть слово («координат») или поиграть с ним («некрут»), говорит каламбурами, сыплет пословицами (у деда Павла учился, что ли?), любит вводить в повествование пословицы, поговорки, приметы через посредство оборота, начинающегося словом «говорят» («Говорят, что сиротская слеза тяжелая...»). Не боится щедро пользоваться «местными речениями», тут же поясняя их: «Зимою наши рыбаки ловили налима «заездами» — мордами, опущенными под лед среди загородки, а по весне — на уды и животники». «Оподолье гор», «прибрежные тай», «в заустье», «взимался из аремника», «снеговые кипуны», «возле быков и скал», «каменные оплеухи», «вода выпустила на волю рёлки», «торчали из сувойки намытых песков», «оподолья шиханов», «по виске — так красиво зовется у нас обсыхающая после водополья протока» — все это на одной странице и, выписанное из текста, может озадачить, в самом же тексте органично, придает ему свежесть и словесное многоцветье, хотя порой затрудняет восприятие.

Присутствуя на обсуждении его книги «Царь-рыба» за «круглым столом» в журнале «Литературное обозрение», Виктор Астафьев не протестовал против адресованных ему упреков в описательности, растянутости повествования, чрезмерной раскованности авторских отступлений. Но он резко не согласился с утверждением, будто книга перенасыщена диалектизмами. Он заявил, что «герои и повествователь говорят так, как говорят по сию пору в Сибири», и добавил: «В наши дни человек испытывает неловкость, признаваясь, что не знает ни одного иностранного языка. Встречаем незнакомое слово — не поленимся посмотреть в словаре, а то как-то неудобно. А разве не стыдно не знать языка, на котором говорит миллионная Сибирь? И слова-то какие — выразительные, меткие, точные! Уж не считаем ли мы порой чуть ли не признаком культуры — говорить на языке нивелированном, бесцветном?»¹ Думается, однако, что в данном споре прав не Виктор Астафьев, а его оппоненты, среди них — Юрий Казаков, независимо от упоминавшейся дискуссии тоже однажды заметивший: «Диалектизмы в создании образа персонажей необходимы, но самому лучше под это не подпадать. Единственный мой упрек астафьевской «Царь-рыбе», которую считаю великолеп-

¹ Литературное обозрение, 1976, № 10, с. 57.

ной книгой,— это злоупотребление диалектизмами в авторской речи...»¹

Еще летом 1924 года Горький говорил: «Картоха» и тому подобные уродливые «местные речения» допустимы в языке героев, а когда их говорит автор — это или грубое кокетство, или недостаток художественного вкуса. Автор знает, что «картоха» суть картофель. Он должен знать, что хлещут — правильное, чем «хлестают» и т. д.». И тогда же: «Щегольство местным словарем — это не только дурной тон, но — препятствие к познанию России Европой. «Словечки» надо оставить филологам и писать без кокетства, четко, просто, крепко, малословно. Заметьте, что наши учителя все писали скупой и очень просто; примеры: Толстой. Чехов. Величайший и непревзойденный мастер разговорной русской речи Лесков этому утверждению не противоречит, ибо колоссальный талант его позволял ему добиваться разговорной речью тех же эффектов, каких другие достигали путем описаний. У него физическая ощутимость такого образа, каков «Очарованный странник», совершенно равна поразительной живости Каратаева и Поликушки». Заметив, что «русский писатель ныне является не только русским, как раньше был», что его творчество имеет всемирное значение, Горький требовал не забывать об этом, идет ли речь о дерзости образа, мысли или слова и тона повествования, чтобы никто не мог сказать: «Не той иглою шьете»². Спустя несколько десятилетий А. Т. Твардовский напишет одному из своих адресатов: «Диалектизмов не нужно бояться, ими нужно пользоваться с толком, и великие старики (Л. Толстой, Тургенев, не говоря уже о Лескове, который тут кокетничал) отлично знали об этом и нас, дураков, этому учат. Литература невозможна на так называемом литературном, дистиллированном языке. Конечно — всему мера. Вы правы, что я с годами оставлял позади особо местные провинциальные словечки, но я думаю, что это шло вместе с тем, как оставались позади и многие другие приметы провинциализма в моей работе»³. Не следует забывать и очень верного замечания академика Г. В. Степанова: «Настоящий мастер слова целесообразно, экономно и расчетливо пользуется «диалектами», скорее намекая на них, чем фотогра-

¹ Вопросы литературы, 1979, № 2, с. 185.

² Письмо И. Ф. Каллишикову 16 июня 1924 г.

³ Литературное обозрение, 1985, № 3, с. 106.

фируя, достигая при этом главного — намека на среду, социальную, территориальную или профессиональную, на уровень компетентности, культуры своих персонажей и т. п.»¹. В целом же Виктор Астафьев пишет ярко, образно, вот так: «Дом мальчика стоял лицом к реке, зависая окнами и завалинкой над подмытым крутоярем, заросшим шептун-травой, чернобыльником, всюду пролезающей жалицей. К правой скуле дома примыкал городьбою огород, косо и шатко идущей вдоль лога, в вешневодье залитого до увалов дикой водою, оставлявшей после отката пластушины льда и свежие водомоины — земельные раны, которые тут же начинало затягивать зеленой кожей плесени. По чуть приметной ложбине вода иными веснами проникала под жерди заднего прясла, разливалась под самой уж горой, заполняла яму, из которой когда-то брали землю на хозяйственную надобность. В яме-бочажине, если год бывал незасушливый, вода кисла до заморозков, лед на ней получался комковатый, провально-черный, на него боязно было ступать. В бочажине застревали щурята, похожие на складной ножик, и гальяны, проспавшие отходную водотечь...»

Не часто употребляемые в литературе слова «крутоярье», «вешневодье», «водомоины», «пластушины», «водотечь» придают свежесть, а «косо и шатко идущая вдоль лога» городьба, похожие на складной ножик щурята визуальную ощутимость описанию.

Когда читаешь рассказы, повести Виктора Астафьева, создается впечатление, будто они написаны одним порывом, сразу набело. Вероятно, оно так и есть, ибо следов натуги, усилий в его произведениях не чувствуется. Повествование льется свободно, речь естественна и увлекательна, как «умный говор сказки чудной», лившейся по вечерам в наши детские годы из уст любимых бабушек-сказочниц. Но вот передо мной главы второй книги «Последнего поклона», напечатанные в журнале «Наш современник», и те же главы в избранном, вышедшем под заглавием «Мальчик в белой рубахе». Сравниваю приведенную выше речь деда Павла по случаю открытого внуком озера: ни одна фраза не перешла в избранное в первоначальном виде: тут сокращено, там переставлено, инде добавлено. И рассказ о девятилетней ягоднице подвергся существенной доработке. В журнальном варианте было: «Крупные, но еще детски

¹ Литературная газета. 27.VI.1984.

светлые слезы сыпались на камни берега и тут же бесследно высыхали — мало в них, в этих слезах, соли, еще легкие, еще отчетливые они, а взгляд в себя послушницы-черницы мне все-таки почудился...» В книжном издании стало: «Крупные светлые слезы, какие бывают только у детей, сыпались на камни, на песок и тут же бесследно высыхали. Легкие еще слезы, жизнь не отяготила их еще горькой солью. Но взгляд в себя послушницы-черницы все-таки почудился...» В журнальном варианте было: «Она давно уже девушкой стала. Да что девушкой, женщиной, матерью не единожды небось. Рябь в ее глазах перемешалась, сделались они тихого, северного свету, синевато-донные, много мудрости в глуби таящие, серой пылью подернутые, как та ягода-голубика, что растет в тихом болотистом месте, где лешие водятся и лесной соседушко обретается». В книжном издании стало: «Давно уж девушкой стала ягодница. Да что там девушкой? Женщиной, матерью. Рябь в ее глазах перемешалась, сделались они тихого, северного свету, донная синева, много мудрой печали таящая в глуби, отсыяла в молодости, и серой пылью подернулись глаза, как спелая ягода-голубика, которую вышла она торговать когда-то на пристань Назимово. А растет та ягода на тихом болоте, где лешие водятся, где лесной соседушко обретается, пиликают веснами кулики, токует старый глухарь, уркают дикие голуби».

Как видим, повествование стало еще конкретнее, еще точнее, еще поэтичнее. Упорный труд оборачивается художественным успехом. «Но пишется с годами все труднее», — признался мне однажды Виктор Астафьев. Отраднo было прочесть и в одной из статей его: «Сделалось ли с годами и с переменой мест легче работать? Не сказал бы. Легче всего работалось в творческом отрочестве и юности. Самое сочинительство тогда так захватывало, таким одаривало счастьем первосотворения, что ослепляло и оглушало, словно весеннее половодье, будто солнце, восходившее только надо мной и только для меня»¹. В разговоре с Леонидом Леоновым (считающим, в отличие от меня, автора «Последнего поклона» более талантливым, чем Евгений Носов) Сергей Викулов, почти дословно пересказав аналогичное признание Виктора Астафьева в частной беседе, восторженно привел его слова: «Я писал так, что брызги летели во все стороны». На это Леонид Леонов тотчас возразил: «А

¹ Литературная газета, 25.IV.1984.

это очень опасно. Знаете, мне кажется, так пишет модный сейчас Маркес. Я читаю страницу за страницей, восхищаюсь блеском, выдумкой, неожиданными поворотами, обилием деталей, а кончив, не могу ничего вспомнить. В холод этим не согреешься, в голод не насытишься, в дождь не укроешься. Нет, брызги, пена — не то! Особенно, если человек, как Виктор Астафьев, поразительно талантлив. Поэтому хорошо, что с годами ему пишется все труднее. Значит, его талант все растет».

С конца семидесятых годов Виктор Астафьев приступил к работе над большим произведением о войне. «Подлинную правду о войне, которую знаем мы, прошедшие через ее огненные купели рядовыми, может рассказать только Виктор Астафьев», — сказал мне в сентябре 1983 года в Переделкине Евгений Носов. Не однажды тяжелые болезни отрывали писателя надолго от этой работы. Выздоровливая, он возвращался к начатому, признаваясь: «Груз памяти пригибает меня к земле, ломает мой крестец, ибо она, память, высветляет не одни картинки детства, не одну любовь и радость, она озвучивает и войну, ненависть, безумство человеческое, кровь, смерть, и, надеюсь я, нужно это для того, чтобы я «отболел» войной последний раз, ради будущего, ради детей своих и внуков»¹. Сверхзадачу же свою писатель определил так: «Если мне удастся донести до людей, что жизнь дается человеку только раз и никогда, ни в ком и ни в чем более не повторяется, что сама по себе сознательная и созидательная жизнь столь коротка, что бессмысленно, жестоко, неразумно обрывать ее прежде времени, тратить силы на разрушение, ожесточение и убийство и что надо пробовать жить на земле в мире и согласии, если удастся внушить это тем, кто все еще не понимает, сколь велика нависшая над нашей планетой угроза термоядерной катастрофы, — то значит, жизнь и работа моя и моего поколения были не напрасны»².

XX ВЕК В ИЗОБРАЖЕНИИ *АНАТОЛИЯ ИВАНОВА*

Уверенным шагом человека, твердо знающего, что у него есть что сказать людям и сказать так, как до него не гово-

¹ Литературная газета, 25.IV.1984.

² Там же.

рили другие, вошел в литературу Анатолий Степанович Иванов (род. в 1928 г.). Попробовав свои силы в жанре короткого рассказа, отточив мастерство создания речевых характеристик в работе над пьесами, он обратился к главному, что волновало его, смело попытавшись сразу же развернуться в полную силу таланта. Учителями своими он с самого начала избрал М. Горького, М. Шолохова и Л. Леонова. «Об их творчестве, — признавался он в статье «Перед новой книгой», — я думаю всегда, их произведения я перечитываю всякий раз, начиная новую работу»¹.

Специально исследовавший проблемы традиций в романах «Повитель», «Тени исчезают в полдень», «Вечный зов» литературовед В. А. Юдин отметил сильнейшее воздействие на писателя М. Шолохова и Л. Леонова, идет ли речь об изображении становления личности «в драматической, нередко трагедийной борьбе социальных сил, в трудном, мучительном преодолении внутренней противоречивости» или о «преднамеренной жесткости и резкости описания отдельных эпизодов классово-войсковой борьбы»².

Уже через год после публикации первого рассказа «Дождь» (1954) Анатолий Иванов начинает работу над большим романом «Повитель». Большим и по теме, и по объему его.

Произведение создавалось начинающим писателем во внутренней полемике с теми собратьями по перу, которые вдруг прониклись скептическим отношением к так называемым «родимым пятнам капитализма» в сознании и психике людей нашей страны. Кое-кто брал в кавычки такие понятия, как «собственность», «классовость», представляя в идиллическом свете прошлое, все прошлое.

Зрелость автора «Повители» как художника поразила и читателей, и литературных критиков. Но первое крупное произведение не было создано писателем в одночасье. Оно рождалось в длительных и тяжелых муках человека, прошедшего суровую жизненную школу и не первый год державшего в руках перо. Роман увидел свет, когда автору исполнилось тридцать лет.

«Я работал в районной газете, — писал он мне 9 сентября 1978 года о том, как возникал, формировался замы-

¹ Литературная Россия, 7.1.1972.

² Юдин В. А. Традиции М. Шолохова в романах Ан. Иванова. — В сб.: Великий художник современности. М.: Изд-во МГУ, 1983, с. 80, 81.

сел «Повители», — случайно в колхозе одном встретил человека, сидящего в сенокосную пору в холодке. Смотрю — пьяненький, что-то рассказывает двум трезвеньким. Потом узнал, что это заместитель председателя колхоза (были тогда и такие должности), что он — вообще пьяница, фамилия его — Бородин; что у него полдеревни родни, они-то его на отчетно-выборных собраниях и выкрикивают в заместители председателя и проводят голосованием. Колхоз же! Человек это был злой, обиженный чем-то, плохо жил с женой (бабник), с сыном.

Я решил написать о нем, об этой семье небольшую повесть — конфликт сына с отцом. Что-то я написал, отнес в «Сибирские огни». Там почитали и спросили — а в чем, собственно, суть конфликта у них?

Вот этот конфликт я долго пытался изобразить, не помню уже, что придумывал. Повесть росла в объеме, из современности все больше углублялась в ранние годы Советской власти — а конфликта не было. Раза четыре я показывал повесть в «Сибирских огнях», и все мне ее возвращали для переделки, для разработки этого конфликта.

И вдруг я в газете прочитал сообщение (в «Советской Сибири»), что на свалке в одной из сибирских деревень нашли выброшенный кем-то ржавый кулацкий обрез. Вот тут-то меня и осенило: кто хранил его до сего времени, зачем хранил, почему решил разоружиться? Повествование пошло еще более в глубь времени, началось с 1915 года».

Писатель докопался до социальных основ увлекшего его воображение конфликта. И сразу раздвинулись жизненные рамки, позволив сблизить на первый взгляд явления, далекие друг от друга. А это, в свою очередь, наталкивало на смелые социально-философские обобщения, создавая прочную основу для глубокого художественного проникновения в сущность изображаемых явлений. «По-моему, — размышлял писатель, — противоречия нашего общества гораздо глубже и серьезнее, гораздо сложнее, чем мы порой объясняем это в своих книгах, и причины существования многих и многих отрицательных героев надо искать в противоречиях социального плана».

Так в ходе работы над первым романом кристаллизовалась одна из главнейших особенностей последующего творчества писателя — ясная социальная обусловленность всего, что он изображает. Это тем важнее отметить, что и «Повитель», и «Тени исчезают в полдень», и первая книга «Веч-

ного зова» создавались автором, повторяю, в период, когда в советской литературе проявилась тенденция, о коей М. Н. Алексеев, выступая с докладом о прозе российских писателей на V съезде писателей СССР, вынужден был с горечью сказать: «...с некоторых пор социальное, гражданское, народное и партийно-классовое начала в нашей литературе, всегда имевшие решающее значение, в творчестве отдельных наших писателей несколько приглушились, стали проявляться не столь страстно и взволнованно, их все чаще стали заменять иные звуки, скорее интимные, камерные, обращенные прежде всего к своему собственному изысканному слуху, к своей утонченно-эстетской душе»¹.

Не в пример этому, подчеркнуто полемически выделяя социальные доминанты в изображаемых характерах, ставя их в ситуации, казавшиеся исчерпанными нашей литературой еще в таких произведениях, как «Одиночество» и «Закономерность» Н. Вирты (собственник, ненавидящий Советскую власть за экспроприированные ею богатства, бывший агент царской охранки, исподтишка, но упорно дезорганизующий новую жизнь), до предела обостряя и заостряя, Анатолий Иванов заставил еще раз послужить литературе, осмысляющей многие сложные явления нашей жизни предвоенного периода и грозных лет войны.

Опубликованный в 1958 году в журнале «Сибирские огни» роман «Повитель» принес автору всесоюзную известность, сразу же был замечен за рубежом, переведен на болгарский, чешский, словацкий, румынский, французский и другие иностранные языки. «Книга по-литераторски очень крепко сделана», — сказал Л. Соболев.

В «Повители», так же как во всех последующих произведениях, основное внимание Анатолия Иванова приковано к современности. И если он обращается к прошлому, то лишь постольку, поскольку туда уходят корни волнующих его явлений. Однако в современности не все интересует его в равной мере, а лишь то, что связано с неотступно мучающей его проблемой, к которой он будет возвращаться на все более высоких витках своего художественного развития — и в романе «Повитель», и в эпическом повествовании «Тени исчезают в полдень», и в романе-эпопее «Вечный зов». Жизненное явление, ею охватываемое, значительно, много-

¹ Пятый съезд писателей СССР, с. 395.

ствольно и многоветвисто, с беспримерно глубоко и широко раскинувшимися корнями. Речь идет прежде всего о том, что называют «частнособственническим началом» в человеке, в процессе исторического развития превращающемся в силу, разрушающую самые основы человечности на земле. Подрубленное в нашей стране под корень, это начало не засыхает сразу. Одну из опаснейших его разновидностей Анатолий Иванов метко сравнил с сорняком, вдруг, почти необъяснимо высовывающимся рядом со стеблями человеческих посевов. «Он коварно выжидает время. Когда растения немного разовьются и окрепнут, он осторожно высовывает наружу свое бледноватое тело.

Несколько дней они спокойно растут рядом. Враг, кажется, не обращает внимания на зеленое растение. Потом начинает тянуться к молодому стебельку, обвиняется во-круг него раз, другой, третий, впивается бесчисленными присосками и теряет связь с землей. Теперь молодое растение кормит его своими соками. А само постепенно чахнет, желтеет...

Этот враг именуется повиликой. Жители Локтей зовут его несколько иначе — повитель.

Наиболее зараженные повителью участки посевов колхозники выкашивают раньше, чем созреют семена повилики. Другого выхода очистить поля от этого сорняка нет».

Вот к этому началу и приковано преимущественное внимание Анатолия Иванова во всех до сих пор написанных им романах. Берется и изображается оно в бесконечно разнообразных видах, неизменно в непримиримых схватках с другим, противоположным началом, показывается тотально, как выражение мировых катаклизмов, и вместе с тем предельно конкретно. Кроме прямого смысла, рисуемые Анатолием Ивановым картины несут в себе еще и обобщения.

Романы его выправляли намечавшийся одно время в советской литературе перекосяк. Он выражался в том, что писателям, как справедливо заметил одним из первых Йонас Микелинскас, не стали удаваться отрицательные герои, поскольку не уделялось «должного внимания раскрытию их философии, их социальной сущности, их генезиса. Вот,— рассказывал литовский писатель,— прочел я недавно повесть С. Залыгина «На Иртыше». Серьезная, талантливая вещь. Но вместе с тем и слегка досадно, что автор не заглянул в глубь души Лександра Ударцева, который под-

жег колхозный амбар с семенным зерном. Подобный упрек можно сделать и в адрес И. Авижюса и многих других. В хороших, по сути дела, книгах сталкиваешься с персонажами-роботами, которые в своих поступках руководствуются лишь слепым инстинктом»¹.

Глубоко социальные, так сказать, органически социальные по своему смыслу произведения Анатолия Иванова захватывают диапазоном общечеловеческого наполнения. Писатель рассказывает о жизни сибирских крестьян, вернее, о жизни выходцев из сибирского крестьянства. Однако обуревающие их чувства, страсти, их вожделения оказываются характерными для самых разных социальных слоев в эпоху перехода от капитализма к социализму. При этом с редкостной смелостью, а часто просто дерзостью он использовал право искусства на художественное сгущение, преувеличение, заострение и жизненных ситуаций, и типических обстоятельств, в которых действуют изображаемые им лица.

Обратившись к творчеству Анатолия Иванова, мы погружаемся в мир необычайно острых конфликтов, предельно напряженных ситуаций, самых яростных интеллектуальных, нравственных, физических столкновений. Здесь кипят страсти, сшибаются люди разных убеждений, пуская в ход пушки, пулеметы, автоматы, обреза, наганы, кулаки. Дыхание смерти тут ощущается почти с такой же силой, как дыхание жизни. Здесь нет людей равнодушных, безучастных, ибо рушится один мир и создается другой. Люди гибнут в исторических битвах, часто не сознавая этого полностью, уносятся социальными вихрями в небытие. И — рождаются новые люди, растут, крепнут, строят жизнь на принципиально иных основах, перевоспитывая себе подобных, родившихся в другом мире и зараженных его идеологией, его предрассудками и предубеждениями. К каждому писателю подходит с самым крупным масштабом, ставя перед ним вопросы: «Кто ты? Зачем живешь?» И это вопросы, диктуемые самим временем, крутым поворотом в историческом развитии человечества. Большинство встает на новый путь, но немало и таких, кто пытается до конца противостоять историческому напору новых социальных сил и их устремлений. Схватки между ними беспримерно жестоки не только в тех случаях, когда старый мир, выступая в облике белогвардейщины, фашизма, милитаризма, пытается

¹ Дружба народов, 1970, № 9, с. 270.

сломить новую силу, но и тогда, когда он, как ржавчина, разъедает человеческие души, пораженные тысячелетним микробом частной собственности. Несколько раз возвращаясь к произведениям Анатолия Иванова, к его романам, Катя Топчиева из Болгарии неизменно начинает разговор о них с эпитета «жестокая», соединенного с такими категориями, как «классовая борьба» и «частная собственность»¹. Действительно, изображаемые Анатолием Ивановым защитники «собственных амбаров и лавок» в ненависти к Советской власти, к новому строю жизни не знают удержу, не останавливаются ни перед чем. Писатель подробно рассказывает об изуверстве и страшных истязаниях, которым они подвергали в годы гражданской войны и коллективизации коммунистов, комсомольцев, а в эпоху Великой Отечественной войны, поступив на службу к фашистским оккупантам, — советских военнопленных и мирных жителей на территории, временно подпавшей под иго гитлеризма. Кое-кто упрекал Анатолия Иванова в перенасыщении повествования сценами купеческих зверств, фашистских изуверств. Упрекал, на мой взгляд, не без основания. В его произведениях чересчур много убийств, слишком часто — для литературы, не для жизни человечества в XX столетии — льется кровь. На это ему и его товарищам по перу однажды указал М. Шолохов.

«Мне вспоминается, — рассказывал Анатолий Иванов, — как на одной встрече писателей Михаил Шолохов, обращаясь к нам, своим товарищам по профессии, сказал:

— Здравствуйте, братья-разбойники!

И в ответ на недоуменный вопрос: «Почему?» — объяснил, что слишком много смертей и убийств происходит на страницах наших произведений. Это очень правильное и интересное наблюдение»².

Об этом же, но в более резкой форме говорил мне Л. Леонов, опасаясь, не искривляется ли тем самым изображение русского национального характера в его историческом становлении.

Соглашаясь с замечаниями, Анатолий Иванов проявляет неуступчивость, по крайней мере, во всем том, что касается изображения им защитников частнособственнического

¹ Топчиева К. Правда и чужбина, с. 70, 88 и др.

² Иванов А. Тени исчезают в полдень. — Октябрь, 1964, № 7, с. 169.

общества. Тем более что никто из его оппонентов не спорит, что самые жестокие сцены, создаваемые им в романах «Повитель» и «Тени исчезают в полдень», опираются на реальные факты жизни, в свое время преданные гласности самими купцами, белогвардейцами, фашистскими генералами и их прислужниками. Не исчезла жестокость и сегодня. Как сказал Грэм Грин: «Во всяком случае в мире существует жестокость, и это надо ясно понимать» (Нувель литерер, 21—28. VIII. 1980). В творчестве Анатолия Иванова правда о старом мире выступает выпукло, в предельной художественной концентрации. По глубокому убеждению писателя, только так можно по-настоящему донести до современного читателя жестокость, бесчеловечность, изуверство, посредством которых мир эксплуататоров, издыхая, пытается продлить свое пребывание на исторической арене. Жесткость, даже жестокость реализма Анатолия Иванова определяется тем материалом жизни, с которым он имеет дело. Суровость писателя — суровость самой изображаемой им правды жизни, о чем еще М. Горький памятно говорил: «Как всякая правда — художественная правда жестока, она даже более жестока, чем всякая иная. Это так и следует»¹. Что же касается сгущения, преувеличения, заострения, то они всегда были обязательными в подлинном искусстве. «Искусство есть сгущение», — говорил Гете. Настаивая на этом праве художников XX столетия в особенности, М. Горький писал, что «подлинное искусство обладает правом преувеличивать, что Геркулеты, Прометеи, Дон-Кихоты, Фаусты — не «плоды фантазии», а вполне закономерное и необходимое поэтическое преувеличение реальных фактов». Поднимаясь к теоретическим обобщениям, он доказывал, что социалистический реализм «должен мыслить гипотетически, а гипотеза — домысел — родная сестра гиперболе — преувеличению...»²

Возникает вопрос: в какой мере и до какой степени художник имеет право на преувеличение, заострение, сгущение, концентрацию жизненных явлений в искусстве? В той мере и до той степени, пока не нарушается то «чуть-чуть», что заставляет читателя неотрывно следить за каждым шагом основных героев писателя. Впрочем, читатели легко прощают писателю «издержки» гиперболизации ради той большой правды, которую неизменно заключают создавае-

¹ Литературная учеба, 1978, № 4, с. 116.

² Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т., т. 27, с. 255.

мые им характеры, тем более что вместе с автором вынуждены каждый раз докапываться до нее. Анатолий Иванов умеет заинтриговать читателя не столько сюжетом, сколько тайной характера героев, искусством рисовать людей так, что мы долго не можем догадаться, кто же перед нами на самом деле, что за человек и чем движим в жизни своей. В повествовании «Тени исчезают в полдень», в романе-эпопее «Вечный зов», в повести «Жизнь на грешной земле» это проявилось в особенности. Проявилось еще и потому, что для самого писателя почти каждый человек — загадка, каждый по-своему интересен и многогранен, если можно так выразиться, не одна страница, которую можно сразу охватить взором, а целая книга, порой для прочтения требующая колоссальных усилий.

«Подобно К. Федину, — пишет исследовательница Л. Бухарцева-Федосеева, — А. Иванов пронизывает характеры «ощущением времени». Он уверенно чувствует себя в стихии сильных страстей, в открытом столкновении крутых характеров, ему свойственно шолоховское умение мужественно и сурово изображать «людскую круговерть»¹.

Как бы то ни было, созданные Анатолием Ивановым характеры привлекли к себе всеобщее внимание, породили неутихающие споры и среди читателей, и среди литературных критиков, принеся автору огромный успех. Заинтересовавшись в начале 1970-х годов вопросом, что читают на земле вологодской, Ю. Андреев обратился в сельские библиотеки. Оказалось, что на 1 июля 1973 года самыми читаемыми были романы А. Иванова, за ними шли книги К. Седых, Г. Маркова, А. Чаковского, И. Мележа, М. Алексева, С. Сартакова и других². В спорах, вызванных «Тенями», «Повителью», «Вечным зовом», наряду с признанием недюжинной талантливости Анатолия Иванова, высказывались, чаще всего в форме вопросов, сомнения: а прав ли писатель, сосредоточивая главное внимание на отрицательных явлениях нашей жизни? Не нарушает ли он принципов социалистического реализма, до предела заостряя в характерах такие тенденции, как всепоглощающее чувство частной собственности или ненависть к новому миру? Не преувеличивает ли жестокость жизненного развития? И вообще, не

¹ Бухарцева-Федосеева Л. Г. Советская литература. М.: Русский язык, 1978, с. 56.

² См.: Андреев Ю. А. Во земле вологодской. — В сб.: Литература и социология. М.: Художественная литература, 1977, с. 392—393.

лежит ли жестокость в основе и его мироотношения, и его таланта? Отвечая на эти сомнения и вопросы, критики и литературоведы, почти единодушно отмечая, что писатель любит «замешивать» свои произведения «круто», создает их «на жестоких контрастах света и тени», рисует «сильные характеры, вовлеченные в стремительные и трагические события», склонен к резким, часто изломанным фабульным линиям, угловатым ситуациям, неожиданным поворотам в человеческих судьбах, пользуется «сильнодействующими художественными средствами», что для его произведений показательна «динамичность повествования», «трагедийная напряженность действия», «накал страстей»¹, — отвергали упрек в жестокости таланта. «Суровый порой жестокий мир произведений Анатолия Иванова основан на подлинной доброте», — утверждает Б. Леонов. Доброта писателя исключает все подлое, низкое, грязное, фальшивое, вплоть до благополучных стереотипов в литературе, и потому-то она такая суровая. Еще одно тому доказательство критик нашел в написанной Анатолием Ивановым между первой и второй книгами «Вечного зова» превосходной повести «Жизнь на грешной земле» (1971). Как бы отвечая тем, кто считает, что писатель не всегда бывает экономным на слово, Анатолий Иванов написал ее предельно экономно, почти конспективно. Благодаря этому внутренний динамизм приобрел предельную напряженность, не помешав писателю совершенно реальный конфликт между Павлом Демидовым и Денисом Макшеевым разработать многолинейно, так, что он, этот конфликт, не теряя своей обыденности, выступает как олицетворение ожесточенной борьбы двух миров. Человек драматической судьбы, Павел Демидов на безумно извилистых путях своего бытия сумел сохранить веру и в нашу жизнь, и в наших людей, в то, что «на земле должно быть как можно больше людей со светлыми глазами». Даже когда почти не в состоянии было ходить по земле, он верил все-таки, что «не вся земля в подлецах, слишком большая она для этого». Открывая приемному сыну Гриньке глаза на красоту и доброе отношение земли к человеку, он говорит: «Ты запомни, сын, два закона, может, самых главных в этом мире. Земля любит человека. И второе — человек тоже должен любить ее, землю.

¹ Об этом см. в статьях А. Байгушева (Москва, 1978, № 5), Д. Жукова (Наш современник, 1978, № 5), а также в предисловии Б. Леонова к изданию: Иванов А. Избр. произв.: В 2-х т. М.: Молодая гвардия, 1974, т. 1, с. 5, 9, 10.

Запомнишь... Тогда легко жить тебе будет. Тогда-то и не остынет у тебя душа... Какую бы подлые люди не сделали тебе подлость». Польский исследователь Марек Валенты Пилат назвал «Жизнь на грешной земле» одной из интереснейших повестей советской литературы последних лет¹.

Автор «Повители», «Вечного зова» проявляет завидное умение воплощать емкое социальное и вместе с тем общечеловеческое содержание в колоритных, многогранных характерах, рисует образы широкими мазками крупной кисти; ставит героев в острые, порой исключительные ситуации, заставляя их совершать самые ошеломляющие поступки, порождающие у читателя ощущение: «Они еще и не на такое способны...»

Снедаемый жаждой разбогатеть, главный герой романа «Повитель» Петр Бородин-старший зарубил в лесу цыгана из-за мешочка с золотом. Тем же топором, не закричи жена Арина, он мог прикончить сына Григория, чтобы избавиться от свидетеля. Он отказывается отвезти тяжело больную Арину в больницу. «Ей в больницу, а нам с тобой в тюрьму? Слышал, что она в горячке мелет?» — сказал отец Григорию. И когда лишенная помощи жена умирает, сын думает: «Однако он правильно рассудил, батя-то...»

Уже из этой детали видно, что, несмотря на постоянные стычки между отцом и сыном, всегда угрожающие жизни то одного, то другого, люди эти — одного поля ягода. Сын твердо усваивает наставления отца, повторяющего, что «человек — зверь», «люди — волки лютые», а в жизни самое главное — взять свое, «разбогатеть, возвыситься над людьми», чтобы командовать ими, втоптывать в грязь неудобных. С присущим Анатолию Иванову умением находить по видимости очень простые, по содержанию очень глубокие, поливалентные сравнения и характеристические детали, часто становящиеся лейтмотивами, о Петре Бородине говорится: «Мысль «выбиться в люди», разбогатеть, стать крепким хозяином сидела в Петре, как гвоздь в бревне. Глубоко кто-то загнал этот гвоздь в дерево, по самую шляпку, прижавел он там, и уж не вытащить его никакими клещами. Шляпку сорвешь, а гвоздь все-таки останется внутри. Разве вот расколоть бревно надвое...»

¹ Przegląd Humanistyczny, 1975, № 11 (122), s. 94.

Эта же черта доминирует и в характере Григория Бородина. Она является как бы врожденной, что хорошо передается такой меткой художественной деталью: у Григория длинные тонкие руки, кончающиеся широкими, как лопата, клешнястыми, но цепкими ладонями, которые он во все критические минуты инстинктивно то сжимает, то разжимает. «Что уж возьму — намертво. Никто не выдернет, не отберет», — похваляется он.

«Этот мрачный образ «человека из подполья», его семейное и бытовое окружение — большая удача А. Иванова»¹, — писал В. Дорофеев, одним из первых достойно оценивший талант писателя. Так же как отец, Григорий Бородин видит смысл жизни в том, чтобы стать богатым, жениться на любимейшей ему дочке соседа Дуняшке и зажить «хорошо, удобно, уютно». Сначала, казалось бы, все шло к этому, отец быстро «набирал землю», прикупал скот; Григорий «ходил по деревне не торопясь, вразвалку, спрятав руки в карманы». Полным ходом шло строительство нового дома, а потом и лавки. Но грянула революция, и все полетело под уклон. Пытаясь «повернуть на старое», Григорий идет в тайное услужение к колчаковцам, выслеживает по их заданию партизанский отряд Андрея Весслова, а в годы коллективизации вместе с Терентием Зеркаловым поджигает колхозные постройки, покушается на жизнь колхозных активистов. Григорий Бородин тем более жесток, что от природы труслив. При всем этом, как то постоянно наблюдается в романах Анатолия Иванова, ни в трусости, ни в наглости, ни в жестокости Григорий Бородин не весь. По своему, например, он верен первой и единственной любви к Дуняшке. Он где надо — увертлив, где надо — осторожен и предусмотрителен. Поражают упорство, настойчивость, с какими, проходя через неудержимые исторические вихри, он пытается осуществить главную свою мечту, а убедившись в безнадежности затеи, изобретательно мстит тем, кто, как он считает, сломал ему жизнь. Хитро ведет он к развалу колхоза, пробуждая, подогревая, раздувая в людях желание получить за собственный труд побольше, а когда и это не удается, готов уничтожить собственного сына, чтобы тот не достался строителям нового мира. «Жизнь прожита, а что нажито? — говорит он про себя. — Ничего. Умру — и не останется от меня следа... Петька вот только,

¹ Вопросы литературы, 1959, № 2, с. 37.

сын... Все взяли, сволочи, все. А сына? Ну нет, сына-то уж не отдам...»

И он делает все, чтобы сломать волю сына, сделать его послушным волчонком. Однако вне дома на Петра влияют противоположные силы. Критик А. Макаров считал Петра самой интересной фигурой в романе. «Это так,— писал он,— потому что Петр— фигура в литературе новая. Ни сходных ему по поступкам, ни каких-то даже отдаленных аналогий этой фигуре мы не найдем».

С искусным использованием опыта русской классики вычерчивается в романе «Повитель» психологическая кривая взаимоотношений Григория Бородина и Евдокии Веселовой. Влюбившийся в нее раз и навсегда, Григорий на коленях упрашивал Дуню выйти за него замуж, обещал носить ее на руках, но был отвергнут. Она предпочла бедняка Андрея Веселова. Долго надеялся Григорий, что Дуня передумает или же обстоятельства жизни вынудят ее прийти к нему. Не дождавшись ни того, ни другого, стал проникаться к ней ненавистью. На посту председателя колхоза он использует любой повод, чтобы унижить, оклеветать, сломить ее. «Всю жизнь так,— говорит Евдокия Веселова Тихону Ракитину,— чуть зазеваешься, повернешься к Бородину боком — он подскакивает, рвет клочьями живое мясо. И тут не упустил случая. Все ждет, когда обессилею, упаду в грязь ему под ноги, чтоб растоптать мог...» Григорию не дает покоя тот удивительный огонек в ее глазах, что впервые поразил его еще тогда, когда он сватал ее (этих глаз потом «он боялся всю жизнь»). На мой взгляд, психологические поединки Григория Бородина и Евдокии Веселовой — самое яркое, что есть в романе.

Энергично, с редкой целеустремленностью разрабатывая главный конфликт в произведении, придавая ему предельную остроту и исключительную динамичность, Анатолий Иванов не ограничивается его сольной партией, а реализует в многоветвистом сюжете, подключая много дополнительных мелодий и вариаций. Да и развитие центральной мелодии предreshается, сопровождается, осложняется множеством лейтмотивов, рефренов, сцен-ретроспекций, повторяющихся ситуаций, пейзажных зарисовок и целых картин, заключающих в себе глубокий символический смысл, но выполненных неизменно в добротной реалистической манере. Вот одна из развернутых метафор, символизирующая безнадежность попыток Петра-старшего и Григория

Бородиных построить свое счастье на прежних основах жизни:

«Как-то, года два назад, Григорий был на сенокосе. Он уже совсем собрался поддеть на вилы маленькую ярко-зеленую копешку лугового сена и бросить ее на волокушку, но остановился, пораженный необычным зрелищем: куча сена была мокрой, и разноцветные капельки воды дрожали чуть ли не на каждой травинке, переливаясь под лучами солнца.

Григорий стоял, пытаясь сообразить, почему не высохла на этой копне утренняя роса. Но вдруг среди полнейшей тишины и безветрия налетел вихрь, бешено закружился над копешкой. Григорий невольно отскочил в сторону и удивленно смотрел, как у него на глазах быстро таяла куча сена. Вихрь со страшной силой непрерывным веером втягивал в себя травинки, уносил их куда-то к небу, а потом приподнял оставшийся тонкий пласт сена, перевернул и со злостью швырнул обратно на землю.

Вихрь унеся так же стремительно, как и налетел. Оставленный им пласт сиротливо чернел под солнцем среди свежей зелени. Оказывается, копешка лежала на маленькой мочажине и снизу вся сгнила, сопрела. Григорий покосил вилами ржавые стебли и отбросил их в сторону».

При исключительной внутренней весомости, даже тяжеловесности, глыбистости, что ли, всего, что и как изображает Анатолий Иванов, оно обладает совершенно своеобразной красотой и поэтичностью, подкупая читателя обилием точно увиденных деталей, несущих опять-таки в себе самые широкие обобщения. И наконец, «лица необщее выраженье» автору «Повители» придает язык его персонажей. Мало сказать, что герои говорят ярким, сочным языком, что диалоги и монологи насыщены всегда к месту употребляемыми пословицами, поговорками, блещут оригинальными афоризмами. В их речах много корневого, идущего из самых глубин жизни и потому очень мудрого. Отрицательные персонажи у Анатолия Иванова тоже обладают каждый своим неповторимым, часто сжатым, как пружина, языком. С ними не соглашаешься, но многие их фразы, целые монологи навсегда застревают в памяти.

Авторская речь, одетая в одежды повседневности, уже в «Повители» изобилует оттенками, начиная от сурово-обличительных, резких, порой грубоватых и кончая нежными,

почти застенчивыми, как вот в этом описании приближающегося вечера:

«Солнце, насветившись за день всюду, где-то за горизонтом неторопливо готовилось к заслуженному отдыху. Оно, невидимое уже людям, посвечивало там устало, чуть-чуть, только для себя. Но и этот свет, поднимаясь с земли, окрашивал небольшой кусочек неба прозрачной желтоватой краской.

Молодое облачко, никогда в жизни не видевшее еще, где и как устраивается на ночь солнце, торопливо подплыло к освещенному краешку неба и с любопытством глянуло вниз, на землю. Облачко, кажется, не могло еще отдышаться и было розоватым, как лицо ребенка после быстрого бега».

Возвращаясь к волнующей его проблеме в следующем произведении — «Тени исчезают в полдень» (1963), Анатолий Иванов, во-первых, придает ей глобальный масштаб, заглядывая далеко за горизонт, показывая, как переплетаются корни чуждых нашему строю элементов с корнями самых темных сил капиталистического мира, во-вторых, находит новые, смелые повороты как в освещении многих жизненных ситуаций, так и в углублении характеров, разработанных в «Повители». И — создает много новых. Некоторые из них, например характеры Серафимы-Пистимей, Фрола Курганова, Анисима Шатрова, — настоящие художественные открытия. «Мне хотелось проследить, — раскрывал замысел произведения «Тени исчезают в полдень» сам автор, — как трансформируется классовый враг в условиях современного социалистического общества. Религиозная же среда — это та среда, в которой, как мне кажется, моим отрицательным героям было бы легче скрыться и удобнее всего действовать. Разумеется, сами они не верят в бога... Я убежден, что Пистимей в романе как раз такая, какой была задумана, то есть неверующая. Ее даже нельзя отнести к сомневающимся. С ранней юности ей ясно, что бога нет... Революция разрушает ее мечты, лишает баснословного состояния. Воля, ум, все помыслы Серафимы теперь направлены на одно — схоронить ненавистную ей народную власть, а если сокрушить не удастся, то, по крайней мере, мстить, сеять зло среди тех, кто эту власть поддерживает».

И в другой раз: «Если Бородин — враг нового общества стихийный, что ли, не очень-то сознательный, то ведь есть и немало врагов сознательных, не примиряющихся с нашей

идеологией, ну никак, то есть враги очень уж фанатичные. Кто они, как дожили до нашего времени, где, в какой среде живут, что делают? Вот *одну*, только *одну* из этих сред, я и попытался показать, *один*, только один тип врагов, доживших до начала 60-х годов. А религиозная среда — там, где я жил в детстве и юности, — ее было достаточно. Многих из описанных людей я видел в том или ином обличье, многое, конечно, взял из документов областной организации по делам религии и всяких сект, я знакомился с этими материалами. Вот сцена встречи Сидора Фомичева и Федора Морозова вымышлена, но все факты и случаи из жизни сект, описанные в романе, — реальные, все они происходили в том или другом месте, в то или иное время (50-е годы)».

Защитники и апологеты старого мира, «жестокие, изощренные», оперативно сменяют одно оружие на другое, так же как средства прикрытия своей деятельности. Когда из их рук были выбиты пулеметы, а их армии рассеяны, они взялись за обрезы. Разбитые и в ночных боях, принялись изводить Советскую власть исподтишка, умело шантажируя людей, допуская ошибочные шаги в годы открытых классовых боев, используя слабости одних, предрассудки других, не брезгуя ни клеветой, ни сплетней. Сын заводского хлеботорговца и организатора шайки, стремившейся «под корень вырубить большевистскую заразу», Костя Жуков проходит выучку в банде сибирского богатея Фильки Меньшикова, дав клятву всю жизнь мстить тем, из-за кого «черным густым дымом уплыл в небо стоявший на самом волжском берегу большой, просторный, на каменном фундаменте, двухэтажный дом, в котором вырос он, Костя Жуков, уплыли амбары и завозни. Все это их собственные батрачки облили керосином и подожгли». Не один год возглавляемые Филькой Меньшиковым, Костей Жуковым да несостоявшимся лавочником Тарасом Звягиным банды «темными ночами, а иногда и днем врывались в села и поселки, стреляли детей и женщин, рубили стариков, кидали гранаты в окна, поджигали дома и скакали прочь». Уже в те дальние годы их ненавистью руководила дочь богатейшего уральского купца и промышленника Клычкова Серафима. Потеряв все свои богатства, она сначала укрылась в монастыре, а позднее вошла в доверие к сектантам и, от поры до поры внося поправки в свои религиозные верования, главенствовала и над хлыстами, и над баптистами, и над пятидесятниками, используя их для нанесе-

ния удара за ударом по тем, кто лишил ее золотых приисков и возможности повелевать людьми.

Где бы ни был Костя Жуков, какие бы испытания ни выпадали на его долю, он неизменно помнил «о своей усадьбе над Волгой, о добротных амбарах, доверху засыпанных тяжелой, холодной пшеницей. Вспомнив амбары, он вспоминал всегда почему-то Фильку Меньшикова, который оставил ему половину своей веры. Вспоминал и ясно чувствовал: он, если не подохнет сейчас с голоду, будет мстить за эти амбары с зерном вдвое, втрое беспощаднее и яростнее, чем мстил до сих пор, потому что... потому что деревце, выросшее из Филькиного семечка, не сломалось, не заглохло».

Так он думает и в годы нэпа, и в годы коллективизации, и после того, как, убив переселенцев и воспользовавшись их документами, становится Устином Морозовым, Серафима — его женой Пистимеей, а Тарас Звягин — их односельчанином Ильей Юргиним. По указанию Демида Меньшикова они поселились в его родном селе Зеленом Доле. «Значит, живя там, и будешь Захарке Большакову свеженькой соли под хвост ежедневно подсыпать, — говорит Демид, отставляя на траву жестяную кружку. — Я не хочу, чтобы он сразу подох, как Марья Воронова. Не-ет... Это просто повезло Марье благодаря моей молодости. Неопытный я был. Сейчас — не-ет... Пусть он всю жизнь стонет и корчится от боли, как та сельсоветская дочка на горячих углях. Он будет выползать из горячей сковородки, а ты его обратно. И пусть он хотя и безбожник, а взмолится богу о ниспослании ему скорой смерти».

Воистину незабываемый образ ненавистника Советской власти, в изворотливости не уступающего шолоховскому Якову Островнову, нарисовал Анатолий Иванов. Устин использует любой предлог, чтобы восстанавливать людей против старого коммуниста бессменного председателя колхоза «Рассвет» Захара Захаровича Большакова, искусно держит в руках настоящего богатыря Фрола Курганова, не позволяя развернуться его недюжинным творческим силам.

Если Фрол Курганов и Анисим Шатров раскрываются главным образом через обращение их к своему прошлому, то образ Устина Морозова складывается из подробного авторского рассказа о его поведении, начиная с приезда в Зеленый Дол, работы в колхозе, отношения к нему колхозников и всех, кто с ним сталкивается. Что-то не позволяет

никому из них до конца поверить Устину, на каждого из них от него «холодом несет». Но каких-либо прямых улик никто привести не может до тех пор, пока не сдадут нервы у самого Устина Морозова. Уподобив в развернутом сравнении его волку, попавшему лапой в капкан, писатель заставляет наконец самого Устина оглянуться на свое прошлое. В психологическом отношении здесь делается немало интересных открытий. Чувствуя, как вокруг него сжимается кольцо, Устин Морозов видит и свое прошлое в форме уплотняющихся кругов. Привыкнув взвешивать каждое слово, помнить каждое слово, вслушиваться в слова окружающих, запоминая их навсегда, он теперь вновь и вновь вспоминает, повторяет их про себя при каждом новом круге воспоминаний.

В страшной ленте, запечатлевшей все кровавые дела Устина Морозова, крупным планом дана его попытка сломить волю собственного сына еще в детстве, превратить во врага Советской власти, заставив его мыслить, как он, делать то же, что он. Попытка закончилась тем, что, так и не словив сына, Устин Морозов, перебежавший на фронте к гитлеровцам и ставший их старостой в деревне Усть-Каменка, в последний раз попытался поставить на колени сына, захваченного тяжелораненым в плен. Не добившись своего, Устин Морозов застрелил Федора.

Еще М. Горький подсказывал писателям, что подобная коллизия содержит в себе исключительно богатые политические и психологические ресурсы и порождается спецификой развития человечества в XX веке. «В нашем искусстве,— говорил он писателям, драматургам и кинорobotникам, встретившись с ними в апреле 1935 года,— не дан тип кулака. Это враг, совершенно явно ощутимый, определенным образом действующий... Он прекрасно рассуждает. Например, у него сын оказался комсомольцем и мешает ему жить. И вот он рассуждает со своими приятелями: «Вот Иван Грозный убил своего сына, когда он от него откололся. Петр I тоже убил. Был еще король испанский, который тоже убил своего сына. Так если помазанники божьи убивают, то нам, грешным, почему бы не убить?»¹

Трагический образ Федора Морозова играет в романе вспомогательную роль. Он призван оттенить всю меру падения, полного озверения Устина Морозова, лишенного ка-

¹ Искусство, 1936, № 6, с. 36.

ких-либо перспектив в жизни. Но он запоминается и как олицетворение того светлого, солнечного начала, за которое борется новый мир и которое отвоевывается у старого мира всюду и везде.

Однако и после убийства сына Устину Морозову удалось уйти от возмездия, вернуться в Зеленый Дол и приняться за старое. Теперь он действовал еще более осторожно и изворотливо, но в душе неудержимо нарастал страх, пока не загнал в западню. Перебирая свою жизнь, Устин не раскаивается ни в одном преступлении, и если воеет, то только от сознания безнадежности и еще от догадки, что всю жизнь был простым орудием в руках сначала Серафимы, а потом Демида Меньшикова. Устин Морозов, несмотря на полное крушение его надежд, не разоружается, сохраняя до конца верность беспримерной жестокости. Образ его, так же как образ Серафимы-Пистимей, выписан, по верному наблюдению критика В. Трушкина, «с жестким реализмом, доходящим порою до гротеска»¹.

Тут мы вплотную подходим к разговору о ведущем художественном приеме, с помощью которого писатель утверждает победную правду нового мира. К ее утверждению он идет, говоря языком математиков, от противного. Выдвигая и в «Повители», и в «Тенях» на первый план убежденных противников Советской власти, Анатолий Иванов неотступно следует за ними, пока они не потерпят полного крушения. Попав в огненное кольцо, завывая и от страха и от нестерпимой боли, «как волк, тот волк, которому намертво прищемило лапу», Устин Морозов просматривает перед смертью звено за звеном свою жизнь и убеждается, что круг его единомышленников неостановимо редел, сук, на котором сидит Большаков, подрубить так и не удалось, дерево же, выросшее из Филькиного семечка, быстро теряло одну ветку за другой, их повыломали, а корни сгнили. «На что вы с Пистимеей надеетесь? — спрашивает он у Демида Меньшикова.— Что Советской власти придет конец? Я тоже верил, я тоже ждал. И я думал тогда, в войну: вот пошатнулась она, эта власть. Я помогал, как ты, расшатывать ее... Я тоже, как и ты, резал, убивал, душил, жег... Я верил, я так верил, что даже сына своего не пожалел. А она, эта власть, стоит... Она все крепче делается, как... как вон тот осокорь на Марьином утесе. Видел осокорь этот или нет? Так сходи посмотри, как он разросся на Марьиной»

¹ Звезда, 1964, № 5, с. 210.

могиле. Утрами солнце-то сперва его освещает, а потом уже всю землю. Стоит у всех на виду, и все ему нипочем. Засвищет свирепый ураган, да осокорю хоть бы что, он даже не наклонится. Распустит только ветки по ветру — и буд-то плывет, плывет над землей. Только и хватает силы у любого урагана, что сорвать пригоршню листочков да унести в темноту... Так во что же мне верить? Во что? Не во что... А они... Я вот глаза простой девки видел, которую за горло вот этими руками... Я душил ее, а она смеялась надо мной, сжигала меня своими глазищами. Марья Воронова, наверное, так же вас жгла тогда... Вы с Филькой выдавили ей глаза, а толку что? Всем не выдавишь, всех в печи да газовые камеры не затолкнешь. Вы их толкали и ждали, когда у них по лицу разольется безумный страх, когда они закричат, попросят милости! А они боялись, как бы не закричать, как бы не попросить! Они намертво закусывали губы, чтоб не вырвались проклятые слова. Не так, скажешь? Так я-то знаю, я тоже кое-чего видел... Листочек осокоря, говорю, можно сорвать, но все дерево не расшатать, не свалить... Это как, спрашиваю?!»

Когда-то М. Шолохов, определяя специфический ракурс, избранный им в «Тихом Доне» для показа неизбежности всех попыток контрреволюции поворотить колесо истории вспять, сказал: «Правильно говорили, что я описываю борьбу белых с красными, а не красных с белыми. В этом большая трудность». Аналогичным ракурсом и определяемым им главным художественным приемом в значительной мере пользовался и М. Горький, показывая в «Жизни Клима Самгина» неизбежность Октябрьской революции. Этим же приемом умело пользуется Анатолий Иванов в романах «Повитель», «Тени исчезают в полдень», утверждая бесповоротную победу правды социализма на земле.

Этим, как, впрочем, и многими другими, что легко устанавливается при сопоставлении, скажем, композиции его романов с романом «Дело Артамоновых» М. Горького или приемов использования и трансформации народной речи, обычаев и т. п. с тем, как делается в творчестве М. Шолохова. Упомянувшийся уже польский исследователь Марек Валенты Пилат убедительно доказывает, что, так же как для С. Залыгина, Г. Коновалова, Ф. Абрамова, эпос М. Шолохова является для А. Иванова высшей школой и что есть немало роднящего книги писателя с творчеством его учителя и в композиции, и в передаче психики деревенского жителя, его обычаев, нравов, его языка, в стилизации на-

родных песен и плачей, в отношении к природе как одному из начал, формирующих человека¹.

Исследуя темные углы мира, Анатолий Иванов обладает способностью поддерживать у читателя ощущение реального соотношения периферийных явлений действительности с главным течением жизни. Образ-символ не поддающегося никаким бурям могучего осокоря на Марьином утесе, образы первой председательницы коммуны Марьи Вороновой, бессменного председателя колхоза Захара Большакова, секретаря райкома Григорьева, редактора районной газеты Смирнова, рядовых колхозниц Клавдии Никулиной, Натальи Лукиной и особенно представителей молодого поколения — Иринки Шатровой, Ксении Лукиной, Федора Морозова, к которым в конце романа присоединяются из старшего поколения Анисим Шатров и Фрол Курганов, а из младшего — Дмитрий Курганов и Варвара Морозова, делают это соотношение незыблемо-прочным. В сущности, являясь исходным в творчестве писателя, оно позволяет Анатолию Иванову, рассказывая о самых негативных фактах и явлениях жизни, никогда не попадать к ним в плен. Есть в романе «Тени исчезают в полдень» такая сцена: Захар Большаков, как-то сказавший Смирнову, что мы не в раю живем, а на грешной земле, смотрит с Марьиного утеса на медленно, но неостановимо изменяющуюся родную деревню, и сердце его наполняется человеческой гордостью за великий труд неприметных с виду односельчан. Сами собой возникают мысли: «Далекие потомки не забудут, что в двадцатом веке были и войны, и тиф, и разруха, и голод, напряженный до изнеможения труд, и снова война, и опять труд во имя красоты и изобилия, во имя будущей человеческой радости. Не забудут и поставят вечный и великий памятник человеку двадцатого века. И кто знает, каков будет этот монумент? Может быть, он будет изображать угловатого, но могучего мужчину, с тяжелыми, как гири, рабочими руками. А может, женщину, до того хрупкую и нежную, что каждому будет казаться: дотронься до камня — и почувствуешь тепло живого тела. Но никто не станет дотрагиваться, все будут смотреть на ее одухотворенное, невиданной красоты лицо...»

С такой же высоты, в свете подвига вот этих людей и видит советскую действительность сам Анатолий Иванов,

¹ См.: Przegląd Humanistyczny, 1976, № 11 (122), s. 88—93.

помогая своими произведениями выскребать грязь и мусор из всех уголков нашего дома.

Главная проблема, постоянно волнующая писателя, художественные принципы ее разработки, композиционные приемы, стилевое своеобразие, собственный почерк, выявляющиеся в творческих исканиях, связанных с созданием «Повители» и «Теней», получают наиболее отчетливое выражение в следующем произведении писателя — «Вечный зов» (кн. первая — 1970 г., кн. вторая — 1977 г.).

«Путь революционной борьбы на ином уровне и иными средствами» — так определил существо романа «Вечный зов» один немецкий журнал¹. «Интересное переплетение многих сюжетных линий и сложных драматических судеб,— писала в упоминавшейся выше статье К. Топчиева,— создает Анатолий Иванов в своем романе «Вечный зов». А. Иванов показывает революцию как великую очистительную силу, которая уничтожает темную стихию собственнических инстинктов и высвобождает человеческое в человеке. Но эту мысль А. Иванов, писатель, склонный к драматизму и глубокому психологизму, проводит через предельно острые ситуации и конфликты, исключительно драматические и даже трагические судьбы»². Писатель сумел с такой глубиной и широтой захватить жизнь, что «Вечный зов» вырос в роман-эпопею и поставил автора в первый ряд крупнейших советских писателей.

В цитированном уже его письме ко мне содержатся следующие подробности, относящиеся к замыслу «Вечного зова», к самому началу работы над ним: «Вечный зов» сразу задумывался таким, как есть, в двух книгах. Но писался тоже интересно. Сначала я написал финал, если можно так сказать,— рассказ «Случайная встреча». Конечно, там другие фамилии персонажей, но рассказ был сразу прицелен, как какой-то финал романа, ибо меня мучил тот тип партийно-человеческий, который воплощен под именем Полипова. Я знал и чувствовал, что этот персонаж будет большим по объему, сложным и серьезным, а как с ним кончить, к чему его привести?

А потом я решил обратиться к самому началу будущего произведения, но... в виде пьесы. И написал пьесу под названием «Баллада о пылающем факеле» — о времени создания первых подпольных организаций РСДРП и рево-

¹ Цит. по: Иностранная литература, 1975, № 1, с. 284.

² Сентябрь, 1971, № 12, с. 230.

люции 1905 года. Пьеса шла в Новосибирске — а я уже полным ходом писал «Вечный зов». Пьеса... самостоятельная, в роман из нее вошло немного, но Полипов — его конец — из рассказа, а истоки я попробовал определить в этой пьесе».

Не теряя из виду мир, породивший Полипова и ему подобных, Анатолий Иванов выдвинул, однако, в новом повествовании на первый план положительные силы нового, рожденного Октябрьской революцией мира, изобразив важнейшие из последующих исторических событий, и прежде всего вторую мировую войну; рассмотрел в свете ее эти события как продолжение всемирной битвы правды и зла, света и тьмы, справедливости и варварства, человечности и звериной злобы, как решающую схватку новых начал, поднятых к свету революцией 1917 года, со всеми силами мировой реакции. Об этом масштабе, избранном писателем, вернее, данном ему самой эпохой для измерения всех происходящих на земле событий, не однажды говорится в романе-эпосе устами самых дорогих писателю героев, начиная с рядовой работницы Марьи Фирсовны, продолжая секретарем райкома партии Поликарпом Кружилиным, председателем райпотребсоюза Василием Засухиным, заведующим райфинотделом Данилой Кошкиным и кончая старым коммунистом-подпольщиком, секретарем обкома партии Иваном Михайловичем Субботиным.

Еще перед войной всегда-то любивший подходить к любому вопросу с философской точки зрения Василий Засухин, несправедливо арестованный бывшим своим другом начальником районного отделения НКВД Яковом Алейниковым, говорил ему в последнем их разговоре: «В мире извечно истина и несправедливость, свет и тьма, ум и глупость, а короче — зло и добро стоят друг против друга. Мы, люди, в семнадцатом году впервые нарушили это противостояние добра и зла. Нарушили, но не победили еще. Мы победим, когда наши идеи, идеи добра, восторжествуют на всей земле. А пока борьба между добром и злом продолжается. Но зло существует вековечно, оно очень цепкое, оно пустило длинные корни, и борьба с ним будет еще долгой, упорной и жестокой, Яков. Она будет кровопролитной. Будут еще, может быть, и войны, страшные и разрушительные, во всяком случае — намного страшнее и разрушительнее, чем схватка со злом в семнадцатом году. Но в конце концов победит добро, потому что в этом именно и суть и смысл жизни».

В чисто житейском плане та же проблема обсуждается в страстной беседе Наташи Мироновой, у которой был необоснованно репрессирован перед войной отец, с эвакуированной в тыл простой, почти неграмотной, но мудрой женщиной Марьей Фирсовной, доказывающей, что «жизнь обязательно все по полочкам разложит — хорошее к хорошему, плохое к плохому», что «жизнь справедливость любит». Она говорит Наташе:

«— Откуда оно, зло? От людской глупости. Вот я тоже никудышным своим умишком думаю: что они, люди, ежели всех вместе их взять? Дети еще несмышленные. А ребенок чего-чего ни натворит только, каких глупостей ни наделает, покуда в ум войдет.

Чуть прищуриив глаза, Наташа пристально глядела на Марью Фирсовну.

— То есть вы хотите сказать, что человеческое общество еще не совершенно?

— И так можно выразиться. Вот-вот,— кивнула облегченно женщина.— Разуму не хватает покуда...

— Что вы говорите, тетя Марья?! Разве люди муравьи? Разве я муравей?..

— Ну, слова можно долго плести, Наташенька. И каждое слово само по себе вроде правда. А вот тебе тоже правда: добро, оно неприметное, радость недолго, может, и помнится. А зло не забывается уж сколько, все жжет и жжет, выедает внутри все самое живое. И потому кажется, что зла на земле сильно уж много, что его больше, чем добра. И что плохих людей на земле больше. А это обман, доченька. На земле-то много людей хороших, ласковых, и добра, значит, больше...»

Иной поворот и освещение находит та же проблема в беседе председателя колхоза «Красный колос» Панкрата Назарова с Поликарпом Кружилиным о том, откуда берутся наши ошибки, «поскольку хороших людей все ж таки больше». Не сомневаясь в последнем, Панкрат недоумевает, почему, однако же, ошибок оказывается «сплошь, как волосев в бороде, а?». Кружилин отвечает: «Власть мы взяли не так давно. Еще на плечах мозоли от винтовочных ремней, можно сказать, не сошли, хотя сейчас снова заставили винтовки носить... Новую жизнь строим ошупью. Пробуем так, пробудем эдак — и глядим, что получается. А разглядишь, поймешь иногда не сразу — не через год, не через два. Люди у власти, у всякой власти — и у большой, и у малой — стоят, понятно, разные. Есть умные, есть поглупее,

есть просто глупые. И не сразу увидишь иных, что они глупые. Сколько они до того зла наделают? Но делают неумышленно, сами-то они думают, что добро творят. Что их, стрелять за ошибки? Хотя, конечно, есть и самые настоящие враги народа, враги нашего дела».

Наконец с предельной ясностью, но уже в социально-историческом плане весь комплекс вопросов, связанных с главной проблемой века, отражается в беседе Кружилина с Субботиним. Секретарь райкома спрашивает, откуда берутся в нашей жизни карьеристы, бюрократы, перестраховщики, внутренне враждебные делу социализма люди вроде Полипова.

«— Забываем мы, Поликарп Матвеевич, одну вещь, которую никогда не должны забывать,— отвечает Субботин.— А именно — революция свершилась недавно, всего двадцать четыре года назад...

— Почему же? — возразил было Кружилин.

— Конечно, дату мы помним! А вот что прошло с этого дня очень и очень немного времени, что революция не кончилась, что она продолжается... понимаешь, не кончилась, а продолжается! — это мы всегда ясно себе представляем? В этом всегда отдаем себе ясный отчет? Старая жизнь, старое общество, весь его социальный уклад, формировавшийся веками, в семнадцатом году был взорван, взбаламучен революцией. Призови на помощь немного фантазии и попытайся представить застоявшееся, вонючее болото, в котором гниют водоросли, нападавшие туда сучья, деревья, трупы животных. И вдруг в самой середине этого болота начинают бить со дна могучие фонтаны родниковой воды. Вся гниль, все эти осклизшие обломки деревьев и полуразвалившиеся трупы приходят в движение, то всплывают на поверхность, то исчезают в глубине. И долго будет эта дрянь болтаться в воде, пока не прибьет ее к берегу. Но и там, догнивая, она, эта дрянь, долго еще будет отравлять воздух... Что-то подобное происходит сейчас и в недрах человеческого общества. Болото еще не превратилось окончательно в ласкающее взгляд и обоняние озеро, еще не всю человеческую мерзость выбросило на берег. Словом, до идиллической картины еще далеко».

Писатель передает здесь своим доверенным героям, героям-единомышленникам собственную философию жизни, понимание тех сложных, порой и трагических, путей, которыми человечество пробивается к подлинному счастью. Одновременно он отвечает на самые трудные вопросы, с не-

отложностью встававшие перед многими советскими людьми в середине пятидесятих годов, после XX съезда КПСС. Он определяет единственно верные, на его взгляд, критерии оценки всех главных событий XX столетия. В конце романа-эпопеи один из самых трагических героев — Яков Алейников до предела сжимает главные мысли большинства положительных персонажей «Вечного зова», бросая в лицо лютому врагу социализма: «Один умный человек мне объяснил когда-то, что добро и зло извечно стоят друг против друга. Это — великое противостояние, говорил он. И между светом и тьмой, истиной и несправедливостью, добром и злом идет постоянная борьба — страшная, беспощадная, безжалостная... Не очень как-то тогда и дошли до меня эти слова. Обычная и общая, мол, философия. Но постепенно стал понимать и понял в конце концов — не обычная и не общая... Словно прозрел я и увидел — борьба эта между добром и злом идет постоянно и во всех формах, большей частью скрытых. А с лета сорок первого началась в открытую, врукопашную... Началась война не простая. Не просто очередная война... Не просто фашистская Германия воюет с нами. Все мировые силы зла и тьмы решили, что пришел их час, и бросились в бой... Обрушили на нас всю свою мощь... И ты, Валентик, — один из зловещих солдат этой злобной и мрачной силы... Но рано или поздно всей вашей силе... всем вам придет конец... Придет конец!»

В свете этого главного конфликта XX столетия и изображается в романе-эпопее «Вечный зов» жизнь России в годы войны.

Автор стремится воссоздать героизм сибиряков, проявленный во время Великой Отечественной войны. Первая часть двухтомного многопланового произведения начинается с описания раннего утра 22 июня 1941 года. Мы переносимся в сибирское село Шантару и, в сущности, остаемся здесь до конца войны. Жизнь села, района, области, Сибири, страны, всего континента видится отсюда отчетливо в ее непосредственной зависимости от хода событий на фронте. Писатель предпочитает рассказывать о событиях в хронологической последовательности, позволяя себе пристально, порой до предела замедленно рассматривать одни из них, преломлять их в психологии людей и лишь вскользь упоминать о других, не забывая, однако, и об их «осадке» в душах солдат, офицеров, колхозников, партийных руководителей.

Если такое построение в романе-эпопее платформы времени заставляет вспомнить о «Тихом Доне» М. Шолохова, то внутренние своды возводятся не без влияния на Анатолия Иванова «Русского леса» Л. Леонова: последовательность разворачивания событий во времени не мешает автору «Вечного зова» постоянно прибегать к смене временных планов, к ретроспекциям в форме ли «воспоминаний» героев о детстве, юности или в виде прямых экскурсов, даваемых от автора. Иногда ретроспекции вмещаются в нескольких абзацах, в других случаях занимают десятки страниц. Нигде они не имеют самодовлеющего значения. И все прочно смыкаются с предпосланным роману прологом, который состоит из трех отличающихся острейшим внутренним драматизмом, выписанных с предельным лаконизмом фрагментов. Один относится к 1908—1912 годам, второй — ко временам белочешского мятежа 1918 года, третий связан с партизанской войной против колчаковщины в 1919 году. Как в свете молнии, в этих фрагментах перед нами на мгновение вырисовывается прошлое ведущих героев, их поведение в решающие моменты истории, «коловерть» их судеб, роковые просчеты и решающие прозрения. Повествование во фрагментах ведется от автора.

«Большим произведением», «эпопеей» назвал «Вечный зов» Слав Хр. Караславов, особо отметив умение автора «найти в жизни крупные характеры и выразительно воссоздать их». «Душевные катаклизмы, глубокие человеческие переживания, — писал он, — рождают драматизм повествования, драматизм столкновения старого и нового»¹.

В «Вечном зове» описывается начальный и переломный годы последней войны. Но по мере разворачивания событий автор постоянно возвращается к прошлому своих героев или заставляет их самих вспоминать о нем. В результате возникает большое художественное время, глубинный срез целой эпохи — так сказать, романное время, а произведение перерастает в эпический рассказ о всей нашей жизни, о наших победах и просчетах, радостях и горестях, по крайней мере, за полвека. На конкретных судьбах героев показывается необычайная сложность эпохи, для которой действительно характерны коренные сдвиги во всех сферах жизни, коренное переустройство ее. В романе-эпопее это выражается в форме самых неожиданных судеб героев, в

¹ Работническо дело, 31.VIII.1979.

завязывании психологических узлов, кажущихся почти фантастическими. Последняя мировая война до предела обострила все. Но началось это значительно раньше, началось тогда, когда замешивалась новая жизнь, замешивалась круто, на крови, когда каждый человек оказывался перед решающим выбором, каждому, рано или поздно, предстояло, по мнению писателя, ответить прежде всего самому себе на «вопросы коренные, вопросы духа». От того, каков был ответ, зависела вся дальнейшая судьба человека.

В романе-эпопее «Вечный зов» даже самый худший из людей, если он не до конца растерял в себе человеческое, с неизбежностью встает перед вопросами: зачем рождается человек? зачем живет? в чем смысл жизни? где правда, истина, а где ложь? Меньшевик Свиридов, превратившийся в доносчика и палача, прежде чем пустить себе пулю в лоб, говорит другому ренегату и провокатору — Полипову: «На ваших глазах сошла с ума женщина, которую, вы, говорите, любите... Теперь, после этого, вы поняли... или хотя бы задумались: зачем рождается человек? зачем живет? в чем смысл жизни? где правда, истина, а где ложь?» Он же, явно завидуя твердокаменному большевику Антону Савельеву, спрашивает у своего двойника: «А вот Антон Савельев — он знает, кто он, что он, зачем он на земле? А? На его глазах жена с ума сходит, а он молчит. На его глазах сына терзают, а он молчит. Вы видели, он даже предположительно никого не назвал. Отвечайте! Как он мог? Откуда у него такие силы? Во имя чего?»

Правильно ответить на «вопросы коренные, вопросы духа», превращенные беспримерным социальным взрывом в совершенно конкретные и неотложные, удавалось не всегда и не каждому еще и потому, что круговерть революции, гражданской войны, коллективизации и Великой Отечественной войны ставила людей в беспримерные ситуации, обрачивающиеся самыми неожиданными поворотами в индивидуальных человеческих судьбах. Так, в частности, случилось с тремя сыновьями Силантия Савельева из деревни Михайловки, что в Шантарской волости близ Новониколаевска. Сам Силантий, как говорили о нем в деревне, был «беднее поповой собаки». Старший сын Антон рано отправился к родственнику в Новониколаевск и через него активно включился в подпольное революционное движение. Средний сын Федор, одно время находившийся в услужении у местного богатея Михаила Лукича Кафтанова, раз и навсегда

заразился завистью «к веселой и разгульной жизни хозяина», попытался зацепиться за его богатство (через женитьбу без любви на дочери хозяина Анне), чтобы самому пожить так же, пожить-погулять, покуролесить, поизгиляться безнаказанно над людьми; когда же революция разбила его надежды, затаил против нее ненависть, несмотря на то что в гражданской войне оказался среди партизан, а потом, вплоть до Отечественной войны, ходил в передовиках производства. Младший, Иван, действительно любил Анну и оказался в чуждом ему лагере только потому, что Кафтанов обещал выдать за него дочь. Он рано спохватился, что «запутался как рябчик в силке». Коловерть в его мозгу началась чуть ли не сразу после того, как он попал в банду Кафтанова. «...Коловерть началась, другим ли каким словом можно было назвать то, что с ним происходило, но происходило. Иван Савельев это чувствовал давно...»

А впервые он сказал об этом вслух тому кружилинскому партизану, которого повел расстреливать, но потом отпустил. Партизан рысью убежал в лес, Иван для порядка, чтобы услышал Кафтанов, выстрелил вверх, затем сел на пенек и долго думал: «Как же так оказалось, что плюгавенький мужичонка этот в партизанах, брат Федор там, у Кружилина Поликарпа, и Анна, и даже сын одного михайловского старосты Демьяна Инютина Кирюшка?! Им-то двоим как раз надо было быть у Кафтанова, а ему, Ивану, у Кружилина. А все перепуталось, все вышло наоборот... И за что воюю-то здесь? Богатство Кафтанову отстоять помогаю. Что мне с того, если удастся отстоять, допустим? Опять в конюхи к нему идти? Анна, что бы ни случилось, все равно с Федькой останется. Да и, по всему видать, не отстоять теперь свое богатство ни Кафтанову, ни кому другому, расколошматят скоро его отряд, перестреляют всех, погибать так и так мне. А за что?»

Спасая Анну, Иван убивает Кафтанова и доставляет его тело партизанам, а потом отбывает наказание. Тем не менее вплоть до Отечественной войны брат Федор упорно обзывает его «контриком» и вторично, по навету, «засаживает» в тюрьму, откуда тот выходит в первый день войны.

Бесконечно изобретателен автор в изображении путей, какими движутся по жизни многочисленные герои романа-эпопеи, чтобы рано или поздно встать перед теми же вопросами о смысле человеческого назначения. Предателя

Свиридова на них натолкнула беспримерная стойкость настоящего революционера Антона Савельева и его семьи. Перед Федором Савельевым их ставит нелюбимая жена Анна, догадавшаяся о заветном желании мужа. Легкомысленную Анфису столкнул с ними незадачливый муж Кирьян Инютин, убегающий, как мальчишка, на фронт. Он же, оказавшись без ног, заново решает те же вопросы для самого себя, когда говорит старой нянечке Глафире Дементьевне:

«Не в сладости дело, бабка. А в смысле. А где теперь смысл?»

— Ну, это штука непростая. Иной и с руками, с ногами, со всем телесным прикладом жизнь проживет, а смысла того так и не уразумет», — мудро отвечает ему старуха.

Подлинное величие человека, по убеждению писателя и его героев-единомышленников, измеряется тем, что тот начинает осознавать, кто он и зачем живет на земле. Осознать все это в ураганной атмосфере XX столетия не каждому легко.

Иван Савельев, пытаясь объяснить сыну случившуюся с ним трагедию — как он попал во «враги народа», — говорит ему: «Видишь, в чем тут дело... Жизнюха-то наша, сынок, так закружилась, что, барахтаясь в ней, и не разберешься, что к чему... А ты подрастешь, и как бы со стороны тебе все ясно и понятно будет».

«Конечно, — говорил в одном интервью Анатолий Иванов, — есть люди, которые даже очень сложные социально-исторические явления понимают как-то сразу. Но ко многим эта истина приходит только в результате серьезных переживаний и потрясений. А бывает и так, что для постижения истины человеку приходится платить самой высокой мерой — собственной жизнью».

Самому писателю внести такую ясность помогает взгляд на жизнь с той высоты, какой является победа советского народа над фашизмом и питавшими его мировыми силами зла. Война же квалифицируется как открытое и решающее противостояние двух миров. Победителем выходит новый, социалистический мир. Именно поэтому война против фашизма, по наблюдению мудрой старухи Глафиры Дементьевны, «всему другую цену определила». С беспощадной и неустранимой прямоотой война обнажила подлинное начало в душах людей, каждого поставив на положенное ему место. Фашистским прислужником оказывается Федор Са-

вельев, тайным агентом международной контрреволюции остается в своей истинной сути Петр Полипов, олицетворяющий все то темное, что уцелело в нашей жизни от старого мира и отнюдь не умирает само по себе. Надежными защитниками родной земли, нового строя жизни проявляют себя Иван Савельев, Кирьян Инютин, Данила Кошкин, Яков Алейников, старшие сыновья Федора Савельева, воспитанные их настоящим отцом — советским народом. Не покладая рук все годы войны обеспечивают фронт необходимым колхозники Анна Савельева (дочь бывшего богатея Кафтанова), Агата Савельева и ее сын Володька (жена и сын Ивана Савельева), Антон Савельев — директор эвакуированного в Шантару завода сельскохозяйственных орудий, выпускающего здесь теперь снаряды и минометы, Поликарп Кружилин — секретарь райкома партии. Удивительные и вместе с тем закономерные метаморфозы под влиянием войны происходят со многими героями. Даже убежденный враг Советской власти — сын белого полковника Зубова, пройдя через фронт, становится иным человеком. Преображается Анфиса Инютина, наконец-то увидевшая красоту души своего мужа. Трезво оценивает собственную деятельность Яков Алейников, человек беспримерной судьбы, подвергнутый страшной смерти бандеровцами. В легенду уходит Семен Савельев, нелюбимый сын Федора.

Тяжкое испытание выдерживают не все из тех, на кого мы готовы были надеяться. Его выдерживают Иван и Агата Савельевы. Его выдерживает больной, вконец изношенный войною Панкрат Назаров. Его выдерживает сын Кружилина Василий, четыре года проведенный в фашистских концлагерях. Но его не выдерживает сын Панкрата капитан Назаров, надломившийся на фашистской каторге и согласившийся там стать надсмотрщиком.

Хотя в центре романа-эпопеи находится последняя война, определяющая так или иначе все, о чем рассказывает писатель, эпизоды фронтовой жизни занимают в произведении сравнительно небольшое место. Это не потому, что Анатолий Иванов по возрасту не был на фронте и не видел сражений собственными глазами, не является их участником. Описание боя на реке Сан, которым руководит капитан Назаров и в котором, волею случая, довелось принять участие Антону Савельеву, описание танковых боев под донским хутором Вертячим и особенно на Курской дуге, где с такой впечатляющей силой раскрываются во всем их

величии сибиряки — старший лейтенант Дедюхин, командир орудия сержант Алифанов, стрелок-радист Вахромеев, водитель танка Семен Савельев и заряжающий Иван Савельев,— позволили прошедшему всю войну с боями М. Н. Алексееву сказать: «Вероятно, каждый, кому дан талант и кто был опален огненными крыльями войны, даже если не участвовал в боях, способен воссоздать ее с убеждающей правдой». Ошеломляют художественной силой страницы, рассказывающие о том, как ведет в атаку штрафную роту капитан Данила Кошкин. Первым в советской литературе Анатолий Иванов коснулся этой темы, а в разработке ее проявил исключительную смелость. Иначе говоря, Анатолий Иванов умеет создавать художественно убедительные батальные сцены, и если их совсем немного в его романе-эпопее, то лишь потому, что он сознательно ограничивает себя. Ограничивает же потому, что, как писатель, ставит перед собой задачу дать в «Вечном зове» не летопись войны, а ее художественную квинтэссенцию. В конце шестидесятых — начале семидесятых годов из русских писателей, быть может, только Юрий Бондарев, Михаил Алексеев, Петр Проскурин и Анатолий Иванов сумели с наибольшей широтой и ощутимостью показать вторую мировую войну во всех ее токах, под высочайшим напряжением пронизывающих весь народ, ее фантастическую разветвленность и многоветвистость, показать, что в свою обжигающую атмосферу она втягивает всю страну, до последнего человека. Убили солдата, а боль отдается душераздирающей судорогой во всех концах нашей земли — рыдают осиротевшие дети, замертво валится на пол овдовевшая жена, молчаливо глотают слезы престарелые родители. Сама земля от горя седеет. Удивительную по ее многозначительности легенду о ковыле, как седине земли, рассказывает в «Вечном зове» бывший райкомовский конюх Евсей Галаншин. Оплакивая дорогого ей человека, земля, по убеждению этого старика, выбрасывает беловолосый ковылек-горюнок. «Горе да утраты голову человека забеливают,— говорит он председателю райисполкома Хохлову.— И на лике земли тоже происходит. Все мы у нее сыны да дочки. Всех жалко ей... Седых ковылей на матушке-земле все прибавляется...» И тут же, как то свойственно настоящему человеку массы, органически ощущающей свое бессмертие, добавляет: «Но и народ тоже убытку не терпит». Что, впрочем, не облегчает бедствий, непрерывно обрушиваемых на него войной.

Изображаются они, эти бедствия, Анатолием Ивановым с подлинным бесстрашием. Подобно тому как брошенный в водоем камень заставляет разбегаться по воде непрерывно устремляющиеся к самым дальним берегам круги, так и последняя война, события на фронте в изображении писателя ежедневно взрываются то неутешным горем, то обнадеживающей радостью в каждом доме, в каждой семье, на всем пространстве нашей страны. «Война — это страшно, — писал один из прославленных героев ее, — и нечего скрывать правду: война — это неизмеримые страдания и гибель миллионов ни в чем не повинных людей»¹. Такой она и выступает в мужественном изображении Анатолия Иванова. Мы почти физически ощущаем это, ибо вместе с героями «Вечного зова» не только видим бои под Львовом, у Сталинграда, на Курской дуге, пытаемся вместе с Василием Кружилиным убежать из фашистского плена, но и, оказавшись вдали от фронта, в сибирском селе Шантаре, каждый раз переживаем озноб, когда видим письмоносца с перекинутой через плечо сумкой. Вместе с колхозниками изо дня в день недоедаем, стараясь каждое зернышко, каждую каплю молока отдавать фронту. Вместе с ними оплакиваем погибающих от ящура коров. Вместе ходим на земляные работы, стремясь в невозможно короткий срок пустить завод, который будет изготавливать снаряды... Встаем за расставляемые под открытым небом станки и, поливаемые холодным осенним дождем, засыпаемые снежной крупой, вытачиваем детали для снарядов... Работаем из последних сил. Валимся с ног... Вот она какая, война, на самом деле.

Ни об одной главной трудности, связанной с войной, да и со всей нашей предвоенной жизнью, не умолчал Анатолий Иванов, сумев рассказать о них так, что вместе с героями романа-эпопеи, проходя через величайшие испытания, многие из коих пострашнее адовых, мы все-таки находим время и для любви, и для шутки, и для песни. И ни на минуту не сомневаемся в правоте нашего дела, в победе его.

Многие десятки советских людей всех рангов, возрастов, склонностей выходят на страницы романа-эпопеи, в единстве составляя образ народа-победителя. Образ этот тем неотразимее, что во всех его составляющих бесконечно интересен и неожидан в чувствах, в поступках.

¹ Родимцев А. И. Твои, Отечество, сыны. Киев.: Госполитиздат, 1974, с. 40.

Данила Кошкин, пройдя самую страшную проверку на фронте, добровольно остается командиром штрафной роты. Он же говорит, что советский человек, если он действительно советский, способен вынести все: «Человек — он своих сил еще не знает». Когда-то несправедливо бросивший Кошкина в тюрьму Яков Алейников, встретившись с ним на фронте, признается:

«— Завидую я тебе. Всей твоей судьбе...

Командир штрафной роты смотрел на Алейникова прямо, в его темных глазах не было ни удивления, ни насмешки, хотя Яков ожидал все это увидеть. Только уголки обветренных губ чуть шевельнулись.

— Я верю тебе, Яков, — сказал Кошкин тихо и грустно».

Одним из первых в советской литературе эту тему взял для своей «Баллады о штрафном батальоне» Евг. Евтушенко (1963), но взял и разработал в самом простом, почти театральном варианте. Немецкий обер-лейтенант узнает, что укрепленный пункт у склона удерживают штрафники. Он приказывает пьянице-полицая взять рупор и возвестить штрафникам, что немцы им «снова стать людьми позволят да и дадут в награду кое-что». Но когда на рассвете повел свою часть в наступление, она начисто была истреблена штрафбатовцами, ибо

За Родину, как гвардии солдаты,
безмолвно умирали штрафники.

Позднее, в документально-художественном аспекте, на материале собственной автобиографии, эту тему будет разрабатывать в наиболее позитивном плане Владимир Карпов в повестях «Взять живым!» и «Полководец». Анатолий Иванов захватывает изображаемое явление, начиная с его исторических корней, во всей его сложности, противоречивости и разрабатывает так, что перед нами выступают и боль, и кровь, и беспримерный героизм конкретных людей, не всех, но — многих.

В самих этих и подобных людях, в их существовании содержится ответ на вопрос, откуда страна берет силы для победы. Их дают ей такие советские люди, как Поликарп Кружилин, Иван Субботин, Панкрат Назаров, Данила Кошкин, Иван Савельев, Акулина Козодоева, Агата Савельева и многие другие, включая безымянную старуху в заводской землянке, что сказала пришедшему посмотреть на житье эвакуированных рабочих Субботину: «Посмот-

ришь на это все — как же душа не оболется? Ежели и было в ней чего худого, все обчистится, смоется. Ежели человеческая душа-то. Значит, шибче людей-то после любить будешь...»

Советские люди в романе выступают в богатстве их связей друг с другом, с родным селом, районом, страной, ее историей. Василий Кружилин твердо стоит на земле еще и потому, что, где бы ни находился, всегда остро чувствует, «как и чем земля родная пахнет, этот ветер, это небо». Неразрывна связь Ивана Савельева со своим селом, его людьми, его дымами. Отбыв шестилетнее наказание, он снова пришел в родную Михайловку, где его ждали Агата и дети.

«Иван снял фуражку, долго с высоты смотрел на деревню, прижавшуюся одним боком к лесу. Ветерок шевелил его белые волосы.

— Мне все чудилось, не признаю деревни. Нет, признал. Все такая же. Тополя сильно подросли».

Вслушиваясь в песню жаворонка, он говорит жене:

«— Жизнь-то, Агата, видишь, не кончилась,— тихо промолвил Иван.

— Я их, проклятых, терпеть не могу, этих жаворонков. В тот день, когда тебя Яшка Алейников увез, они все звонили...

Иван сдвинул белесые брови, на лбу его глубже обозначились морщины.

— А я их зимой и летом слышал. Проснусь ночью — холодно в бараке, за стеной вьюга воет. Прислушаюсь — нет, поют жаворонки. И теплее вроде, легче».

Смотрел Иван на родную деревню, которую не видел шесть лет, и ему «захотелось вдруг, не заходя домой, спуститься по тропинке к лугу, низко поклониться людям. Здравствуйте, мол, вот и я вернулся... А потом взять косу и косить, косить молчком до самого вечера. А после, надышавшись вволю родимым луговым воздухом, поужинать, сесть к костру и слушать, слушать, как кричат где-то коростели, ухают, просыпаясь в чащобе, совы, похохатывают парни и девки, обсуждая свои молодые дела. И за один вечер вычеркнуть из памяти эти долгие шесть лет, позабыть их навсегда, позабыть так, будто их никогда и не было...»

В этом — источник подлинной силы и непобедимости русских людей. В этом, и еще в том, что в критическую минуту в них доминирует коренное, исподвольное, так что каждый начинает ощущать свою страну во всей ее незыб-

лемой широте и бездонной исторической глубине. В самом конце романа-эпопеи есть знаменательный диалог, происходящий между Панкратом Назаровым и Поликарпом Кружилиным.

«— Немец снова, значит, на Киев прет? — неожиданно спросил Назаров, все глядя в окно.

— На Киев,— коротко откликнулся Кружилин, думая еще о своем.

— Да-а... Никогда я не был в этом Киеве,— заговорил почему-то Назаров.— Вот по истории учат детишек — в Киеве Русь начиналась, а?

— Да... там,— сказал Кружилин, не понимая, зачем Назаров заговорил об этом.

— Так, может, немцы и вдолбили себе — там начиналась, там и кончится? Почему так и лезут в какой раз на этот город?

Такая мысль самому Кружилину никогда в голову не приходила. И он поразился тому, что сказал Назаров: ведь вполне могла эта бредовая идея гвоздем сидеть в башке какого-нибудь фашистского идеолога или теоретика! Вполне. Они, немцы, любят всякие символы. И он сказал:

— Может быть...

— Только Русь-то сейчас — она вон какая! — продолжал Назаров.— И тут у нас Русь, в соседнем с нами Казахстане, в Грузии, в Армении... Во всех республиках в смысле, да?

— В этом смысле — да.

— В Громотуху вон Громотушка впадает, другие многие речки и ручейки вливаются. Потому она и не мелеет. И в тебе она, и во мне — Русь. В украинцах, татарах, во всех... разве ж все это может кончиться?..»

Сознание это делает Русь, Советский Союз непобедимым, в нужную минуту пробуждая «ту великую и таинственную силу, вечно и неодолимо живущую в человеке, которая в трудные, самые критические минуты заставляет человека поворачиваться к жизни самой сильной, самой благородной, самой справедливой своей стороной».

Так, опираясь на знакомый ему до мельчайших подробностей материал сибирской жизни, Анатолий Иванов создал образ советского народа-победителя.

Неотъемлемой частью этого образа является наше будущее. О нем постоянно думают все герои романа-эпопеи.

Думают враги социализма, планирующие вместе с Лахновским сокрушение нашей страны в XXI столетии. Заглядывая вперед, защитники социализма думают о том, как надо строить дальше жизнь, не допуская ошибок и просчетов.

Вообще, герои Анатолия Иванова — люди напряженной мысли. Они держат в памяти весь путь, пройденный нами после Октября, умеют смотреть правде в глаза и говорить только правду себе и людям. Порой им приходится вести нелегкие споры с самими собой и друг с другом. Они не боятся затрагивать самые болезненные вопросы нашей жизни. Вспомним прямой разговор Поликарпа Кружилина с Субботиным и Алейниковым о том, почему в конце 1930-х годов в нашей стране допускались нарушения законности и кто в них повинен, или беседы того же Кружилина с Наташей Мироновой о ее репрессированном отце. В романе-эпопее, как небо в океане, отражается жизнь нового мира с его радостями и горестями, спорами, обретениями и утратами. Самый сложный, «эпохальный» спор ведут Федор, Иван и Анна Савельевы. Он не прекращается на протяжении десятилетий. Временные его решения приводили к трагическим оборотам в судьбах каждого из этих героев, к тяжелым психологическим драмам, раскрытым Анатолием Ивановым с впечатляющей художественной силой.

Иногда изображение их требует от писателя очень сложных поэтических средств, и он находит их. В третьей части романа-эпопеи есть превосходный в психологическом отношении эпизод: Федор Савельев сидит в красном уголке на собрании механизаторов по поводу «усиления темпов ремонта и подготовки машинно-тракторного парка к севу». Он слушает доклад Поликарпа Кружилина, одновременно продолжая в душе спор с женой Анной, вспыхнувший с новой силой перед самым собранием. Она сказала Федору:

«— Господи, как я проклинаю то время, когда замутил ты мою голову! И вот выпил ты всю кровь из меня, все соки... Все, все правильно Иван сказал про тебя: не любишь ты никого: ни меня, ни детей, ни жизнь эту, ни власть,— никого. И себя, должно, не любишь. Зачем тогда ты живешь-то? Зачем?.. И на мне ты хотел жениться из жадности к отцовскому богатству... чтобы... чтобы развратничать потом на заимке, как отец.

— Вовсе интересно, хе-хе!.. — Смешок его, хриплый, глу-

хой, походил на кашель.— Женился-то я в девятнадцатом на тебе, когда в партизанах был. К тому времени от богатства вашего один дым остался.

— Это уж так получилось, что в девятнадцатом... А я говорю — хотел раньше. Любил-то Анфису, жил ведь тогда еще с ней, а жениться хотел на мне... А что от богатства нашего дым один остался — это тебя и точит всю жизнь, как червяк дерево.

— Замолчи... об чем не знаешь! — тихо, с тяжелым стоном попросил он.

— Знаю! — упрямо продолжала Анна...— И отца моего ты жалеешь, которого Иван застрелил. А брата своего за это и ненавидишь... за то, что опомнился он, Иван, тогда, перешел к партизанам, понял, где правда... Ты мстишь ему за это всю жизнь, потому что больше-то никому не в силах мстить... али боишься других-то! Вот... Этаким никто тебя не знает, а я знаю... Теперь... теперь... тебя и он, Иван, раскусил... Теперь он тебе и вовсе смертельный враг».

В памяти Федора неотвязно звучит все до последнего слова сказанное Анной, а перед мысленным взором проходят взаимоотношения с прихвостнем богатея Кафтанова Демьяном Инютиным, вспоминается беседа с Поликарпом Кружилиным в разгар гражданской войны. Один временной план сменяется другим, картины собственной жизни разрезаются, как ножницами, беспощадно точными фразами Анны (в печатном тексте выделяемыми и графически). От этих фраз Федор не может отделаться даже тогда, когда выступает на собрании и когда, сказавшись больным, покидает собрание. В уши ему «барабанят» слова Анны: «А что от богатства нашего один дым остался — это тебя и точит всю жизнь...» Они страшны для него, ибо выносят на свет «тайное тайных» его, всегда остававшейся собственнической, индивидуалистической, души. Они доводят его до галлюцинаций. В виски с обеих сторон долбит и долбит безжалостное: «За-чем тогда живешь? За-чем тогда живешь?»

Оказавшись на фронте, в первом же бою под Пятигорском, устранившись немецких автоматов, Федор Савельев истошно закричал: «Я хочу вам служить! Честно... честно служить!» И стал им служить, хотя в душе сознавал, что «немцам русских не одолеть». Служил потому, что «не любил он Советскую власть и всех, кто за нее боролся, кто принял эту власть, не любил».

До значения грандиозного символа поднимает Анатолий Иванов сцену надвигающегося на Федора справедливого возмездия. Убегая от преследующего по пятам отряда Алейникова, Федор кричит: «Живьем не возьмете, сволочи!» — и вдруг слышит спокойный голос брата Ивана: «Почему же, Федор? Возьмем!» Федор строчит по нему из автомата, а Иван, невредимый, осыпaeмый пулями, но невредимый, надвигается на него. Иван говорит, что он, Федор, не имеет права и никогда не имел права ходить по земле, что он «ее обгадил». И как бы в подтверждение слов Ивана тот начинает поливать грязью собственного сына, жену Анну, плюется такими словами, каких, наверное, не произнес бы сам Кафтанов. «В мозгу Ивана что-то невыносимой болью вспухло и разорвалось. Закрыв глаза, он нажал на спусковой крючок — автомат задергался, сильно и больно заколотил прикладом в живот. Он все прижимал спусковой крючок, пока диск не кончился и автомат не перестал реветь».

Необычна эта сцена у такого бескомпромиссного и жесткого реалиста, каким является Анатолий Иванов. Но в данном случае он сознательно идет на нарушение правдоподобия, стремясь придать символический смысл заслуженному возмездию: это сама история уничтожает все, чуждое новой жизни, затаившееся в ее щелях, уничтожает бесчеловечный мир собственничества, который так ненавидит писатель и в конечном поражении которого на всей земле не сомневается.

Роман «Вечный зов» — своеобразное явление советской литературы. По-настоящему он все еще не оценен ни критикой, ни литературоведением, о чем справедливо говорил писатель Василий Росляков в дискуссии о прозе семидесятых годов: «Когда я прочитал «Вечный зов» Иванова, то пришел в изумление. Как же так? Книга огромной силы, эпического охвата полувековой жизни советского народа, читаемая народом, живет до сих пор как бы в стороне от нашей литературной повседневности, в стороне от критики, живет сама по себе, не затрагивая наших литературных споров, словопрений, дискуссий, в которых вроде бы определяются и выявляются ценности современной литературы, ее новые завоевания»¹.

¹ Литературное обозрение, 1980, № 1, с. 39.

УГЛУБЛЕНИЕ ПСИХОЛОГИЗМА

Двумя обстоятельствами обусловлено резко повышающееся с начала пятидесятых годов внимание советской литературы к психологизму, психологическому анализу, приобретающему в конце шестидесятых — начале семидесятых годов характер доминанты в значительной части художественного творчества: неудержимым интересом общества к отдельной личности, все расширяющемуся кругу ее связей с окружающими, историей, природой и — в литературном аспекте — появлением таких произведений, как «Русский лес» и «Евгения Ивановна» Леонида Леонова, «Судьба человека» и второй том «Поднятой целины» Михаила Шолохова, тетралогии Константина Федины, новой прозы Валентина Катаева. Тенденция эта была отмечена и исследована советскими и зарубежными учеными, выпустившими в 1970 году в свет в Ленинграде сборник «Проблемы психологизма в советской литературе». В нем интересно и убедительно раскрыты поиски и утверждение принципов социально-психологического анализа в советской литературе 1920—1930-х годов, конкретный вклад в психологический анализ, внесенный М. Горьким, М. Шолоховым, Л. Леоновым, К. Фединым, А. Твардовским, и значение этого вклада как художественной основы для нового подъема психологической прозы в послевоенный период. Принявший участие в обсуждении этой проблемы немецкий ученый Вилли Байтц в «Заметках о психологическом анализе в современной советской прозе» писал: «Одно из важнейших достижений реализма — психологический анализ человеческого характера не случайно играет такую значительную роль в современной советской прозе. Потребность в психологическом анализе вызвана прежде всего вниманием авторов к отдельной, конкретной личности, хотя в широком смысле слова психологический анализ может быть использован и при изображении настроений коллектива, массы (как, например, в романе А. С. Серафимовича «Железный поток»). Для современного этапа советской литературы характерен всевозрастающий интерес к индивиду, взятому во всей сложности его взаимоотношений с общим ходом исторического развития. Усиление психологических элементов ныне поэтому так же закономерно, как и в свое время в литературе конца 20-х годов...»¹

¹ Цит. по сб.: Проблемы психологизма в советской литературе. Л.: Наука, 1970, с. 283.

Говоря о возврате к психологизму, о стремлении к углубленной психологической разработке характеров как несомненной тенденции, показательной для литературы семидесятых годов, нельзя пройти мимо творчества Г. Коновалова, А. Ананьева, Ю. Трифонова, Ю. Нагибина, А. Арбузова, В. Распутина, А. Вампилова, И. Чигринова.

Много писалось о романе Григория Коновалова «Истоки». Меньший отклик в критике вызвал роман «Былинка в поле». Между тем это произведение отличается необычайной выразительностью, я бы даже сказал, чрезмерной яркостью, образной перенасыщенностью языка, проникновенностью жизненных картин, смелостью психологических углублений. «Запутанные судьбы» героев развязываются психологически точно, по-настоящему художественно.

Одним из первых заговоров о том периоде нашей жизни, к которому потом возвратятся и Василий Белов в «Канунах», и Борис Можжевель в «Бабах и мужиках», Григорий Коновалов создал произведение очень своеобразное. Определяя его жанр, писатель Николай Благов восхищался: «...удивителен легкий песенный склад этой вещи, которая и названием-то своим просится стать повестью или поэмой, а скорее всего былинкой, хотя по размаху и трагическому оценению событий, втянутых в магнитное поле «Былинки», по многообразию и корневой основательности характеров, собранных в этом поле,— да, это роман»¹. Николай Машовец указывал на близость романа и в манере письма, и в стилистике, и в философичности раннему Леониду Леонову. «Роман этот,— развивал он свою мысль,— о горько щемящей порой одинокости («Былинка в поле»), о спаянности судеб людских, о цепкости связи с землей («Потянешь травинку — она корнями связана с другими»), о жизнестойкости, неломкости народного характера... Как неоднозначен и емок этот поэтический образ — былинка в поле!»²

Автор «Истоков» и «Былинки в поле» наследовал и творчески развивал традиции Льва Толстого. Вместе с тем он действительно много и настойчиво учился психологическому искусству у М. Шолохова и Л. Леопова.

Удивительным упорством, целеустремленностью обладает Анатолий Ананьев. Поставив перед собой цель создать настоящий психологический роман, он движется к ней не-

¹ Волга, 1971, № 1, с. 170.

² М а ш о в е ц Н. Осмысление, с. 323—324.

уклонно, не делая ни одного шага в сторону. Его романы «Танки идут ромбом» и «Межа» были замечены критикой и отмечены прежде всего как произведения, отличающиеся углубленным психологизмом.

Ни одно из произведений советских писателей, появившихся после «Золотой кареты» Л. Леонова, не вызывало у меня таких трудных раздумий, как роман «Межа» Анатолия Ананьева. И не только потому, что автором своеобразно поставлены самые острые проблемы послевоенной жизни. «Задевает» в романе все: и язык, и стиль, и повествовательная манера автора, и сюжетное построение, и композиция. Автор стремится к максимальной концентрации действия, событий, психологии на небольших сравнительно отрезках времени и пространства. В сущности, он берет несколько дней нашей послевоенной жизни и вмещает в них целые судьбы своих героев, больше того, судьбу страны, по крайней мере, за тридцать пять лет (начиная с периода коллективизации). Естественно, что одним из главных художественных приемов в романе становится прием ретроспекции, «припоминания», оглядки героев на свое прошлое и, связанный с этим прием хронологических сдвигов, свободного перехода от настоящего времени к прошлому и непрерывных возвращений из него в настоящее.

Писатель неспроста работает преимущественно этими приемами: его интересует не только и даже не столько событийная сторона того, что пережило наше общество в указанный период, сколько психологические последствия. Отсюда еще один прием, заимствуемый у Льва Толстого и порой очень удачно трансформируемый. Анатолий Ананьев пытается проследить само зарождение, развитие, течение мыслей и чувств, возбуждаемых коренными событиями нашей эпохи, в умах и сердцах людей, и то, как эти мысли и чувства действительно уводят одних людей все дальше от человека, в других же укрепляют и развивают истинно человеческие начала.

Художественно сильнейший в романе образ старика Ипатина. Чрезвычайно интересен этот рыцарь достатка в кожаной кепке, этот родной брат Якова Островнова. И хотя этот образ не столь прояснен, как персонаж Шолохова, и не такой крупный, им Анатолию Ананьеву удалось нанести мощный удар по самой психологии собственности, порождающей многие несчастья в прекрасном и яростном мире. Сколько встречали мы образов собственников, а Ипатин не похож ни на одного из них. Страшен он своим свин-

цовым собственничеством, расплавленным в полной неза-метности. Порой может показаться, будто автор кое-где чрезмерно снисходителен к Ипатину, добивается от нас чуть ли не жалости к нему. И тут можно спорить, говоря о правомерности тех или иных деталей. Безусловно другое — автор непримирим и умеет вызвать у нас непримиримость там, где начинается подлинно *ипатинская идеология и психология*, символизируемая формулой-лейтмотивом: «Это — мое!» Знаменательно, что наши советские люди, изображаемые в романе, порой допускали несправедливости в отношении Ипатина, но среди них есть и такие, что стремятся исправить несправедливость. Ипатин же внутренне всегда несправедлив и непримирим в отношении ко всему советскому.

Отлично показана «смерть в смерти» Ипатина. Она психологически точна: он ненавидит, но он трусит. Таким не дано смертью смерть поправить. Это — настоящая находка: умирая в постели, Ипатин имитирует акт самоубийства через повешение. Очень точно писатель отмечает: до последней минуты все сознание Ипатина «сосредоточено на одном: «Они, они остаются жить» — и ненависть к ним и непрощенная обида, казалось, давили его». Думается только, что «мужики», такие, как Ипатин, мыслят конкретно. Поэтому он не просто думал: «Они», — он видел перед собой тех или иных, но конкретных людей и, бессильный одолеть их, грозил им самыми страшными казнями в собственном воображении, наконец, мстил им собственным самоубийством.

Автор охотно прибегает к тому, что выше, в связи с романом Йонаса Авижюса, мною было названо реалистически упорядоченным потоком сознания и чувств. Охотно, умело, но не всегда в меру. На какой-то странице романа вдруг испытываешь тяжесть, устаешь следить за течением мыслей и чувств героя. Оно представляется затянувшимся или настолько замедленным, что начинает укачивать вас. Так при замедленном просмотре киноленты теряешь ощущение непосредственности и жизненности изображаемого. Так мелодия лишается красоты, когда ставишь рычажок проигрывателя на «Очень медленно». Егор продолжает внутренний спор с подполковником Богатенковым. Ну что бы ему при этом хоть поискать какую-либо безделушку на столе, яростно переворачивая все и одновременно ускоряя темп внутреннего спора?

Возникает и более серьезный вопрос: можно ли засе-

лять весь роман только персонажами, каждый из которых погружен в свои мысли и чувства. Не вызовет ли «пресыщенности» у читателя столь сильная концентрация? Обратившись за ответом на этот вопрос к опыту Льва Толстого, я заметил, что великий писатель даже в предельно насыщенных психологией произведениях избегает давать ее сплошным потоком, разряжает ее событийными сценами, полными острого драматизма, диалогами, лирическими отступлениями, не говоря уж о ярких «жанровых» картинах, вводимых непосредственно от автора. Колоссальное значение приобретают резко индивидуализированные речевые характеристики персонажей, а также то, что условно именуют характеристическими деталями.

Автор романа «Межа» тоже прибегает к этим средствам, но — сравнительно редко и не всегда успешно. «Коричневое платье Шуры» не представляется удачно найденной характеристической деталью. Сцена гибели эвакуированных женщин у Криводолки, думается, обрела бы большую трагическую силу, если бы давалась «от автора».

Писатель внимательно следит за всеми психологическими поворотами своих персонажей, улавливая тончайшие нюансы и изгибы их чувств. Но он, как кажется, не очень любит вслушиваться в их речи. Быть может, поэтому речи эти слабо индивидуализированы. Говорят герои похоже и думают одинаковым образом, чересчур правильно построенными монологами. В связи с этим хочется напомнить о превосходном наблюдении, сделанном в свое время В. Стасовым. Он утверждал, что во всей русской литературе Лев Толстой «один дает в романах и драмах — настоящие монологи, именно со всей неправильностью, случайностью, неподготовленностью и прыжками. Но как странно! У этого Льва Толстого, достигшего в монологах большего, чем весь свет, иногда встречаются (хотя редко!) тоже неудовлетворительные монологи, немножко правильные и выработанные»¹. При этом В. Стасов имел в виду и внутренние монологи. И написал обо всем этом Льву Толстому.

Выступая с разбором «Межи» на заседании редакционного совета «Роман-газеты», Ефим Пермитин справедливо критиковал автора за чрезмерную сосредоточенность на потоке внутренних мыслей и чувств персонажей, потоке, не выражающемся ни в поступках, ни в словах и часто не совпадающем с ними, или, вернее, обладающем кажущейся несовместимостью. Он говорил также о «переживаниях» в язы-

¹ Сб. Лев Толстой и В. В. Стасов. Л.: Прибой, 1929, с. 265.

ке, выражающихся в чрезмерно разветвленных грамматических конструкциях — фразах, периодах, абзацах, построенных на открытых Л. Толстым повторениях «в то время как», «как ни...», обыгрываниях отдельных слов и т. п. Он был прав. Беря уроки у Л. Толстого, М. Шолохова, Л. Леонова, советские писатели не должны чересчур долго задерживаться в этих гигантских лабораториях художественного мастерства. «...Скачок от учебы у образца к учебе у самой жизни есть тяжелейшее преодоление и вместе создание самого себя», — правильно писал в статье «Еще раз о «секретах мастерства» Ю. Бондарев¹. Развитие и обогащение — вот главное.

НЕОБЫЧНЫЕ ПОВЕСТИ

ЮРИЯ НАГИБИНА

И РОМАНЫ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

Задолго до того, как Юрий Нагибин прорвался к своим главным темам, он был признан «одним из лучших наших рассказчиков», «мастером «малого» жанра», чья слава переступила рубежи его родины. Первый его рассказ появился на страницах журнала «Огонек» еще до войны. Демобилизованный из армии в 1943 году из-за тяжелой контузии, Ю. Нагибин стал разъездным корреспондентом газеты «Социалистическое земледелие» в самый трудный период нашей жизни. Вместе с военными впечатлениями все виденное и слышанное легло в основу его многогранного творчества. «...Жизнь, — скажет он позднее, — щедро одарила меня большей частью моих рассказов: с готовым сюжетом, с героями, со всей обстановкой. Порой я был лишь свидетелем тех или иных событий, порой — прямым участником, порой — главным действующим лицом... две трети всего написанного мною создано без участия писательской фантазии».

В этом сила рассказов Юрия Нагибина. В этом и — еще в высокой их культуре. Можно сказать, что он с молоком матери впитал в себя великую писательскую культуру Пушкина и Тургенева, Чехова и Ивана Бунина. Отсюда его интерес к людям самых различных профессий, склонностей, независимо от их положения, и пристальный интерес к их внутреннему миру, к тончайшим душевным переживаниям,

¹ Литературная газета, 2.XI.1977.

чувствам, надеждам, мечтам. От рассказа к рассказу в течение десятилетий Юрий Нагибин упорно пробивался к осознанию того, что он сам выразил так: «Все главное в человеке запрятано в такие глубины, что туда не проникает луч света... Мы не знаем близких, самых близких людей, тех, в ком заинтересованы всей кровью, которых мы видим изо дня в день, наблюдаем сознательно и, что куда важнее, бессознательно, ибо знать их нам жизненно необходимо».

Так сокровенно-внутренняя жизнь человека стала главным объектом изображения, к какой бы теме, проблеме, жизненной ситуации Юрий Нагибин ни обращался. Кажется, последними это заметили литературоведы и критики. Заметили, когда столкнулись в произведениях писателя с «вечными», «проклятыми» вопросами. И заговорили о «взрыве», «уклонении». Называя произведения «Сон о Тютчеве» и «Как был куплен лес», автор одной из лучших работ о Ю. Нагибине писал: «Здесь проза Ю. Нагибина пошла по, казалось бы, неожиданному, но внутренне оправданному и плодотворному пути»¹. Другой критик был откровеннее: «Он все-таки «взорвался», пошел не просто на очередной творческий виток, а устремился в глубину «вечных», «проклятых» вопросов бытия. И это был не мгновенный, не импульсивный взрыв, а результат медленного, хотя и с нарастающим ускорением, внутреннего процесса — полная и безболезненная перестройка всего творческого организма, обнаруживаемая со стороны лишь особо чуткими критическими и читательскими локаторами. Но в целом критика этот процесс (во всяком случае начало его и середину) просто-напросто прозевала, а вернее, не обратила на него внимания»².

Не заметила этого главного процесса и зарубежная критика. В диссертации «Рассказы Юрия Нагибина: темы и отношение литературной критики», защищенной в 1977 году в университете штата Мичиган (США), Эллен Дж. Кочрум так дифференцировала написанные с 1943 по 1974 год 252 рассказа Ю. Нагибина: 1) война; 2) побуждение человека; 3) любовь; 4) недостатки общества, 5) колхоз. «Я,— заключала она,— пришла к выводу, что тематическая разбросанность Нагибина является составной частью его стиля. Параллельно тематическому разнообразию разворачивается разнообразие характеров. Важную роль играет в рассказах

¹ Сахаров В. Обновляющийся мир. М.: Современник, 1980, с. 161.

² Коробов В. О прозе Юрия Нагибина.— Роман-газета, 1980, № 5, с. 3.

Нагибина природа; изменения в природе часто сопровождают изменения в характерах... Он шел по стопам Тургенева, Толстого и Чехова... Очевидны параллели с «Записками охотника» Тургенева... Нагибин был одним из первых современных писателей, которые свели до минимума предписания социалистического реализма, избегли догматизма, сосредоточившись на самовыражении и искреннем отношении к жизни и человеку... В борьбе за краткость рассказа Нагибин достиг поразительной экономии слова. Благодаря сжатости, отсутствию «воды», артистизму стиля Нагибин признан одним из лучших мастеров рассказа в Советском Союзе¹.

Как видим, здесь есть много правильного, есть немало надуманного, спорного, неверного, но нет самого главного — указания на непреходящий интерес Юрия Нагибина к внутреннему миру человека, к диалектике души, к волнениям сердца, к культуре чувств, к процессу их проявления в их наиболее очеловеченной сущности, что позволяет человеку понять и воспринять и самого себя, и весь мир в действительном богатстве. И прав был профессор Ричард Н. Портер из университета Вандербильта (Теннеси, США), когда, вступая в косвенную полемику с Эллен Дж. Корчум, в работе «Необычный талант Юрия Нагибина» акцентировал внимание на умении писателя показывать советских людей в их конкретных заботах, близких заботам, одолевающим человека повсюду, и прорыв человека к главному, настоящему, его пробуждение².

В другой статье, посвященной произведениям Юрия Нагибина на исторические темы, Портер назвал его «искусным мастером и, возможно, лучшим стилистом в советской литературе». Задаваясь вопросом, почему именно произведения на исторические темы привлекли особенное внимание читателей, он полушутя, полусерьезно отвечал: «Приятно провести время со знаменитостью. К тому же мы более склонны считать личностями крупного масштаба тех, кто жил прежде нас, нежели наших современников»³. Анализ художественных достоинств привел американского профессора к заключению: «Хотя произведения на исторические темы отличаются друг от друга, у них есть общая

¹ Dissertation Abstracts International. May, 1978, vol. 38, N 11, 313 A.

² См.: Russian Language Journal, vol. 32, N 113 (1978), p. 103—111.

³ Ibid., vol. 24, N 118 (1980), p. 132, 133.

схема. Во-первых, Нагибин берет историческую личность в переломный момент ее жизни. (Тут цитируется утверждение М. Бойко в статье «Приближаясь к прототипу»: «Юрию Нагибину свойственно, что называется, «зацепить» проблему, найти «нервный узел» события или судьбы»¹.) Во-вторых, он не считает себя обязанным следовать фактам жизни этой личности. В-третьих, не сюжет, обычно лишь слегка намеченный, а внутренние переживания, волнения держат в плену читателя»².

Несчетны капиталы Надежды Филаретовны фон Мекк. Она была любима мужем, родила ему 11 детей. После его смерти богатая 46-летняя вдова решила полностью посвятить себя воспитанию детей и заботам о П. И. Чайковском, в котором первой открыла гения. Композитор согласился переписываться с нею при условии, что они никогда не встретятся. Она приняла условие. Но когда узнала, что он женится на Антонине Милюковой, потеряла покой. Она уверяет себя, что ей нет никакого дела до личной жизни композитора. «Она почувствовала, что при этой мысли закружилась болью и отвращением сухой рот. Тело сорокашестилетней женщины, давшей жизнь одиннадцати детям. *Да нет же, она и не думала ни о чем подобном!* Ну, зачем уж так?.. — прервала себя Надежда Филаретовна». Стыдя себя, уверяя, что и не думает претендовать на сердце композитора, она вместе с тем мысленно вступает в яростный поединок со своей соперницей, проявляя удивительную проницательность женщины, впервые, раз в жизни и навсегда полюбившей по-настоящему. Еще до получения письма от Чайковского она сердцем узнает, что он обманут бывшей курсисткой, не любит ее. Страницы, посвященные душевным терзаниям фон Мекк, кажутся наиболее убедительными. «Не собиралась же я, в самом деле, посягать на место Антонины Ивановны? — спрашивает она сама себя и отвечает: — Конечно, нет! Оставим кесарю кесарево, а богу богово. Антонине Ивановне — быть законной супругой Чайковского, а мне — человеком, которому посвящена Четвертая симфония. Да, все это так... Но я вправе была надеяться на большее, вся наша переписка убеждает меня в этом... На что надеяться, очнись, старуха! Что за девичьи грезы в твоём возрасте?» Амплитуда подобных колебаний женщины, переживающей последнюю истому бабьего лета, все значи-

¹ Литературное обозрение, 1976, № 1, с. 37.

² Russian Language Journal, vol. 34, N 118 (1980), p. 132.

тельнее и интереснее. Мы начинаем догадываться, что мать одиннадцати детей впервые постигает, что такое настоящая любовь. Отлично изображено преобразование, когда она из письма Чайковского узнает, что тот бежал от Антонины Милуковой. «Мама! — вскричала Юлия. — Какая вы красивая!.. Боже, какая вы красивая!»

«Да, я должна быть сейчас красивой, — подумала Надежда Филаретовна. — Человек становится красивым в самые решающие мгновения своей жизни. Как красив за ролям тучный большеносый Николай Рубинштейн. Как красив был матадор Маноло, когда убивал своего последнего быка на корриде в Толедо. Как дивно красив Христос на кресте и пронзенный стрелами Себастиан. Каким достоинством красоты покрывает каждое, даже ничтожное, лицо добрая сестра смерть, ибо смерть — это высший миг каждой жизни. Ничего прекраснее уже не будет в моей жизни, я узнала, что люблю Чайковского, люблю как женщина, ничего не утратившая в своем сердце, в своем теле, в своей способности любить. И я найду силы сказать ему об этом...»

Но лишь через два года в письме, исполненном поразительной любви, искренности и силы, сказала она Чайковскому о своем чувстве и о том, чем явилась для нее его женитьба. «Я ненавидела эту женщину за то, что Вам было с нею нехорошо, но я ненавидела бы ее еще в сто раз больше, если бы Вам с нею было *хорошо*...»

Повесть, о которой идет сейчас речь, называется «Как был куплен лес». Такой же психологической тонкостью и пронзительностью отличаются рассказ «Сон о Тютчеве» и другие произведения Юрия Нагибина, героями которых являются протопоп Аввакум, Третьяковский, Пушкин, Фет, Лесков. Менее удачны этюды, создаваемые на зарубежном материале, например опубликованная в «Новом мире» коротенькая повесть о Гете. На страницах популярного венгерского журнала Золтан Ислан писал: «В конце 1982 — начале 1983 г. важным событием в литературной жизни стало появление на венгерском языке восьмитомника Юрия Нагибина, в том числе его повести «О ты, последняя любовь!». В ней писатель с иронией, с тонкостью, близкой стилю Стефана Цвейга, и характерной для него широкой палитрой чувств, мягкими контурами, плавными тонами описывает историю последней любви старика Гете. Что можно сказать об этом произведении? Оно не много дает читателю, интересующемуся современной советской литературой в

связи с окружающей действительностью»¹. К сожалению, это относится и почти ко всем другим повестям Юрия Нагибина, написанным на зарубежном материале. Но и тут у него есть бесспорные удачи. Крупнейшая из них — повесть «Один на один» — с незабываемым, списанным по большей части с Эрнеста Хемингуэя образом Эдварда Клифтона в центре ее, образом человека, воплощающего в себе все лучшее, что есть в том, другом, именуемом себя свободным, обществе, мыслящего остро и глубоко, человека, теряющего «связь с миром», все непереносимее ощущающего «невозможность вырваться из собственной тесноты, которая принимается за тесноту мира», человека, добровольно уходящего из жизни после того, как убеждается, что, хотя «мир редко был так подвижен, так переменчив, так конфликтен и неустойчив, как сейчас», удушающая тоска и духота в нем всеильны, поскольку честные люди не живут «катаклизмами, мировой трагедией, эпохальными событиями, все глубже забиваясь в свои норы, в свое укромье, куда не достигал вой исторических ветров. Наверное, это происходило оттого, что все проблемы стали неразрешимыми и сильные мира сего лишь притворялись, будто они пытаются что-то разрешить, все слова обесценивались, все измерилось ложной мерой, взвешивалось на врущих весах, причем все это знали и продолжали обманывать друг друга, а главное, самих себя, обманывать самую идею жизни, и нет выхода, нет спасения. Стоп! А может быть, вовсе не мир износился, и есть герои, и верующие, и прекрасные безумцы, а износился ты сам, твоя плоть и кровь, твой дух и твоя вера». Тайная, последняя вера, воплощенная в слове «дружба», поддерживала Клифтона, его волю жить. Когда же Орантес предал и дружбу, Клифтон увидел себя перед разверзшейся пропастью. «Все сгнило. Все обман... Все огадилось, все оболгано. Но остается одна правда — правда последнего выстрела». Дружба, вера хотя бы в одного человека — вот что держит людей на земле, даже если они теряют все остальное. Если же и это будет предано, тогда человеку думающему нечем больше жить. Так полагает Клифтон. И так с ним и случается. Убедившись, что в современном мире все играют «краплеными картами» — политики, военные, писатели, даже матадоры, — он решает уйти из жизни. Решает потому, что «не может иначе, не умеет, не хочет, его игра всегда шла всерьез».

¹ Nagyvilag, 1983, № 9, old. 1410.

К сожалению, Юрию Нагибину создать на зарубежном материале столь же выразительный образ человека предшествующей эпохи в произведении, посвященном Гете, не удалось. Возможно, потому, что реальный прототип был взят не в решающей ипостаси.

Удивительно сердечно о сущности рассматриваемых здесь произведений Юрия Нагибина писала в редакцию журнала учительница русского языка и литературы из Буйнакского педагогического училища (Дагестан) А. Кишеева: «Мой любимый писатель, духовно близкий мне... Это Юрий Маркович Нагибин. Люблю этого писателя именно за высокую духовность его произведений! Я не критик и не литературовед, я просто читательница. Я читаю, и возникает ощущение, что он пишет и обо мне, хотя там другие герои, другие страны, другие возрасты. Этого писателя я должна читать одна, без посторонних. Тогда действительно беседую со своим другом — доверительно, откровенно и прямо. Его прямота — от желания показать, как прекрасна Жизнь и как трудно быть достойным ее! Особое чувство признательности, благодарности вызывает его рассказ о французском поэте «Воробей». В этом рассказе есть слова: «За стихи и прозу, за Грегуара, за всех обиженных на земле!» Если бы мне довелось встретить Юрия Марковича, я спросила бы у него, как он пришел к этому — «за всех обиженных на земле!». И, может быть, осмелев, предложила бы: «Юрий Маркович, напишите еще о Чехове, о Диккенсе, о Джеке Лондоне, напишите о том, как они жили, страдали, боролись, побеждали! Ведь есть же на свете чудесная волшебница — Литература. Ей подвластно Время и Человечество»¹.

Во всех рассматриваемых произведениях Юрий Нагибин разрабатывает преимущественно так называемые «вечные» темы — вера, любовь, дружба. Он дает свой вариант зарождения, развития, огненной вспышки или затухания сложного чувства, иногда — защемленности самого высокого чувства. Поскольку во многих произведениях действуют исторические личности, возникает желание проверить, насколько *исторически* точен писатель. И тут-то обнаруживается главная особенность в творческом развитии Юрия Нагибина: он меньше всего стремится работать в историческом жанре. Писатель, создавший больше половины своего творчества «без участия писа-

¹ Литературное обозрение, 1981, № 10, с. 99.

тельской фантазии», державшийся за реальный факт, избегавший художественного вымысла иногда даже в ущерб полноте изображения, делает смелый поворот и в разрывах между фактами не просто находит великую поэзию, а — сам создает ее, и создает настолько добротнo, что она представляется нам реальнее самой жизни. Раскрывая свой секрет, Юрий Нагибин признавался, что, уже после написания нескольких произведений подобного рода, он просмотрел книги ученых и «не нашел ровным счетом ничего, что противоречило бы моей художественной концепции, а большего и не нужно. Ученые не занимаются домыслами, это дело писателей. История сама по себе мало интересует меня, она для меня лишь канва, а узор я вышиваю свой. Важно лишь, чтоб он ложился на канву». Конечно, писатель проверяет себя в деталях, но проверяет после того, как закончит работу. «Нагибин написал, — говорится в одной из лучших статей о нем, — о юном Пушкине, о Дельвиге, Тютчеве, Аполлоне Григорьеве, Чайковском, Скрыбине, Тредиаковском, протопопе Аввакуме, Лескове, Бахе, Хемингуэе, Рахманинове, Пшибышевском и т. д. И тут он шел обычной дорогой: загорался нечаянной цитатой, фактом биографии, обмолвкой, строкою письма и весело, взволнованно, любовно писал рассказ или повесть, чтобы потом, когда замысел окрепнет и сюжет сцепится, пуститься в проверку исторических реалий и уточнение мелочей, чтобы ничего «не висело» и не раздражало ревнивых специалистов»¹.

И это вполне оправданный метод, открывающий перед писателями беспримерные перспективы, на что, кстати, указывал М. Горький, когда утверждал в письме К. Федину от 20 декабря 1924 года: «Подлинную историю человека пишет не историк, а художник».

Не следует только этот метод путать с другим, тоже проявившим себя в советской литературе второй половины шестидесятых — семидесятых годов. Имею в виду продиктованные ностальгией по XIX веку романы и повести Булата Окуджавы «Бедный Авросимов», «Похождения Шипова...», «Путешествие дилетантов». О последнем из них М. Бойко писала: «...как и в других своих прозаических вещах на исторические темы, Б. Окуджава и в «Путешествии дилетантов» не похож на писателя, скрупулезно воспроизводящего события минувшего. В основу сюжета положен подлинный

¹ Курбатов В. Вровень и следом.— Литературная Россия, 3.VII.1981.

эпизод, но историческая жизнь России середины прошлого века в ее реальной плоти не становится предметом романа. Под аккомпанемент сюжета автор, кажется, размышляет о чем-то своем, затаенно-личном, и лишь слегка озабочен тем, чтобы это затаенно-личное объективировать. Сам он заявляет об этом с обезоруживающей прямоотой: «Для меня роман — это просто другая форма того же, о чем я говорил в стихах, потому что мой герой хотя и претерпевает некоторые изменения, но, в общем, это тот же самый лирический герой...»¹. Возвращаясь много лет спустя к этой теме в беседе с Анной Жебровской из польского еженедельника «Политика», Булат Окуджава снова повторит: «Впрочем, я ведь не являюсь историческим писателем в строгом смысле этого слова. Пишу прежде всего о себе... Я рассказываю о себе, опираясь на исторический материал. Поэтому очень детальное знание истории для меня вовсе не обязательно»².

По американским рекламным объявлениям, публиковавшимся в конце 1970 — начале 1980-х годов под рубрикой «Известные барды России», Владимир Высоцкий обогнал и Булата Окуджаву, и других, выйдя на первое место; его 500 песен были в США записаны «в полном комплекте на 20 стереокассетах, без повторений» и продавались за 100 долларов. «У нас,— сказала мне 1 ноября 1986 года профессор Аризонского университета Адель Боркер,— популярен Окуджава как романист, а как поэта-песенника его оттеснил и затмил Высоцкий».

Как поэт он вошел в литературу почти незаметно, без шума, хотя успех почти с первого же шага сопутствовал ему. «Поэт Булат Окуджава, — рассказывал Евгений Евтушенко, — редактировал в издательстве скучные рукописи. По вечерам... он пел под гитару двум-трем своим друзьям свои неповторимые песенные стихи, не подозревая, что через несколько лет их будут переписывать на множество магнитофонных пленок».

¹ Бойко М. Этот близкий неразгаданный век.— Литературное обозрение, 1979, № 10, с. 44. Ср. признание японского писателя Рюнска Акутагава: «Предположим, я беру какую-то тему и решаю воплотить ее в новелле. Чтобы раскрыть эту тему с максимальной силой художественной выразительности, мне необходимо какое-то необычное событие. И в этом случае необычное событие, именно потому, что оно необычное, трудно описать так, будто оно произошло в сегодняшней Японии. Таким образом, мои так называемые исторические новеллы отличается, как мне кажется, то, что их цель состоит совсем не в том, чтобы воссоздавать «древность» (Акутагава Р. Дзэнсю, т. 4, с. 143—149). В Японии это называют «нореализмом».

² Politika, 8.X.1983.

В статье «Поэт и певец с Арбата» И. Шефер констатировал: «С тех пор как Булат Окуджава с молодыми тогда поэтами Вознесенским и Евтушенко появился с гитарой на сцене, чтобы тихим голосом, в котором звучала сдержанная ирония, в совершенно новой, доверительной манере пропеть обо всем, что с ним случилось в жизни, ему всегда сопутствовал успех»¹.

Популярность поэзии и гитары Булата Окуджавы возрастала. В 1986 году он рассказывал Елене Михайловой о своих поездках за последние пять лет:

«— Было несколько интересных поездок во Францию с выступлениями. Пригласил меня прекрасный французский актер Жан-Луи Барро. У него в Париже театр. Очень почитаемый, посещаемый. В 1981 году у меня был там большой концерт, а в 1982 году — два. Мне это было очень интересно, и большая школа, да и публике, кажется, тоже было интересно. Был еще в ФРГ — выступал. В Италии был осенью, выступал с концертом и получил премию в Сан-Ремо.

— Какую?

— Это премия, которая дается заочно поэтам, поющим свои песни. Ее получали Жорж Брассенс, Жак Брель, Боб Дилон, так что для меня это большая честь. У этой премии высокий престиж, и мне отраднo, что я ее удостоен... По нашей стране ездил очень много, выступал часто, и публика всегда была замечательная. Видите, и вправду пришли иные времена, опять выступаю с удовольствием. А пять лет назад об этом и думать не хотел.

— Понимаете, возник совершенно определенный социально-художественный феномен — то, что вы делаете, значит для людей очень много, этим они живут, страдают, решают свои проблемы, находят для себя утешение... То есть, может быть, резонанс гораздо больше, чем вы предполагаете, когда работаете?

— Может быть. Я стараюсь об этом не думать. Знаю, что вы сформулировали это правильно. Но и знаю, что это связано не с моими достоинствами, а, как бы вам сказать... с тем, что все это есть в человечестве, в людях, понимаете? Я просто услышал, я добавляю каплю какую-то к тому, что уже есть...»².

Перед нами две появившиеся одна за другой летом

¹ Berlinerzeitung, 22.V.1986.

² Даугава, 1986, № 7, с. 103.

1986 года публикации. Они посвящены творчеству Булата Окуджавы. «Тайна простых чувств» — назвал московский критик Вл. Новиков рецензию на выпущенный в 1985 году издательством «Советский писатель» сборник Булата Окуджавы «Стихотворения» и подборку его стихов в № 12 журнала «Аврора» за тот же год. Елена Михайлова из Литвы предварила только что цитированную беседу с поэтом восторженным вступлением, вынеся в заголовок слова поэта: «То ли мед, то ли горькая чаша». Ни одна из этих публикаций не могла появиться ни в 1966 году, когда разгоралась на весь мир слава первого в плеяде талантливых советских шансонье, ни в 1976 году, когда она достигла вершины. То есть публикации могли появиться, но испещренные таким количеством всевозможных оговорок, что взгляд на поэта оказался бы почти противоположным отстаиваемому ныне. Ни Вл. Новиков, ни Е. Михайлова не обнаруживают в поэзии Булата Окуджавы никаких изъянов или несовершенств, так же как Г. Белая, напечатавшая до них статью «Ценность простых истиц» в указанном выше номере журнала «Аврора». Г. Белая закончила статью утверждением: «Его репутация остается высокой и устойчивой. Он вошел в состав нашей души». Вл. Новиков начал рецензию с заявления: «О поэзии Окуджавы сегодня не спорят. Ее читают, слушают, ею живут, не нуждаясь ни в оценках авторитетных экспертов, ни в разъясняющей подсказке специалиста. В ситуации столь безупречного и надежного контакта поэта с читателем профессиональный критик не может не почувствовать себя «лишним человеком»¹.

Тем не менее Вл. Новиков не удержался от того, чтобы подсказать читателю, что «Окуджава не просто испытал влияние романсовой традиции — он взял в непрестижном тогда мещанском романсе самую его смысловую сердцевину. Романсовое начало, — разъясняет Вл. Новиков тем, кто не нуждается ни в разъяснениях, ни в оценках, — представлено у Окуджавы в крайнем, даже отчасти преувеличенном проявлении. Предельная обобщенность и доступность эмоциональных ситуаций, отсутствие индивидуализирующих полутонов, отсутствие внешне выраженной интеллектуальной рефлексии. В песенной мастерской Окуджавы творчески переплавлялся фольклор «заблудших» и «отверженных»: в нем отбрасывалось грубое, примитивное,

¹ Литературное обозрение, 1986, № 6, с. 78.

«блатное», из него извлекались жажда милосердия и обнаженная откровенность...

Но сам по себе романс еще всего Окуджаву нам не объяснит. Ведь романсовую традицию эксплуатируют очень многие, без этой эксплуатации не могла бы существовать и индустрия так называемой массовой песни, «рыбная» промышленность, приспособливающая к готовым лирическим мелодиям незамысловатые «тексты слов». Романс дает заманчивую по своей простоте азбуку чувств и ситуаций, а написать на его азбуке можно совершенно разные вещи. Очень точно сказал автор теоретической статьи об этом жанре М. Петровский: «Романс нужно развивать, то есть изменять, разрабатывая суставы и мышцы его косной натуры и считаясь при этом с жанровым консерватизмом...» (Вопросы литературы, 1984, № 5). В этой статье есть лишь беглое упоминание об Окуджаве, но сама процитированная формула, думается, очень подходит для характеристики той качественной трансформации, которую претерпел романс именно в его поэзии, той работы, которую задал Окуджава затекшим мышцам старинного жанра.

Это последовательное расширение смысла. В классическую романсовую ситуацию «он и она» ненарочито вписывается большой мир с его нешуточными драмами и страстями. Романсовая «интимная утопия» (М. Петровский) расширяется до мечты о всеобщем братстве, где все связаны друг с другом короткими и теплыми узами. Глобальность не вытесняет интимности, а усиливает ее. Возникает особая атмосфера интимного космизма. Голубой шарик улетает из рук девочки, успевает побывать земным шаром — и возвращается, вновь становясь простым воздушным шариком.

...Романс без шаблона, без банальности, изысканной или неизысканной,— это уже не романс. Тут приходится говорить о скрещении романса с какой-то качественно иной поэтической традицией.

Ею оказалась поэтическая система Маяковского»¹.

Поклонникам Булата Окуджавы сообщается также: «Неповторимая недоговоренность стихотворного повествования Окуджавы, присутствующий в нем смысловый сдвиг, поднявший на новую высоту прием романсовой многозначительности и таинственности,— вот источник той связи личного и общего, семейного и народного, которая здесь

¹ Литературное обозрение, 1986, № 6, с. 79.

достигнута. В стихах и песнях поэта всегда что-то происходит, лично волнующее и общественно значимое одновременно. Окуджава не живописец, если и есть у него подробности, то не зрительные, а сюжетные. Стратегия его работы не просто рифмованный рассказ, а многозначная сюжетная метафора, не имеющая дидактической расшифровки, но обладающая достаточной эмоциональной действенностью¹.

Не менее апологетично и вступление Елены Михайловой к интервью, взятому у Булата Окуджавы:

«Булат Окуджава. Имя, рождающее в нас мгновенный эмоциональный отклик. Какая-то особая ворожба одному ему присущего голоса. Грусть, отзывающаяся столь точно. Потрясающее своей человечностью слово...

Вначале было Слово. Нет, сначала были песни. Племя немногочисленное и высокопочитаемое — поэты, поющие свои стихи: Окуджава, Высоцкий, Брассенс, Брель, Ким, Визбор, Долина... Сейчас никому не надо представлять Булата Окуджаву и защищать жанр, им рожденный. Но когда-то, тридцать лет назад, понадобилась психологическая революция в традиционном восприятии, чтобы любимый и слышимый людьми поэт обрел официальное признание. Да, вышли пластинки, книги, все случилось, как должно быть, — но совсем не сразу и не легко. Я не берусь, кстати, судить, какую службу — хорошую или дурную — это ему сослужило. Но время вытолкнуло его изнутри — все остальное было фиксацией этого давно, непреложно существующего факта.

...Из каждого окошка, где музыка слышна,
какие мне удачи открывались...

Да, ему было дано это редкое счастье: ходить по любимому Арбату и слышать свой поющий голос из окон...

Песни его пошли вширь по стране, как круги по воде. В магнитофонных записях, в кинофильмах, через какое-то — немалое — время на долгоиграющих пластинках. И так уже тридцать лет.

Многие композиторы пытались писать музыку на его стихи. Но редкие группы творческой крови не совпадали (пожалуй, кроме Исаака Шварца). Невозможно отделить Булата от его звучащего голоса. Триединство в самом поэте. Все это так. Мы успели к этому привыкнуть. А многие поколения и родились, что называется, с Окуджавой, с его неповторимым миром, собственно, нашим миром, увиден-

¹ Литературное обозрение, 1986, № 6, с. 80.

ным внимательным, грустным, таким поразительно детским и одновременно горьким и мудрым, абсолютно честным внутренним зрением поэта.

Казалось бы, сложилось, состоялось. Свой путь, своя репутация едва ли не родоначальника нового жанра. Но Окуджаву вдруг перестает писать стихи. Почти прекращает выступать. На свет рождалось принципиально новое явление — его проза. Ранние прикидки были давно, но то, что стало возникать около десяти лет назад — ошеломляло. «Бедный Авросимов», «Похождения Шипова, или Старинный водевиль», «Путешествие дилетантов», «Свидание с Бонапартом», автобиографические рассказы... То была проза поэта. И реакции на нее были столь же контрастны и противоречивы, как когда-то на возникшую в его руках гитару. С моей точки зрения, не произошло никакой качественной перемены: просто пришел иной возраст, потребовавший своей формы. А суть осталась той же: волшебство поэзии. Проза Окуджавы: все то же волшебство поэтического видения мира со всеми поправками на мудрость, горечь, глубокое понимание законов этой жестокой и прекрасной жизни. Ощущение подлинной поэзии — вот единственный ключ, секрет понимания и *чувства* прозы Окуджавы. Чувства. Все то же Слово»¹.

Как видим, восторженная характеристика действительно своеобразного и талантливого явления, именуемого Булатом Окуджавой, принадлежит поклоннице, бесконечно влюбленной в творчество писателя. Добавим: и пользующейся его благорасположением. Ей первой он прочел три новых стихотворения (одно из них о Ваньке Морозове, в которого влюблены одновременно циркачка и Маруся и в которых он влюблен): «Классический тот треугольник, дарованный черной судьбой»² Елена Михайлова полагает: «Это уже совсем новый Окуджава...»³ Сам он откликается на это предположение: «Возможно...»⁴

Не закрывая дверей в будущее, сосредоточимся на «старом» Окуджаве. «Стихи Булата Окуджавы, положенные на музыку и исполняемые под аккомпанемент гитары, — пишет американский профессор Дайминг Браун, — сделали его в известном смысле самым популярным советским поэтом. Среди широкой публики он известен в основном как автор

¹ Даугава, 1986, № 7, с. 99.

² Там же, с. 100.

³ Там же, с. 101.

⁴ Там же.

баллад, распространяемых частным образом в кассетных записях». И это верно, как верно и другое утверждение того же профессора: «Окуджава — поэт города... Он описывает Ленинград, город царей и революции, как величественный своеобразный исторический памятник. О Москве же рассказывает интимно, говоря не о ее величественности и сложности, но о ее неповторимых улицах и дворах, прежде всего о дворах его родного Арбата и о людях, что там живут, занятые своими скромными, привычными делами. Он находит сложную радость в городской жизни»¹.

В 1983 году издательство «Советский писатель» выпустило в свет сборник произведений Булата Окуджавы, озаглавленный «Стихотворения». Надо полагать, для него отбиралось самое лучшее и характерное, что создал поэт с 1957 по 1983 год. Возможно, поэтому, перечитывая сборник, не можешь не спросить себя: это принесло поэту мировую славу? Среди помещенных в сборнике стихотворений есть немало удач, не говоря о настоящих поэтических находках. Они общеизвестны: «До свидания, мальчики» (1958), «Когда затихают оркестры Земли» (1959), «Песенка о пехоте» (1961), «Путешествие в память» (1967), «Ваше благородие госпожа разлука» (1967) и цикл стихов о «столице Москвы» — Арбате, об арбатском дворе с «человечьей душой», начиная с рефрена «Арбат — мое призвание» и кончая ностальгическим всплеском сокрушающей силы:

Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант.
В Безбожном переулке хиреет мой талант.
Вокруг чужие лица, неизвестные места.
Хоть сауна напротив, да фауна не та.

Одни из этих произведений привлекают доверительной, почти интимной интонацией, другие неожиданным поворотом мысли, афористичностью ее:

Не верьте погоде,
когда затяжные дожди она льет.
Не верьте пехоте,
когда она бравые песни поет.
Не верьте, не верьте,
когда по садам закричат соловьи:
у жизни и смерти
еще не окончены счета свои.

«Песенка о пехоте», 1961

¹ Brown D. Soviet Russian Literature Since Stalin. London—New York — Melbourne, 1978, p. 98, 102.

Ваше благородие госпожа разлука,
мне с тобою холодно, вот какая штука.
Письмецо в конверте
погоди — не рви...
Не везет мне в смерти,
повезет в любви.

«Ваше благородие...», 1967

Жизнь длиннее, чем надежда,
но короче, чем любовь.

«Жизнь охотника», 1973

Чем дольше живем мы, тем годы короче,
тем слаще друзей голоса.

«Дорожная песня», 1982

В беседе с корреспондентами журнала «Вопросы литературы» Ю. Казаков решительно отверг мнение тех, кто считал песни Булата Окуджавы однодневками. Он считал поэзию его долговечной, поясняя: «Долговечна, поскольку за этими ушедшими реалиями у Окуджавы всегда стоит нечто большее. Судьба поколения... Да и дворов в Москве еще весьма много. Ну, да разве дело в этом?.. Помню, как Окуджава только-только начинал... Перед вами человек, который одним из первых услышал его едва ли не самую первую песню «Девочка плачет...». Помню, как я случайно встретил Вознесенского, и тот, зная, что я бывший музыкант, сказал мне: «Появился изумительный певец. Жаль, у меня нет слуха — я бы тебе напел...» Помню, чуть позже, большой дом на Садовом кольце, поздняя компания, Окуджава взял гитару... Потом всю ночь бродили по улицам, по арбатским переулкам. Чудесная огромная луна, мы молодые, и сколько перед нами открывалось тогда... 1959 год. Господи, как я люблю Арбат! Когда я из своей коммуналки переехал в Бескудниково, то понял, что Арбат — это как бы особый город, даже население иное¹.

Но вот странность: бывая за рубежами нашей страны, я не слышал, чтобы исполнялись прежде всего эти песни. Предпочтение явно отдавалось, скажем, «Песне о метро»:

Мне в моем метро никогда не тесно,
потому что с детства
оно как песня,
где вместо припева:
«Стойте справа, проходите слева!»

¹ Вопросы литературы, 1979, № 2, с. 180.

Порядок вечен, порядок свят:
те, что справа стоят — стоят,
но те, что идут, всегда должны
держаться левой стороны!

Ни один из студентов Джорджтаунского университета, попросивших в 1974 году прочесть им лекцию о поэзии Булата Окуджавы, не слышал вот этой его песни:

Ах ты, шарик голубой,
грустная планета!
Что ж мы делаем с тобой?
Для чего все это?

Все мы топчемся в крови,
а ведь мы могли бы...
Реки, полные любви,
по тебе текли бы!

Но многие из них знали романс «Ванька Морозов» (1957).

Вспоминается также, с каким восторгом в 1975 году в Намюре (Бельгия) участники семинара по русскому языку исполняли этот «ж-ж-жестокый романс» о неудачливом и незадачливом современном Ромео, который, вместо того чтобы найти «чего-нибудь попроще бы», вдруг «циркачку полюбил» и, «циркачке чтобы угодить», «соблазнить ее», водил по ресторанам, «швырял большие сотни», не думая, что «она обманет». Она же, неблагодарная, обманула, а Ванька попал под суд. Со слезами в голосе они спрашивали:

За что ж вы Ваньку-то Морозова?
Ведь он ни в чем не виноват.

Была бы, конечно, упрощением утверждать, будто лишь такие романсы принесли Булату Окуджаве всемирную славу. Но и в них проявилось то, с чем она связана. Во всяком случае, роль их в этом несомненна. Как исполнитель собственных песен Булат Окуджава конечно же выше, чем поэт. К тому же шансонье Булат Окуджава нашел на время свою аудиторию, своего слушателя, которому нравилось, чтобы рассказывали нечто почти интимное, чуть-чуть рисуясь не только солдатскими сапогами, но и грубоватостью, прямотой и откровенностью, даже в ущерб себе, уживающимися с долей сентиментальности, немного фрондируя с многозначительной оглядкой по сторонам и великодушно прощая самому слушателю все, ибо все хочет

...перед наводнением смертельным
жить. И нету прав иных.

За это слушатель прощает своему певцу и многие бесцветные, неточные образы, и языковые погрешности, и неудачную игру словами, и лесника, что «качается на качкой кочке» («Март великодушный», 1963), и январь, что «накатил-налетел как электричка» («Прощание с новогодней елкой», 1966).

Разговор о поэзии Булата Окуджавы затеян здесь не ради выявления ее достоинств и недостатков, а единственно потому, что она способствовала всемирной славе Булата Окуджавы и как романиста.

В августе 1985 года, вскоре после того, как я внимательно перечитал все стихи Булата Окуджавы, у меня произошел разговор о них с Алимом Кешоковым. Сказав почти все, что написано на предыдущих страницах, я все же выразил удивление чрезмерной популярностью Булата Окуджавы, несмотря на то, что он явно не является властителем дум и чувств своего поколения, о чем свидетельствует предельно узкий веер дум и чувств, запечатлевшихся в его поэзии.

Выслушав мои рассуждения с совершенно непроницаемой улыбкой, мудрый кабардинец сказал:

— Феномен Окуджавы — не в содержании его поэзии только. Он складывается, конечно, из песен его, его личности, его гитары, тембра его голоса, мастерского исполнения, наконец, его биографии, включая в нее и легенды, окутывающие фигуру этого поэта. В единстве своем все это принесло ему успех как своеобразному советскому поэту-шансоне.

И, добавлю я от себя, предредило успех и его прозы. Тем более что повести и романы его возникали зачастую в прямом отталкивании от его стихов.

Главным героем песен и стихов Булата Окуджавы является современность по преимуществу. Касаясь песен, где фигурируют великие деятели прошлого, такие, как скажем, Пушкин, в цитированной уже рецензии Вл. Новиков спрашивал: «Разве песня «Былое нельзя воротить и печалиться не о чем...» о Пушкине?» И отвечал: «Да нет, Пушкин — лишь пронзительный эмоциональный эпитаф, а речь идет о нашем времени, о самом важном для поэта-современника. Историческая стилизация у Окуджавы,—

это легкая вуаль, под ней — сегодняшние думы и проблемы»¹.

Читатель без труда заметит также, что, пробуя силы в прозе, Булат Окуджава начинал с современности и что первая его повесть «Будь здоров, школяр!» вылупилась из стихотворения «Первый день на передовой» (1957). Вылупилась преждевременно, презрительно отбросив скорлупу. Ведь в стихотворении все строки, как неотвратимая будто бы реальность выдвинувшиеся на первый план в повести, нейтрализовались такой концовкой:

Жить хочется!
Жить хочется!
Когда же это кончится?..

Мне немного лет...
Гибнуть толку нет...
Я ночных дозоров не выстоял...
Я еще ни разу не выстрелил...

И в сопревшую листву зарываюсь
И просыпаюсь...
Я, к стволу осины прислонившись, сижу,
Я в глаза товарищам гляжу-гляжу:
А что, если кто-нибудь в том сне побывал?
А что, если видели, как я воевал?

Что же касается исторических романов, их творческой истории и сверхзадачи, то о них Булат Окуджава рассказал в стихотворении, так и озаглавленном «Я пишу исторический роман» (1975):

Были дали голубы,
было вымысла в избытке,
и из собственной судьбы
я выдергивал по нитке...

...Каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить...

В его романах действительно в избытке и голубизны, и вымысла, и нитей из собственной судьбы. По другому поводу поэт скажет:

Я написал роман о них, но в их лице
о нас: ведь все, мой друг, о нас с тобою.

¹ Литературное обозрение, 1986, № 6, с. 81.

Если иметь в виду исторические романы Булата Окуджавы, то будет вернее сказать, что они о том, чего, по мнению писателя, недостает нам с тобою.

Профессор Миливое Йованович имел серьезные основания утверждать: «Окуджава ушел в прозу, в пустыню этической, стоической проверки личности современностью («Фотограф Жора») и историей («Бедный Авросимов»)». По мнению югославского профессора, в последнем случае писатель намекает на тяжесть уз, налагаемых в наше время на личность коллективом. «Как маленький и чистый фотограф Жора в одноименном романе, его исторически рефлексированный Авросимов не находят другого выхода, кроме ухода в одиночество анонимности, ибо только она обеспечивает этическую бескомпромиссность. Окуджава, таким образом, пишет о насилии истории над личностью, имея в виду и наши дни...»¹

Известный западногерманский писатель Зигфрид Ленц, откликаясь рецензией на повесть «Похождения Шипова...» (1971), воспринял экскурсы нашего писателя в XIX век как «закодированные изображения современных порядков». И пояснял свою мысль так: «Где было рискованно говорить открыто о настоящем, там нередко предлагала свои услуги история. Сокровищница аналогий, моделей и параллелей, она помогала многим писателям изобразить современность. История поставляла маскарадные костюмы, краски для камуфляжа, позволяла умело зашифровывать материал, поставляла притчи, которые как бы издали высвечивали современность, «уличали» ее. История помогала делать меткие намеки, косвенно разоблачать, автор то и дело как бы подмигивал читателю, и между ними возникало полное взаимопонимание»².

Для Марка Слонима «Бедный Авросимов» — «иносказательная хроника нашего времени»: в романе «тактично, ненавязчиво... ставятся острые проблемы нашего времени, и он заставляет читателя делать красноречивые сравнения»³. Рецензент из миланского журнала «Леттуре» (1970, № 1) А. Мацца тоже начал анализ того же романа с утверждения: «Нет ничего более далекого от формул так называемого социалистического реализма, чем этот роман» (с. 42). И — далее: «Суть повест-

¹ Savremenik, 1972, № 2, s. 187.

² Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.XII.1974.

The New York Times Book Review, 25.I.1970, p. 38.

вования — в сюрреальности, в которой живет Авросимов». Характеристика заканчивается лукавой оговоркой: «Может статься, что советский читатель отыщет в этом романе какую-нибудь достаточно четкую и актуальную аллегория. Мы же ограничимся тем, что увидим здесь картину горькой жизни, несмотря на приятный тон повествователя XIX столетия, нарочито избранный автором, почувствуем ощущение непрочности всех вещей, превратности человеческого бытия». И в заключение приведены цитаты: «Живем мы в страхе; ибо мы всегда — у порога каземата, либо дома умалишенных, милостивые государи. И решаем не мы».

Гибкие формулировки решительно отбрасываются западногерманскими «советологами». «...Силу первому роману Булата Окуджавы, — откровенно пишет на страницах газеты «Вельт» 12 января 1980 года Вольфганг Казак, — придавали сопоставления с современностью: как легко в исторической перспективе могут перемениться роли обвиняемого и обвинителя». Не обнаружив таких иллюзий во второй части «Путешествия дилетантов», он вынес безоговорочный приговор: «Нас ничто не трогает. В общем, необязательная книга».

С такой же прямолинейностью Сюзан Бонтан на страницах «Ди. вельт дер литератур» истолковала смысл романа «Бедный Авросимов» так: «Окуджава развенчивает не только неприкосновенных «героев» советской идеологии — народ и революционером, он ставит под вопрос само восстание декабристов, а косвенно революцию вообще и ее результаты» (1971, № 2, 21 января).

Широкая амплитуда толкований в данном случае объясняется неглубоким проникновением писателя в историю, что дает простор субъективизму. Сомневаюсь, чтобы Булат Окуджава столь же уверенно, как Юрий Нагибин, мог сказать, что в ученых книгах нельзя найти ровным счетом ничего, противоречащего его концепциям. К тому же поступки его героев и психологически почти не мотивируются. Это делает их еще более уязвимыми. Впрочем, писатель глубоко убежден в одном более чем спорном мнении. Anne Жебровской он признавался, что в его представлении вторая половина XVIII — первая половина XIX века ассоциируются с носителями таких качеств и черт характера, как «достоинство», «благородство», «честность», «бескорыстие», и что в наше время все эти понятия «постепенно теряют свою ценность, исчезают», «мы все реже думаем о дос-

тоинстве, порядочности, человечности»¹. В другой беседе Булат Окуджава утверждал: «Разница между человеком нынешнего и человеком века минувшего — относительна. Меняются костюмы, средства передвижения, условия существования, а физиология, психология, поведение человека остаются неизменными. Люди так же любят, страдают, восторгаются, жертвуют собой. Одна из моих героинь сказала как-то: «Иногда хочется закричать, да хорошее воспитание не позволяет». Разве это имеет отношение только к XIX веку?»²

Конечно, нет. Но все дело в том, что люди в наш век и любят, и страдают, и жертвуют собой совсем не так, как в XIX столетии. И психология у них иная, и поведение другое. Хотя, кажется, для Булата Окуджавы и это не имеет никакого значения. «Я, — говорит он, — принимаю термин «историческая проза» как условный. Есть литература как способ самовыражения. На историческом ли материале, на современном ли — это уже второстепенное». Еще: «Для литератора моего склада исторический факт, событие — всего лишь побуждающая причина, тем более что во все века и времена главная задача искусства заключалась в том, чтобы рассказать о своем». И еще: «Я постоянно во власти одного недуга — потребности рассказать о себе, поделиться с окружающими своими представлениями о жизни. Видимо, что-то во мне должно совпасть с чем-то в истории: слово, жест, поступок, столкновение... Остальное возникает потом, в зависимости от моих способностей и объема пережитого»³.

Что ж, в литературе и так можно. Но вряд ли произведения подобного рода допустимо причислять к прозе исторической. Художественная же их ценность целиком зависит от того, сумеет ли писатель вобрать в «самовыражающуюся я» все радости и печали мира сего, а не остаться няней только собственной души.

«ГРУЗИНСКАЯ ХРОНИКА XIII ВЕКА» ГРИГОЛА АБАШИДЗЕ

В 1975 году грузинский писатель Григол Абашидзе закончил работу над трилогией «Грузинская хроника XIII века»,

¹ Politika, 8.X.1983.

² Вопросы литературы, 1980, № 8, с. 129, 131, 133, 138—139.

³ Там же, с. 129, 133.

в которую вошли исторические романы «Лашарела», «Долгая ночь» и «Цотнэ, или Падение и возвышение Грузии». Начиная повествование, автор находился в не очень выгодном положении и потому, что рассказывал о самой трагической эпохе в судьбах грузинского народа, и потому, что конкретный материал, дошедший до нас, не столь уж обилен. Но этот второй недостаток романист сумел обратить в свою пользу, дав свободу творческой фантазии. В реальную же основу трилогии легло все, что можно было вычерпать из летописей Рашида-эд-Дина и Ибн-эль Асира, Несеви и Джувейна, Васафа и Киракоса. Но главным источником реалистических подробностей явилась грузинская летопись «Картлис цховреба» («Жизнь Картли») неизвестного летописца, условно именуемого Жамтаагмцереи. Ей и ее автору Григол Абашидзе сложил настоящий гимн в послесловии к трилогии¹.

Весь первый план в трилогии отведен тому, что в названных произведениях определено как «долгая ночь» и «падение», — разгрому в XII веке перед тем считавшегося могущественным и даже непобедимым феодального государства грузин сначала изгнанным монголами из его земель Джелал-эд-Дином, султаном Хорезма, а затем несметными полчищами, возглавляемыми сыновьями Чингисхана. Достигшая в царствование Тамар невиданного расцвета Грузия погрузилась в тьму столетней ночи, переполненной унижениями и падениями, оскорблениями и разочарованиями, — «долгой столетней ночи, на мрачном фоне которой изредка вспыхивали проявления доблести, мужества, высокой нравственности и поразительного благородства»².

Писатель мужественно показал, что в падении Грузии не раз бывали повинны и ее собственные сыновья, за что подвергся нападкам со стороны как читателей, так и литературных критиков, историков. Недовольные голоса умолкли лишь после появления заключительной части трилогии.

В упоминавшемся уже послесловии сам автор, определяя реальную основу третьей части трилогии, так раскрывает собственные принципы подхода к осмыслению и художественному изображению трагической эпохи: «Рассказ Жамтаагмцереи о Кохтиставском заговоре и подвиге Цот-

¹ См.: Абашидзе Г. Собр. соч. В 3-х т. М.: Художественная литература, 1977—1978, т. 2, с. 666—693.

² Там же, с. 684.

нэ Дадиани очень краток, носит, говоря современным языком, характер репортажа, хотя столь значительный эпизод в жизни народа заслуживал развернутого описания. Лаконизм летописца в данном случае необъясним и непростителен даже для нашего скупого на слова Жамтаагмцереги, поскольку рассказ об этом эпизоде не сохранился в других источниках (ни грузинских, ни иностранных), приходилось снова и снова вчитываться в конспективную запись Жамтаагмцереги, пытаюсь проникнуть в подтекст, недостающие сведения компенсировать общим знанием всей эпохи и дополнять правдоподобным вымыслом. Если скудость фактического материала служит препятствием для судебного следствия, то художнику не приходится сетовать на их недостаточность и ограниченность знаний, так как это позволяет ему свободно развивать сюжет произведения и дает простор фантазии¹.

И еще: «На современном уровне развития литературы произведение не может считаться художественным, если оно не показывает живой человеческой природы, ярких страстей, неприметных со стороны душевных импульсов, не содержит серьезного психологического анализа, характерных жизненных деталей, рассуждений, дающих пищу для раздумий...»²

Когда читаешь один за другим в хорошем переводе В. Солоухина романы, составляющие «Грузинскую хронику XIII века», почти физически ощущаешь рост Григола Абашидзе как художника. Свое повествование он повел в традициях, о которых русскому читателю могут дать представление полуромантические, полуреалистические произведения Александра Марлинского. Форсированный тон рассказчика, сгущение и нагнетание событий, настроений, мелодраматические ситуации, предпочтение интереса драматических поступков интересу психологических подробностей в значительной мере показательны для первого и второго романов. Вот отнюдь не единственный пример: «Джелал-эд-Дин взревел как раненый барс. К разъяренности и злости, с которыми он вышел от царицы Тамты, прибавилась ярость, разбуженная предательством и неблагодарностью Ахалцихели. Гнев хлынул через края, султан метался по шатру, он перебил и переломал все, что было вокруг и попало под руку. Он рычал и скрежетал зубами, бил себя

¹ Абашидзе Г. Собр. соч., т. 2, с. 687—688.

² Там же, с. 690.

по голове, рвал на себе одежду. Но буйство его становилось все тише, гнев затихал — не ослабевая, конечно, в сердце султана, но делался холодным и расчетливым, то есть еще более страшным! Последовал приказ немедленно взять под стражу Ахалчихели и оцепить лагерь высокой гостью»¹.

Такая манера преобладает над более точной реалистически, увенчивающейся в романе несомненными находками вроде рассказа о меняющихся на лице султана улыбках, когда он слушает доклад визиря Шерифа-эль-Молька (там же, с. 142—143).

Несмотря на обилие сугубо условных средств и приемов изображения, Григолу Абашидзе в романе «Долгая ночь» удалось создать впечатляющий образ султана Джелал-эд-Дина, несломленного противника Чингисхана. Не уступающий Чингисхану в жестокости, он в течение пяти лет убеждает, ускользает от него с единственной целью: собрать средства, войско для решительного сражения с могущественным монголом. Стоит перед глазами неотразимое изображение схватки Джелал-эд-Дина с войском Чингисхана на берегу пенящегося Инда, заканчивающееся описанием того, как султан на белом коне бросается в воду:

«Белый конь прыгнул, и полы султановой одежды раздуло ветром. Долго летел белый конь, пока не брызнула вверх вода и все не скрылось на время в бурных волнах. Потом все увидели, что жеребец быстро плывет к противоположному берегу. Как ни широка была река, можно было различить, что султан вышел на берег, поцеловал коня в лоб, выжал одежду и, подняв руку, погрязился в сторону Чингисхана. Чингисхан обронил своим щенкам:

— Вот какого сына должен иметь отец!»²

Убедителен и рассказ о горечи, почти отчаянии, испытываемых Джелал-эд-Дином, когда он узнает о неожиданной смерти Чингисхана. «Жизнь,— говорит он одному из своих приближенных,— потеряла смысл. Жизнь отныне становится скучной, не будет больше в жизни ни великих огорчений, ни великих радостей. Нет больше Чингисхана. Быть ему другом или смертельным врагом было одинаково достойно и почетно. Зачем мне все эти жалкие победы и что стоят все эти жалкие неудачи, если я отныне лишен возможности встретиться и скрестить оружие с Чингисханом? Зачем попусту бряцать оружием, если за моими поражения-

¹ Абашидзе Г. Собр. соч., т. 2, с. 162.

² Там же, с. 193.

ми и за моими победами не следит Чингисхан?»¹ И в другой раз он скажет своему верному секретарю Несеви (образ его — тоже несомненная удача писателя): «Вот пришла весть о его смерти. Я должен бы ликовать. А я печалюсь, мне грустно, Мохаммед, мне горько, и горечь моя неподдельна. Горько оттого, что такой сильный человек умер, не довершив своего дела — завоевания мира. Горько и оттого, что умер он не от моей руки, не как подобает воину и мужу, но умер в постели, как последняя баба. Признаюсь тебе, Мохаммед, умер Чингисхан, мой великий враг, и жить стало скучно. Разве обрадует меня победа в бою, если о ней не узнает и ее не оценит тот, кто лучше всех знал цену моему мужеству и моей непокорности... Я мог бы возглавить теперь освобождение всех народов, которых затоптал в земную пыль Чингисхан. Но мне, Мохаммед, больше не хочется воевать. С кем воевать? С его щенками? Разве они мне ровня?.. Лишь достойный противник воодушевляет настоящего воина, тогда можно получить наслаждение в бою»².

Роман «Долгая ночь» с первых страниц исполнен горечи, вызываемой тем, что даже самые лучшие люди в процветающей Грузии не сознают, какая гроза надвигается на их страну с приближением к ее границам бегущего от монгольских туманов султана. Ослепленные расслабляющим благополучием, они погружены в личные заботы или проводят время в пирах и забавах. Дети прославленных воинов изнежены, меньше всего озабочены судьбой своей земли, народа и даже не догадываются о том, что кажущееся им непреходящим благополучие не только расслабляет, но может обернуться непоправимой катастрофой, что и случилось с появлением у границ Грузии орд султана Джелал-эд-Дина.

Дальнейшие страницы и этого, и следующего романов перенасыщены описанием крови, слез, смертей, постигших растерзанную Грузию. Все честное, чистое, благородное беспощадно истребляется ворвавшимися в ее пределы ордами хорезмийцев. Но оно все же неистребимо, что призваны символизировать в романе «Долгая ночь» образы придворного поэта Турмана Торели и вышедшего из самых низов народа гениального художника Ваче, ослепленного самим султаном, но и после этого сумевшего найти применение

¹ А б а ш и д з е Г. Собр. соч., т. 2, с. 244—245.

² Там же, с. 248.

своему дарованию. Недостаточная выразительность этих героев, поставленных автором в ситуации, почти начисто исключаящие для них возможность активного действия, вероятно, и породила недовольство у читателей повествованием в целом. А также, возможно, и неглубокая, нетонкая психологическая разработка их характеров.

Преодолеть эти и другие недостатки «Хроники...» Григол Абашидзе попытался в третьем романе. Автора можно упрекнуть в том, что и третий роман написан недостаточно экономно, в нем есть необязательные эпизоды, связанные, например, с воспитательной деятельностью Ивлиана, чрезмерно подчеркнуто религиозное чувство в герое (объяснимое в летописи, которой пользуется писатель, но не совсем соразмеренное с другими данными), вообще взаимоотношения главного героя с богом чрезмерно усложнены. Вряд ли оправдано неоднократное напоминание о том, что «ни развал хозяйства, ни подати не обременяли народ в такой мере, как установленная монголами воинская повинность»¹. И при всем этом третий роман написан экономнее первых двух, более реалистичен. В центре его — положительная фигура настоящего, самоотверженного героя Цотнэ Дадияни, инициатора Кохтиставского восстания, в тяжкую годину для своей родины показавшего всему миру «пример нравственной чистоты и рыцарского благородства»². Ему в «Картлис цховреба» посвящено несколько восторженных слов. Приведа их на одной из первых страниц романа и опираясь на них, Григол Абашидзе и пытается нарисовать в романе героя, настоящего героя в полный рост, показать, как всей жизнью он был подготовлен к подвигу, обессмертившему его, как он шел к составляющим фокус всего романа «минутам самых решительных испытаний его чистоты, благородства, патриотизма»³. Эти минуты, когда Цотнэ принимает решение добровольно явиться к монголам и подвергнуться смертельному наказанию вместе с захваченными участниками Кохтиставского заговора (чем и вынуждает потрясенных его поступком монголов усомниться в справедливости своих подозрений и освободить грузинских князей), описаны Григолом Абашидзе с реалистической достоверностью, раскрываются как через поток мысли Цотнэ, внутренне спорящего с самим собой, так и через

¹ Абашидзе Г. Собр. соч., т. 2, с. 592.

² Там же, с. 669.

³ Там же, с. 383.

характерные поступки его. Завершаются они убедительным показом тяжких страданий главного героя и всех грузинских князей, подводя читателя к убеждению-открытию: бывают периоды, когда «простое проявление честности, совести, искренности» оборачивается величайшим подвигом. Тут все на своем месте: и рассказ о предательской роли Аспасии; и трагическая история эристави Торгва Панкели и его жены, красавицы Цицны, и препирательства Цотнэ с наследником рачинского эристави, и напряженный разговор его с самим собой, и аллегорические, но такие прозрачные в своем аллегоризме «Притча факира о доверчивости и неосторожности, рассказанная Аспасией», «Притча о предводителе муравьев, рассказанная Абиатаром», «Притча Аспасии об упущении в деле и о вреде этого упущения» (заставляющие вспоминать в композиционном плане роман «Барсуки» Леонида Леонова) и, наконец, нежная песенка «Солнце мне мать, месяц — отец, а звездочки — сестры и братья», вспоминаящая герою в минуты, когда он мучительно размышляет над вопросом, кто же стал Иудой, выдав заговорщиков монголам.

В целом все это, вместе с размышлениями Цотнэ о необходимости пойти на самопожертвование, вместе с следующим тут же героическим подвигом его, — перечеркивает все виды философии о господстве, о неотвратимости и всеисилии зла в мире. Подвиг Цотнэ выступает в трилогии как торжество жизни, добра, как победа их над злом, кто бы ни пытался утвердить его — Джелал-эд-Дин, Чингисхан или все последующие его воспреемники.

Дополнительную силу трилогии Григола Абашидзе в свое время придавали ситуации, настроения, мысли героев, порождавшие в шестидесятых — семидесятых годах цепь аллюзий. Многие сегменты повествования воспринимались как прямые или косвенные, анафорические и катафорические аллюзии, как произвольные намеки на сходные ситуации, явления того времени, когда создавались произведения, на настоящее и даже будущее. Нет ничего случайного в том, что к эпохе монгольского нашествия почти одновременно в советской литературе обратились Г. Абашидзе, В. Чивилихин, Д. Балашов, И. Калашников, жившие в разных концах нашей страны. Обратились, между прочим, и потому, что неожиданно в некоторых странах стала подниматься волна идеализации Чингисхана, а еще в большей мере потому, что складывавшаяся тогда в мире ситуация, если она нуждалась в аналогиях, сама собой вызывала

прежде всего эту: ядерную угрозу, нависшую над человечеством, кроме фашизма, в прошлом можно сравнить лишь с чингисхановскими смерчами. К этому времени человечество начинает не доверять обаятельным улыбкам и постоянным разглагольствованиям новоявленных кандидатов в Чингисханы — американских президентов, один из которых подписал стратегическую директиву о подготовке США к ограниченным ядерным войнам, а второй отказался от каких-либо ограничений в этом плане, — оно начинает судить не по их словам, а по их делам.

Ситуация осложнялась почти неожиданным обстоятельством: резкое улучшение в шестидесятых — начале семидесятых годов материального благополучия в мире (по крайней мере в ряде европейских стран, США, Японии) вызвало опасную расслабленность во многих слоях: в погоне за комфортом, удовлетворением всевозрастающих личных потребностей не одни лишь мещане не проявляют интереса к подлинному положению в мире.

Отдаленно напоминающая эту ситуацию коллизия, изображаемая Григолом Абашидзе в первых частях трилогии, не могла не заставлять наиболее чутких людей задуматься. Их не могло оставить равнодушными утверждение, что могущественную Грузию погубили ослабление власти, внутреннего единства, то, что отцы, «славные визири и вельможи», изнежили своих детей и те вместо соревнования в мужестве, храбрости, самоотверженности стали состязаться друг с другом «в роскоши и бездумности, в прожигании жизни», спорить друг с другом «из-за красивых наложниц»¹.

Актуальный смысл приобретали вот такие заявления героев: «...внутренняя слабость неощутима до поры до времени. Хорошая, беззаботная жизнь расслабляет народ изнутри, лишает его сопротивляемости невзгодам. Внутренняя слабость народа и страны проявляется во время войны при столкновении с сильным врагом»². И — вот такие: «Когда я вижу, как развратилась страна, погрязнув во взяточничестве, горю со стыда. Еще не хватало, чтобы и я вступил на этот путь разврата. Лучше смерть, чем этот постыдный шаг. Гораздо легче сохранить жизнь, чем избежать морального разложения»³. Более того, злободневно стали тогда звучать и такие утверждения из «Яссы» Чингисхана:

¹ Абашидзе Г. Собр. соч., т. 2, с. 91.

² Там же, с. 225.

³ Там же, с. 637.

«Каждый, кто наведет порядок в своем доме, в своей семье и в своих владениях, достоин быть и хозяином целой страны»;

«О качествах мужчины нужно судить по его жене. Если жена глупа, неразумна, плохо себя ведет, значит, она попала в руки плохого мужчины и негодного мужа»;

«Горе народу, у которого сыновья не слушаются отцов, младшие братья не слушаются старших братьев, муж не доверяет жене, жена не подчиняется мужу, сильный не защищает слабого, малый не верит большому, большой не уважает малого, вельможи пользуются богатством страны, а сами страну не обогащают. Горе народу, который не соблюдает обычаев и законов. Таким народом овладевают обманщики и ростовщики»;

«Когда человек затуманивает свой рассудок вином, он становится глухим и слепым. Он не может не только видеть и слышать, но и отвечать. От вина не прибавляется ни богатства, ни разума, ни здоровья, ни отваги, ни доблести, ни добычи... Властелин, любящий вино, не совершит ничего, достойного славы»¹.

Во второй и третьей частях «Грузинской хроники XIII века» многие свои мысли герои выражают в превосходных афоризмах, что тоже властно притягивает читателя: «Бойся человека, у которого нет больше ни своего места на земле, ни имени» (82); «...народы должны хорошо знать не только историю друзей, но также историю врагов» (293); «В чужом бою каждый мудр» — так говорит наш народ, так повторил эту мудрость и наш великий поэт Шота» (307); «Осквернив одну икону, потеряешь уважение и к другим» (464); «Хоть раз вкусив власти, человек навсегда теряет покой» (465); «Крепость всегда предадут изнутри» (556); «Вдвойне счастлив тот, кто жил в хорошее, счастливое время»; «Нет хорошего и плохого времени. Время бывает таким, какого достойны вышедшие на его арену люди. Герои, патриоты и время делают героическим, а при трусах, изменниках и для родины наступают черные дни» (635). У людей моего поколения эти афоризмы вызвали аллюзии еще и потому, что некоторые из негативных явлений, запечатленные в них, проявлялись заметно и в нашем обществе. В результате и вся трилогия воспринималась как предупреждение, как горький, но необходимый намек.

¹ А б а ш и д з е Г. Собр. соч., т 2, с. 246—247.

ЕЩЕ ОБ ИСТОРИИ И РОМАНАХ ВАЛЕНТИНА ПИКУЛЯ

Мне кажется, редкий из писателей удостоивался столь полярных оценок, как Валентин Пикуль. Вот одна из самых резких, принадлежащая Вениамину Каверину: «Никто из профессиональных литераторов не хочет задуматься: почему, например, романы Пикуля, которые представляют собой, по-моему, отрицательное явление, имеют такой успех? Ведь это говорит о падении вкуса! Конечно, они занимательны, но занимательны пошло. Это занимательность, которая не связана с глубиной замысла, это времяпрепровождение, а не самоуглубление, которое всегда русская литература предпочитала любому другому чувству. Это та самая массовая культура, которая дешево стоит!»¹ При всем этом романы Валентина Пикуля читают «на разрыв» и самые требовательные из критиков. За ними буквально гоняются, платят «бешеные деньги». И объяснить все одной занимательностью вряд ли можно. Тем более что, вопреки утверждению маститого писателя, Валентину Пикулью нельзя отказать в главном — в «глубине замысла». Возможно, читатель это чувствует и при чтении многое договаривает за автора, даже при чтении такого нестройного романа, как «У последней черты».

Сын боевого комиссара, связавшего свою судьбу в гражданскую войну с Балтийским флотом, активного участника Великой Отечественной войны, погибшего батальонным комиссаром морской пехоты в Сталинграде, Валентин Саввич Пикуль, несмотря на то что родился в 1928 году, успел принять непосредственное участие в боевой страде. Эвакуированный весной 1942 года из блокадного Ленинграда в Архангельск, он добился зачисления в школу юнг, размещавшуюся на Соловецких островах, из нее попал на эскадренный миноносец «Грозный» и до конца войны оставался рулевым сигнальщиком, командиром боевого поста, неся по двенадцать часов ежедневно вахту, а после войны совершил не одно длительное плавание на самых разных кораблях. Демобилизовавшись в 1946 году, взялся за перо. Начал сразу с двухчастного романа «Океанский патруль», увидевшего свет в 1954 году (переиздавался в 1957 и 1961 гг.). «Люблю именно роман как форму самовыражения,— признается он впоследствии в письме к Владимиру

¹ Литературная газета, 18.VI.1986.

Мавродину.— Люблю роман со множеством героев и горячую событий. Ненавижу чахленькие романы, посвященные ковырянию автора в интимной психологии героев, удрученных жизнью. Обожаю романы полновесные, как тяжелые кирпичи. Такие, где действия — как взрывы глубинных бомб!»

После семилетнего молчания, как называют критики период усиленной работы Валентина Пикуля над собой, над расширением своих знаний в избранной области, накопления материалов и осмысления их, выходят один за другим романы «Баязет» (1961), «На задворках великой империи» (1964—1966), «Из тупика. Роман-хроника» (1968), «Париж на три часа» (1972), «Пером и шпагой» (1972), «Звезды над болотом» (1972), «Моонзунд. Роман-хроника» (1973), «Слово и дело. Роман-хроника времен Анны Иоанновны» (1974), «Богатство» (1977), «Битва железных канцлеров (Два романа из истории русской дипломатии)» (1977), «Реквием каравану PQ-17» (1979), «У последней черты» (1980), «Фаворит» (1981). Добавим к ним единственную автобиографическую повесть Валентина Пикуля «Мальчики с бантиками» (1974) и книгу исторических миниатюр — «Из старой катушки» (1972—1976). В 1978 году В. Мавродин закончил статью о Валентине Пикуле анонсом: «Уже вырисовывается абрис трехтомного романа «Аракчеевщина», который должен осветить историю России со времен Петра Первого до восстания новгородских военных поселений в 1831 году»¹. Но прежде «Аракчеевщины» читатель получил романы «Три возраста Окини-сан», «Каждому свое», «Каторга» и боится пропустить роман «Честь имею. Из записок офицера Российского генштаба», посвященный тайнам первой мировой войны.

Двадцать романов и повестей общим объемом в 600 печатных листов за 35 лет — потрясающая работоспособность! Тем более потрясающая, что романы «Пером и шпагой», «Слово и дело», «Фаворит» уводят читателя в далекий «осмнадцатый век», «Париж на три часа» рассказывает о разгроме Наполеона Бонапарта, в «Баязете» повествуется о героизме наших воинов в русско-турецкую битву 1877—1878 годах, роман «На задворках великой империи» посвящен революции 1905 года, «Моонзунд» — событиям, предшествующим революции 1917 года, а «Реквием» — тра-

¹ Цит. в ст.: Мавродин В. Валентин Пикуль.— Аврора. 1978, № 3, с. 73.

гическим событиям Великой Отечественной войны 1941—1945 годов.

Как бы глубоко в прошлое ни уходил Валентин Пикуль, он никогда не теряет из вида нынешнее время, каждый раз стремится связать прошлое с современностью, протянуть нити из глубины истории к текущим дням, точнее сказать, выявить такие нити. Всеми своими мыслями он находится в своем времени, озабочен будущим. Самой же любимой его частью современности является советский военно-морской флот, героическая история моряков. Неспроста первый роман — «Океанский патруль» — об отважном капитане траулера Прохоре Рябинине, смелом разведчике Косте Никонове... Изображению беспримерного мужества, проявленного советскими моряками в первые годы Великой Отечественной войны, Валентин Пикуль посвятил и одну из самых пронзительных своих книг — «Реквием каравану PQ-17». Она, эта книга, создавалась автором на высоком подъеме.

Звезда славы Валентина Пикуля разгоралась ярким светом в семидесятых годах, когда один за другим увидели свет романы «Пером и шпагой», «Моонзунд», «Слово и дело», «Битва железных канцлеров», «У последней черты». Не совсем доброкачественный в научном отношении исторический материал, которым воспользовался в последнем романе Валентин Пикуль, вызвал нарекания в советской критике. Буржуазная же пресса США, Англии, Франции, Италии попыталась вообще отлучить писателя от литературы. Английский «Таймс» (30.VI.1979) назвал произведение «ловкой мешаниной из фактов и слухов», утверждая, что, рассказывая о «непомерных сексуальных склонностях Распутина», автор «рассчитывал сыграть на низменных чувствах пролетариата». Писатель обвинялся также в «подстрекательстве к ксенофобии» (ненависти к иностранцам), в «призыве к антисемитизму». Соответственно, брался под защиту Григорий Распутин: «он не был орудием сионистов», а всего-навсего «отличался необычайно дружеским расположением к евреям».

Ограничившись этими, по необходимости краткими, замечаниями в связи с названным романом, вернемся к лучшей части творчества Валентина Пикуля. Правду сказать, поначалу мало кто ожидал, что молодой человек в матросской тельняшке, в сдвинутой набок морской кепочке и модной, на молнии, синтетической курточке, всегда коротко, ежиком, стриженный, так

легко прорвется в сердце читателя и займет там прочное место. Только высокий лоб и крепко сжатые губы выдавали в начинающем писателе сильную волю и несгибаемую веру в какую-то одному ему известную правду. О ней Валентин Пикуль и спешил поведать миру. Вера эта раскрывалась в первых зрелых его книгах, сразу переведенных на иностранные языки. Но раскрывалась далеко не полностью, так что, к примеру, в 1977 году в университетах США мне много раз задавался вопрос: что хочет сказать своими историческими романами Валентин Пикуль? Я отвечал тогда, что заслуживает внимания умение писателя просеивать историческое прошлое русского народа так, что не выбрасывается искони присущее этому народу героическое начало, удерживаются крупницы подлинных духовных ценностей, порождавших и в труднейших социальных условиях блестинку, о которой первым сказал в романе «Вор» Леонид Леонов и без наследования, развития, обогащения которой коммунистический мир невозможен. Суть веры писателя: русский народ безгранично умен, уперен, удачлив, изобретателен, неожиданно находчив и смел, когда получает возможность, свободу, простор для проявления силы ума, широты души, глубины чувств, талантливость его становится почти фантастической, а красота ошеломляющей, идет ли речь о защите отдельного человека или о переустройстве мира на совершенно новых началах. Эту веру свою писатель выражает в специфической художественной форме. Он автор очень своеобразных исторических романов. Своеобразных тем, что они не похожи на классические романы, созданные советскими писателями в этом жанре. В них нет такой исторической дотошности и точности, как, скажем, в «Петре Первом» А. Толстого или «Емельяне Пугачеве» В. Шишкова, психологической разработанности характеров, как в «Молниеносном Баязете» С. Бородина. Рассказывая о прошлом, Валентин Пикуль не боится брать недостающие детали прямо из окружающего его мира (так что под Аренсбургом в 1917 году у него немцы мчатся на мотоциклах и стреляют из автоматов точь-в-точь как под Смоленском в 1941 году), ибо не в них видит главное. Сила его — не в изобразительности (хотя и ею он владеет), а в умении страстно, увлеченно, самозабвенно, с острым драматизмом повествовать о прошлом в самых суровых его проявлениях. Повествовать так, словно рассказчик сам был непосредственным участником того, о чем повествует, находился в эпицентре беспримерных

событий и только чудом уцелел, а как уцелел — сам того не знает. Ошеломленные слушатели смотрят на него, дивясь уже одному тому, что он, живой, сидит перед ними. И потому-то они верят его слову, верят, ибо он — единственный участник и очевидец всего, о чем рассказывает.

В годы войны пришлось мне однажды попасть на крупной железнодорожной станции, освобожденной от фашистов, в так называемую «брехаловку»: паровозные команды, после удачного рейса на фронт, «разряжались» в небольшой комнате, рассказывая друг другу о только что законченной поездке, перемежая рассказ шутками, анекдотами, воспоминаниями. Я слушал их как зачарованный: впечатления, детали, подробности, только что почерпнутые из жизни, искусно соединялись с опытом прошлого, сказками, легендами, бывальщинами, еще резче оттеняющими повседневный героизм людей, доставлявших на фронт танки, снаряды, взрывчатку. Нечто подобное существует и на флоте.

В свободное время солдаты и матросы тоже рассказывают друг другу о самых ярких, с их точки зрения, деталях только что минувшего боя. И он, этот бой, постепенно превращается в живую легенду. Этим своего рода фольклорным искусством владеет и Валентин Пикуль, как бы подслушавший голоса многих участников тех событий, что становятся объектом его изображения. Он щедро пользуется приемами этого искусства не для того, чтобы развлечь читателя, нет! — а чтобы донести до него собственную философию жизни, глубоко выстраданную. Материалом для ее раскрытия он избрал историческое прошлое русского народа, особенно связанное и с героическими страницами военно-морского флота («Моонзунд», «Реквием»). Сформулированная выше как вера писателя, эта философия жизни углубляется, проясняется и кристаллизуется от произведения к произведению. В изображении писателя царское самодержавие и поддерживавшие его силы из века в век стремились всеми средствами развратить русский народ, спить его, скомпрометировать, не дать возможности развернуться в настоящую силу, пытались убедить русского человека в том, что он глуп, бессилен перед обстоятельствами, толкали его на бесчестье, жестокость, разврат, будили в нем зверя, насильника, мяли, давили, превращая в раба, послушного исполнителя чужой воли.

Не знаю, получил ли Валентин Пикуль систематическое образование. Если судить по его творчеству — нет. Иначе как объяснить его редкостное умение рассказывать нам с прошлым так, словно он первым открывает все, о чем повествует. Это заражает читателя, заставляет волноваться даже меня, хотя до романа «Слово и дело» я читал труды не одного только В. Семевского, а роман-хроника «У последней черты» в моем восприятии занимает далеко не первое место в давно открытом ряду книг, начинающемся мемуарами Илиодора, Вырубовой, Юсупова, Симановича, перепиской последней царицы с Николаем II, наживинским романом «Распутин»... Конечно, такая способность грозит и опасностью: недоброкачественность и историческая недоверность того, что открывается впервые непрофессионалу, может подвести даже самого талантливого человека¹. Но там, где Валентин Пикуль работает с научно выверенным историческим материалом, это оборачивается удивительной суггестивностью его повествования, как показывают романы-хроники «Моонзунд» (1973) и «Реквием каравану PQ-17» (1979).

Созданные в семидесятые годы, эти два произведения соединяют в себе лучшие художественные достижения и искания советской прозы середины века и, разумеется, многие издержки ее развития. В предельной раскованности повествования и сила и слабость их. Автор не очень экономен на слово, не всегда заботится об органической спайке разнородного материала, меньше всего думает о жанровой чистоте создаваемого произведения, так что «Реквием каравану PQ-17» можно назвать и документальной трагедией, и политическим романом, и памфлетом! Писатель может «поразить» читателя таким афоризмом: «Патриотизм — вещь высокого накала, как пламенная любовь». Может употребить совершенно не к месту слово «кагал». Но он стройно возводит здание того же «Моонзунда» в целом, с глубочайшим пятиярусным фундаментом, искусно убеждая читателя в естественности беспримерного подвига, совершенного русскими моряками еще до Октябрьской революции, но уже во имя и во славу ее. Моонзунд выступает в

¹ О некоторых просчетах автора в этом романе см. в рецензии И. Пушкаревой (Литературная Россия, 27.VII.1979) и статье «От факта к образу» Л. Андреевой (Урал, 1982, № 9). Последняя правильно отмечала, что используемые В. Пикулем материалы следственной комиссии по делу царского режима, как и другие источники, нуждались в более строгом критическом подходе и переосмыслении (с. 159).

изображении Валентина Пикуля как невидимая часть айсберга, а Октябрьская революция — как воплощение всего лучшего, что вырабатывалось русским народом на всем протяжении его исторического бытия. Это духовно и душевно ценное воплощено в главном герое романа-хроники, флотском офицере старшем лейтенанте Сергее Николаевиче Артеневе, и конечно же в самом русском народе, представленном прежде всего революционными матросами-большевиками Павлом Дыбенко, Евгением Вишневым, Скалкиным, Семенчуком...

«В этом романе,— признавался Валентин Пикуль,— некоторые исторические имена я сознательно заменил вымышленными. Некоторые же оставил в их точной исторической достоверности». Это придает произведению дополнительную убедительность: оно воспринимается как документальное во всех его элементах, делая неотразимой главную мысль писателя: революция соединила все лучшее, самое честное, самое чистое в русском народе. Так воспринимается финальная сцена в описании битвы за Моонзунд, когда Артеьев и Скалкин, поразившие из пушки головной дредноут немецкого адмирала Сушона, а затем взорвавшие Церель, в плену называют себя большевиками.

Завидную изобретательность проявляет Валентин Пикуль, со все новыми подробностями рисуя морские сражения русского и немецкого военных флотов. В этом его романы по богатству подробностей можно ставить рядом разве что с произведениями Юрия Бондарева.

Настоящими находками в «Моонзунде» являются «преюдии» и «финалы» в каждой части.

Вслед за молодыми писателями, парировавшими в шестидесятые годы упрек критики в недостатке культуры, в невнимании к традициям посредством насыщения произведений литературными цитатами и реминисценциями, Валентин Пикуль предваряет повествование в каждой части обязательными эпиграфами, цитирует много раз стихи Маяковского, относящиеся к 1914—1917 годам, включает в произведение песни чуть ли не всех модных певиц той поры. Можно спорить, насколько органично входит все это в «Моонзунд», но нельзя отрицать, что автору удалось в целом добиться органического сплава документальности с художественной выдумкой, подлинно героической патетики с проникновенным авторским лиризмом. Повествователь, рассказчик в романах Валентина Пикуля объединяет в себе

функции, в свое время выполнявшиеся у Всеволода Вишневского Впередсмотрящими, с функциями нашего современника, смело разбирающегося в прошлом, несмотря на самые причудливые зигзаги человеческих судеб на крутых поворотах истории, не боящегося отметить достоинства даже таких адмиралов, как Колчак с его игрой в английское хладнокровие и Нежнин с его излюбленным словом «думато», но заботливо забирающего с собой из прошлого лишь то, что может обогатить нас, сделать духовно и душевно богаче, крепче, несгибаемее. Сам он — человек мужественный и — в полную силу человек. Недаром заключительная часть романа «Моонзунд» начинается с обращения: «Читатель! Если ты не щедр на радости жизни и тебя не волнует гневное кипение моря, если твоя хата с краю и остальное ничто уже тебя не касается, если ты никогда не совершал диких безумств в любви и тихо, никому глаз не мозоля, укрываешься в кооперативной квартирке от уплаты алиментов, если тебе, как ты не раз заявлял, «все уже надоело» и ты не ходишь в кино смотреть военные фильмы, если закаты отпыхали над твоим сердцем, сморщенным в скупости чувств,— тогда я заявляю тебе сразу:

— Оставь эту книгу! Можешь не читать ее дальше...

В самом деле, стоит ли тебе напрасно мучиться!

Возьми с полки справочник, раскрой его на букве «М», отыщи слово «Моонзунд», и там, из десяти скупых строчек, ты вкратце узнаешь все, что поведано мною на последних страницах книги...»

Заглядывая в самое отдаленное прошлое своего народа, писатель глубоко убежден, что, кроме рисуемых им порой с чрезмерной гипертрофией деталей крепостничества, насилия, рабства, беспримерного социального гнета, войн за передел мира, там было еще и нечто непреходящее — формирование великой нации, ее неповторимого своеобразия, не раз проявлялся, по словам самого писателя, «подлинный массовый героизм народа, и зачеркивать его — это значит обеднять историю нашего государства».

В тех случаях, когда писатель неуклонно следует этому своему убеждению, он создает произведения, доставляющие читателю настоящую радость, а в «Реквиеме каравану PQ-17» еще и обжигающую боль. Заканчивая этот роман, Валентин Пикуль признавался: «Я не ставил перед собой чисто литературных задач. Мне лишь хотелось донес-

ти до читателя самую суть далеких событий. В моем произведении только два вымышленных корабля: подводная лодка Ральфа Зеггера и советский сторожевик, потопивший эту лодку...» Но писателю удалось с потрясающим трагизмом рассказать действительную историю о том, как в самый трудный для нашей страны момент, когда фашисты рвались к Сталинграду, У. Черчилль и его подчиненные, нарушая взятые на себя союзнические обязательства поставок по ленд-лизу, лишили союзный транспорт, состоящий из советских и американских кораблей, боевого прикрытия. Две цели преследовались при этом: Черчилль таким образом надеялся убедить Рузвельта и Сталина, что доставка вооружения в СССР через Архангельск невозможна, и тем самым пустить под откос всякие поставки по ленд-лизу. Командовавший же английским флотом лорд Дадли Паунд рассчитывал, что караван, лишенный прикрытия, соблазнит гитлеровский суперлинкор «Тирпитц», что даст англичанам возможность уничтожить его и обеспечить себе полное превосходство на море. Иначе говоря, нарушая союзнические обязательства, Черчилль и его советники сознательно обрекли семнадцатый караван на уничтожение фашистами. Без предупреждения команды они покинули его в открытом море. «Тирпитц» действительно соблазнился беззащитной жертвой, но был смертельно поражен не англичанами, а отважными подводниками североморца Лунина. Рассказ о последнем не менее горек, нежели повествование, как один за другим расстреливались фашистами с моря и с воздуха беззащитные транспорты. «Если бы корабли умели плакать, они бы, кажется, сейчас рыдали...» — утверждает писатель. Но сам же показывает, как вырывался из смертельной петли объятый огнем и дымом, нагруженный аммоналом «Старый большевик». Благодаря невероятному мужеству и изобретательности управлявших им советских моряков транспорт, на котором уже был поставлен крест, прорвался в советские воды. «Черный от ожогов корабль, почти уже неживой, развивал предельные обороты. Казалось, мертвец восстал со дна океана. А кто он — почти не узнать в этом обгорелом скелете. Но он двигался. Он спешил. Он был жив. Он мигал прожектором... Ревом восторга огласились корабли конвоя... когда в этом пришельце с того света узнали корабль, брошенный в океане... И все корабли каравана расцветили свои мачты букетами флажных приветствий. «Старый большевик», весь в рубцах и ожогах, скромно просил по семафору, чтобы ему

показали место в ордере...» Мне не раз признавались читатели, что эти страницы вызывали у них слезы.

В одной из первых рецензий на «Реквием», опубликованной журналом «Знамя», утверждалось: «Роман В. Пикуля — правдивое и мужественное произведение. Рисую исключительные по напряжению событийные ситуации, автор не сбился на описательность, а сумел ярко и психологически точно раскрыть характеры простых тружеников войны, показал их находчивость, готовность к подвигу. Люди и корабли живут и умирают на страницах «Реквиема» — герои минувшей войны. Нельзя без волнения читать сцену гибели «Орфея», который, подобно «Айрширу», до конца исполнил свой союзный долг. Навсегда запомнит читатель и картину возвращения в строй «Старого большевика»¹.

Вот бесспорные и убедительные доказательства, что, когда Валентин Пикуль работает с добротным историческим материалом, он создает произведения, обогащающие читателя, делающие его чище, честнее, благороднее.

СНОВА О ПСИХОЛОГИЗМЕ И ТВОРЧЕСТВЕ ЮРИЯ ТРИФОНОВА

«Отломился целый литературный континент», — сказал Юрий Бондарев, провожая 1 апреля 1981 года Юрия Трифонова в последний путь. «Сейчас невозможно отдать себе отчет в величине этой потери, в ее значении, — писал в прощальной статье Сергей Залыгин, — но первое ощущение такое, будто в литературе не только что-то приостановилось, но и отброшено назад»². Он же сказал, что Юрий Трифонов был не просто писателем, а «литературным явлением, обозначаемым этим именем: Юрий Трифонов». «У многих своих читателей Трифонов изменил их представление обо всем том, что они обозначали словом «быт». В то время как под бытом у нас часто понималось одно лишь мещанство, вообще нечто приземленное, а отсюда и бытописание полагалось занятием второстепенным, Трифонов сумел показать нам быт не только как повседневность, не только как психологию, но и как философию, почти всегда связанную с историей, опять-таки с историей и личности и с историей вообще».

¹ Шагалов А. Подтверждено победой.— Знамя, 1979, № 2, с. 247.

² Литературная газета, I.IV.1981.

Среди писателей, вступивших в литературу вскоре после войны, у Юрия Трифонова было редкостно счастливое начало. Первое же произведение — повесть «Студенты» (1950) — принесло ему известность и было удостоено Государственной премии по предложению Александра Твардовского. А затем наступила длительная творческая заминка. Писатель начал работу над большим романом о строительстве Туркменского канала, но материал долго не давался в руки, не обминался, дело стопорилось. Сам писатель впоследствии так объяснил причину этой затянувшейся заминки, отвечая на вопрос С. Таска: «Как же все-таки меняется взгляд писателя Юрия Трифонова на мир после «Студентов»?» Он сказал с обезоруживающей откровенностью:

«Первая моя книга была во многом недовосторверна. И недаром после этого у меня наступил длительный спад. Я чувствовал, что должен писать иначе, «не выжимая успех». А ведь успех был, его можно было эксплуатировать. Написать еще одну книгу в этом плане — «Аспиранты», скажем. Но я понимал, что это неправильный путь. Мне захотелось уехать подальше от Москвы, взять какой-то новый материал. Так я поехал на одну из строек по заданию «Нового мира». Основной материал — из него потом вырос роман «Утоление жажды» — уже был собран, когда строительство неожиданно свернули... Через какое-то время у меня произошел разговор с Твардовским, тогдашним главным редактором «Нового мира». Разговор вышел конфликтным. Когда я сказал Александру Трифоновичу, что уже много написал, но вот стройку законсервировали и что, мол, я еще раз хотел бы поехать от редакции в те края, чтобы собрать другой материал, Твардовский довольно резко мне ответил: «Ну и что ж, что законсервировали! Вот об этом и надо было написать».

— Он как бы требовал от вас правды...

— Да, пожалуй. И это было правильно. Он поправил мой вывих. Я понял, что писать надо правду, то, что видишь. Так я и поступал во всех моих последующих книгах о Москве, о городской жизни, о том, что было мне по-настоящему близко и знакомо¹.

Написанная Юрием Трифоновым в недели простоя пьеса о художниках, вероятно, по той же причине тоже не задалась.

Все же увидевший свет в 1962 году «туркменский ро-

¹ Литературная Россия, 17.IV.1981.

ман» «Утоление жажды» вызвал много откликов в печати, подтвердил талантливость автора, но показался и критикам, и читателям слишком традиционным. «Он берет то, что видит»¹ — этой фразой Константин Федин определил и силу, и слабость Юрия Трифонова.

Отвечая тем, кто утверждал, что произведения последнего десятилетия написаны совсем не так, как «Студенты», Юрий Трифонов замечал: «Но я действительно пишу иначе. Не только по восприятию жизни, но по всем параметрам литературы. Я к этому стремился. Добивался этого изо всех сил. И время мне помогло. Годы семидесятые, слава богу, иные, чем год пятидесятый, когда повесть «Студенты» появилась в журнале «Новый мир». Он утверждал даже, что первый и сразу крупный успех его сначала сбил с толку, вызвал головокружение, которое ему с трудом удалось преодолеть. «Дискуссии, конференции, статьи в газетах, переводы на иностранные языки, и среди этого шума и треска холодноватый голос Федина. Он сказал о «Студентах» лишь одну фразу: «Трифонов написал хорошо, но мог бы написать лучше». Меня тогда это, признаться, удивило. Зачем же о так называемой «лауреатской» книге говорить: «Зал был наполовину пуст»? Но прошло недолгое время, и я понял, что Федин был прав. И стал понемногу стараться «написать лучше»². Для этого писателю потребовалось двадцать лет, за которые он стал иначе воспринимать жизнь и, соответственно, иначе писать о ней. «Редко кто из писателей, — утверждает профессор Арнольд Б. Макмиллин, — переживал столь резкую перестройку без давления каких-либо внешних обстоятельств...»³

Всемирную славу писателю принесли шесть повестей: «Обмен» (1969), «Предварительные итоги» (1970), «Долгое прощание» (1971), «Другая жизнь» (1975), «Дом на набережной» (1976) и «Старик» (1978). Имея их в виду, венгр Пал Э. Фехер сформулировал теперь уже общепризнанное мнение: «Юрий Трифонов, без сомнения, принадлежит к числу тех советских писателей, чей творческий расцвет приходится на 70-е годы»⁴.

Материал, положенный в основу повестей, соприкасается корнями с теми слоями жизни, которые, казалось бы,

¹ Литературная газета, 28.XI.1973.

² Цит. по сб.: Воспоминание о Литинституте. М.: Советский писатель, 1983, с. 260.

³ Times Literary Supplement, 17.VI. 1983.

⁴ Elet és irodalom, 28.II.1981.

окаменели в глубинах истории и вряд ли способны воздействовать на наше бытие или хотя бы на современный быт. Не боясь самых масштабных сравнений, Э. Проффер, автор предисловия к вышедшим в 1977 году в США трем повестям Юрия Трифонова, писала: «Как Бальзака, Трифонова привлекает специфика быта: его герои так прочно впечатаны в свою социальную среду, что трудно представить их одних как индивидуумов без их родственников, друзей и сослуживцев».

Неожиданно, если верить советским и зарубежным исследователям, оказалось, что Юрий Трифонов учился чуть ли не у всех крупных и просто заметных писателей, не исключая ни Пушкина, ни Гоголя, ни Тургенева, ни Достоевского, ни Горького, ни Веры Пановой. Но чаще всего литературную родословную писателя ведут и у нас, и за рубежом от Чехова. В названных произведениях своими литературными наставниками Юрий Трифонов действительно избрал Ф. Достоевского и А. Чехова.

Писатель не однажды в печати и в устных беседах сам говорил о традициях русской классической и советской литературы, особенно дорогих ему, наследуемых им. 16 апреля 1976 года в беседе с профессором Норманом Н. Шнайманом он еще раз сказал о связи своего творчества с традициями классической литературы XIX столетия, прежде всего с Чеховым и Достоевским. Он признался также, что многим обязан советским писателям двадцатых — тридцатых годов, в частности А. Платонову, И. Бабелю и А. Толстому. Он сказал даже, что стремится продолжать традиции Чехова и писателей из двадцатых годов, борется за высокий уровень выразительности в своих произведениях, старается сказать многое наименьшим количеством слов, памятуя о том, что в небольшом произведении часто больше смысла, чем в большом романе. Добросовестно изложив все это, канадский профессор писал: «В самом деле, в последних произведениях Трифонова отчетливо проявляется влияние Чехова. Отсутствие прямого социального призыва, атмосфера взаимного непонимания и невозможность общения, склонность к подтексту, столь характерная для Чехова, — все это отличительные черты последних произведений Трифонова»¹.

Американский писатель и переводчик Ричард Лури озаглавил одну из рецензий на произведения Юрия Трифо-

¹ Canadian Slavonic Papers, 19 (1977), p. 343.

нова — «Повести советского Чехова». Он утверждал: «Они свободны по форме и прихотливы, как непринужденная беседа; выразительная деталь играет в них такую же роль, как в рассказах Чехова. В известном смысле Трифонова действительно можно назвать советским Чеховым. Однако в то время как Чехов, по природе писатель сдержанный, избегал прямого изображения драматических коллизий, думается, что сдержанность Трифонова проистекает из причин более сложных, связанных с историей»¹. Марк Фрэнкленд из Англии тоже озаглавил прощальную статью о Юрии Трифонове: «Чехов 1980-х годов». Кстати сказать, автор ее сетовал: «Английские и американские издатели действуют медленно (медленнее французских) ... Всего лишь одна книга Трифонова, содержащая три его повести, появилась на Западе. Наши издатели служат нам плохую службу, ибо в книгах Трифонова — сложный и заслуживающий внимания мир, где люди и повседневный их быт изображены со всей детальностью...»² Мысль, спрятанную в последних словах, обнажила Хелен фон Сахно. «Москва как метрополия послереволюционной России, — писала она, — была и осталась миром Трифонова, но в то же время выявилось, что проблемы его интеллектуальных героев, как положительные, так и отрицательные, были и нашими проблемами, даже если по-разному расставлены акценты»³.

Западногерманский литературовед Г. Формвег сказал, что когда он читает повести Юрия Трифонова, то видит, что «это оригинальная литература, гуманный реализм, обнаруживающий способность к тончайшей дифференциации в изображении человеческих судеб, удивительную широту при фиксации различных психологических процессов, удивительное богатство в изображении человеческих чувств; это реализм, свободный от каких бы то ни было предвзятых мнений и предрассудков...»⁴ По мнению Хелен фон Сахно, автор «Московских повестей» «особенно близок к западно-му складу ума»⁵.

«Распутья повседневности» — озаглавил Эдвард Павляк свой очерк, посвященный творчеству Юрия Трифонова. Он утверждает, что наш писатель «в рамки «малого реализма», в богатый фон бытовых деталей... вписывает прежде

¹ The New York Times Book Review, 18.III.1984.

² Observer, april 1981, p. 64.

³ Bersenblatt, August, 1983.

⁴ Sowjetliratur heute. München, 1979, S. 177.

⁵ I b i d, S. 32.

всего образ человека, втянутого в шквал прозаических и незначительных дел, дел «мрачных и тягостных, как больничный забор», — человека, парализованного и раздавленного *интенсифицированным долгом*, напряженной атмосферой постоянного утрясания дел в домашнем колдовороте, в котором чаще всего главное — «намотать как можно больше денег для семьи»¹.

Бельгийская исследовательница творчества Юрия Трифонова профессор Каролина де Магд-Соё считает: «В современной русской прозе Юрий Трифонов является пионером в изображении повседневной жизни — быта — русской интеллигенции... Фактически привлекает в произведениях писателя глубокий подтекст, подводное течение, скрытые за вроде бы бесцельными описаниями повседневной рутины со всеми ее прозаическими деталями... Вслед за В. Пановой автор «Московских повестей» подверг всестороннему исследованию проблему испытания человека бытовыми мелочами... В отношении к быту Трифонов следует прежде всего чеховской традиции. Это особенно заметно, когда он описывает власть быта, взаимное отчуждение людей, их подлинную и мнимую интеллигентность. Трифонов, как и Чехов, берет период стабилизации в России. Быт в произведениях Трифонова связан не только с конкретными проблемами квартиры, еды, одежды, карьеры и поездок за границу. Главная проблема, поставленная автором «Московских повестей», это: «Как должен жить человек?» и еще: «Как должен человек вести себя по отношению к другим людям?..» Эти произведения — одно из свидетельств возрождения психологической прозы в современной советской литературе»².

Из названных шести повестей Юрия Трифонова первые четыре появились одна за другой на страницах журнала «Новый мир», сделав имя автора широко известным и за пределами нашей страны. Две другие, опубликованные журналом «Дружба народов», вызвали острейшую полемику в читательских кругах и самые фантастические предположения на страницах несоциалистической прессы. Ознакомившись с повестями Юрия Трифонова, западногерманский переводчик советской литературы на немецкий язык

¹ P a w l a k E. Pamięć i trwanie, s. 262.

² Selected Papers from the Second World Congress for Soviet and East European Studies. Russian Literature and Criticism. Berkeley, 1980, p. 60.

Александр Кемпфе высказал предположение: «Мне кажется, будет очень любопытно, а вместе с тем и довольно противно наблюдать, как буржуазная пресса прицепится к Трифонову». Слова эти оказались пророческими. Некоторые буржуазные газеты попытались представить произведения Юрия Трифонова как якобы направленные против самих основ социалистического общества и напечатанные лишь по недосмотру цензуры, другие, напротив, высказывались против их издания, поскольку они «разрешены Москвой». Обширную докторскую диссертацию «Юрий Трифонов: творчество, в особенности «Московские повести» Татьяна Патера из Макгрилловского университета (Канада) посвятила выявлению в произведениях нашего писателя, будто бы направленных против общественной системы, аллегорий, скрытых аналогий, подтекста, предполагающего умные догадки со стороны умного читателя. Напротив, профессор Нью-Йорского городского университета Вера Данэм говорила о Юрии Трифонове: «Фактура его произведений лаконична, но не зашифрована, богата, но не перенасыщена. Она исключительно конкретна, описательна, центростремительна»¹. Она же считала, что «Трифонов, так же как Тендряков и Шукшин, Распутин, Белов и Залыгин, избегает эксперимента. Такое воздержание устанавливает любопытную связь между видными русскими прозаиками. Они вторят Чехову и Толстому». «Трифонов никогда не был диссидентом, — почти с горечью писал Рене Дроммерт из западногерманской газеты «Цайт», — но и не приспосабливался лицемерно ко вкусам и мнениям начальства. Он действовал на зыбкой «ничейной земле». Его беспристрастность была кажущейся, на самом деле за ней стояли непоколебимые нравственные принципы писателя. Трифонов был мастером намека и глубокого подтекста, он умел великолепно создавать атмосферу времени. Своих читателей он приучал к искусству, которое высоко ценил Ницше, — к искусству читать между строк»². Рецензируя роман «Время и место», вышедший в Австрии в начале 1983 года, Эдвин Хартль написал о Юрии Трифонове: «Он был убежденным коммунистом, хотя нередко критиковал открыто несправедливости системы (не подвергая сомнению ее самое)... За последние 15 лет он проявил себя как умелый мастер отображения советских будней, в созданных им образах маленьких

¹ The Nation, 9.IX.1978.

² Die Zeit, 3.IV.1981.

людей, интеллигентов нет полемической заостренности, но нет и лакировки. Произведения Трифонова вызывали равно как восторженные отзывы, так и резкую критику, однако в конечном итоге перевесило признание художественных достоинств его прозы»¹.

Этим не хотели довольствоваться ни Генрих Белль из ФРГ, ни Джон Апдайк из США. Они искали в повестях Юрия Трифонова направленности «против основ». Джон Апдайк выступил в еженедельнике «Нью-Йоркер» (11.IX.1978) с обширной статьей, изобилующей чудовищно торопливыми заключениями, которые нельзя назвать даже заблуждениями по невежеству. «Московские повести» — для него — рассказывают о «коммунистической буржуазии», страдающей от «советской тирании», и доказывают, что коммунистическое влияние оказалось бессильным перед исконным животным началом в людях. «Типичный герой Трифонова считает себя неудачником, и окружающее общество не разубеждает его в этом. Это коммунистическое общество дает о себе знать узами правил и взаимозависимости, допуская маневренность в определенных ограниченных пределах, сказывается «стеснением в груди» и «невыносимым тревожным зудом»... Но внутри этих рамок идет жизнь столь же индивидуалистическая и предприимчивая, как ваша и моя, и только упомянутые вскользь детали — «одна горбатенькая старушка с совсем подслеповатым древним личиком, про которую мать говорила когда-то, что она отчаянная революционерка, террористка, бросала в кого-то бомбу», или изучение движения народовольцев 1879 года, — призваны напоминать героям о революционных деяниях и идеалах, под сенью которых они либо преуспевают, либо терпят поражение. Герои и героини Трифонова черпают мужество не в официально провозглашенной надежде, а в звериной живучести человека». Чтобы показать хоть немного убедительным, Джон Апдайк выдвинул в центр своей статьи Лену из «Обмена», переводчика Геннадия из «Предварительных итогов» (состоящих, как он выразился, «главным образом из возвратов к прошлому»), «много героя» Смолянова, превращающегося в «жалкого негодяя», и «несчастливого мечтателя Реброва», становящегося торжествующим соблазнителем и преуспевающим сценаристом («Долгое прощание»). Это позволило ему прибегнуть к следующей параллели: «Продвижение по службе

¹ Presse, 22—23.II.1983.

и цена успеха — главная тема Трифонова, и его интерес к определенным нравственным проблемам напоминает нам о теме «человека в сером фланелевом костюме» в американской литературе 50-х годов с его несовместимостью работы, семьи, безрадостным выбором между жалким успехом и еще более жалким поражением». С «легкостью в мыслях необыкновенной» Джон Апдайк провел и другую параллель — уже между творчеством Юрия Трифонова и русской классической литературой XIX века, утверждая, что советского писателя в этом плане сближают с его предшественниками «необыкновенно гибкое, открытое отношение к человеческой природе, порождающей неожиданные поступки, которые воспринимаешь как неизбежные» (следуют ссылки на романы Льва Толстого, на «несомненную истину, ясно выраженную в русском понимании человеческой природы: «Я царь, я раб, я червь, я бог», на «идею Достоевского, высказанную в «Бесах», что «человеку для счастья нужно столько же счастья, сколько и несчастья»). Столь примитивное представление Джона Апдайка обо всем русском и позволило ему уравнивать все русское с «терпением в несчастье, восхищением перед крайностями и благоговейным отношением к таинствам страстей», олицетворить их в образах названных героев Юрия Трифонова и... противопоставить всей социалистической системе несмотря на то, что сам же он в начале статьи утверждал, что три повести, о которых будет говорить, представляют «отчетливую и унылую картину жизни» лишь одной, определенной части общества — «профессиональной интеллигенции», и даже не всей ее, а тех слоев, что в США «называют верхушкой среднего класса».

Некоторые из этих мыслей Дж. Апдайк повторил и в статье, написанной в связи с выходом в США «Другой жизни» и «Дома на набережной» Юрия Трифонова, произведений Ирины Грековой и других и начинающейся словами: «Русских понять нелегко...» Назвав постоянной темой Юрия Трифонова «частную жизнь русской интеллигенции» и выразив итог всех усилий Глебова словами «жизнь прошла мимо», Дж. Апдайк вновь повторил: «К такому же выводу приходят и герои многих произведений литературы капиталистических стран...»¹ При этом он отказался равно и дифференцировать подобные явления, и углубляться в их истинные причины, и заглядывать в перспективы жизни.

¹ Newyorker, 15.IV.1985.

Профессор Норман Н. Шнайдман попытался поставить писателя в оппозицию к советской действительности с помощью следующего оборота: «Его произведения более противоречивы и, возможно, художественно более совершенны, нежели произведения других советских писателей, разрабатывающих те же темы. Успех Трифонова у современных читателей можно объяснить противоречивостью его идеи, а также ростом его мастерства в жанре, которому он отдает большую часть своего времени. Трифонов не революционизирует современную советскую литературу, не ставит острых политических проблем и не критикует советский строй, но все-таки возрастающий интерес в Советском Союзе к его произведениям не случаен. Быстро развивается урбанизация; а те, кто призывает вернуться к «корням» и к патриархальным ценностям русской деревни, подвергаются яростным нападкам. Неудивительно, однако, что даже легкое прикосновение к проблеме соотношения «городского» и «сельского» начал настораживает идеологов советского общества»¹. И следуют ссылки на статьи А. Яковлева «Против антиисторизма» и Ф. Кузнецова «Духовные ценности: мифы и действительность».

Профессор пошел еще дальше и попытался отлучить позднего Юрия Трифонова от социалистического реализма. «Трифонов последнего периода, — написал он, — очень отличается от Трифонова — автора «Студентов» и «Утоления жажды». Новый Трифонов осмеливается дать правдивую реалистическую картину советской жизни, не упрощая сложности человеческих взаимоотношений и проблем, встающих перед советским человеком. Он критически презрел все принципы социалистического реализма, отказавшись от счастливых концовок и от того, чтобы ставить все точки над *i*. В своих новых повестях он продолжает исследовать этические проблемы, но теперь не сталкивает отрицательные характеры с положительными... Новый Трифонов относится с пониманием и сочувствием к своим героям. Это подход писателя, научившегося понимать ограниченные возможности и несовершенство человека, а также свое собственное несовершенство»².

Цитирую статью «Юрий Трифонов и этика жизни современного советского города». В ней профессор утверждал: «Советская литературная панорама 70-х годов не вну-

¹ Canadian Slavonic Papers, N 19 (1977), p. 349—350.

² *Ibid*, p. 338.

шаст большого оптимизма. Очевидно, что советская литература находится в тупике, и мало надежды на то, что она быстро придет в себя. Остро ощущается отсутствие талантов; в то же время инициатива тех, из кого мог получиться хороший писатель, часто ограничивается цензурой и давлением официальной критики. Сейчас уже ясно, что короткая «оттепель» послесталинского периода не оправдала ожиданий советских писателей, а также и читателей и что эта короткая интерлюдия в развитии советской литературы сменилась новой стагнацией. Советские литературоведы сейчас заняты теоретическими вопросами социалистического реализма и партийности в искусстве, проблемой создания нового положительного героя в литературе. Эти заботы привели к тому, что они забыли о главной проблеме литературы, то есть о создании произведений о настоящей жизни, а не об искусственно выдуманых и гипотетических проблемах, о создании литературы высокого художественного уровня, идущей по стопам великих русских мастеров XIX столетия»¹. Сделав вид, будто в семидесятые годы не было в литературе ни Ю. Бондарева, ни В. Астафьева, ни В. Быкова, ни Ч. Айтматова, ни Ф. Абрамова, ни В. Шукшина, ни В. Распутина, профессор жаловался, что вынужден рассматривать творчество Юрия Трифонова на уныло однообразном сером фоне, правда, оговорившись: «...на сером фоне современной советской литературы, однако, его последние произведения выделяются и дают, во всяком случае, надежды на будущий художественный рост»². Воистину, пристрастие дальше от истины, чем незнание.

Останавливаюсь на статьях Джона Апдайка и Нормана Шнайдемана так подробно потому, что в них сгущены все расхожие идеи буржуазной прессы о творчестве Юрия Трифонова последнего периода.

И тут же оговорюсь: не только буржуазные газеты усленно эксплуатировали в связи с Юрием Трифоновым формулу: «не диссидент, но...» В статье о повести «Дом на набережной» сотрудница итальянской «Униты» Джованна Спендель, правильно утверждая, что мешанство бичевали в советской литературе и М. Зощенко, и М. Булгаков, и Ю. Олеша, и В. Катаев, отличие от них Юрия Трифонова усматривает в том, что последний «выступает как суровый обвинитель, и его произведения проникнуты глубокой го-

¹ Canadian Slavonic Papers, N 19 (1977), p. 335.

² I b i d., p. 344.

речью», причем «главный удар ныне наносится по самим механизмам жизнедеятельности советского общества», «на скамье подсудимых оказываются не отдельные личности, а определенный образ жизни». Главную причину необычного успеха повестей Юрия Трифонова итальянский критик ищет также в том, что будто бы советский читатель устал от положительных героев, какими они *должны быть*, ощутив «почти физическую потребность увидеть свое отражение в зеркале литературы, увидеть картину повседневного быта. В этом тонкий секрет и болезненное очарование произведений Трифонова: искренность, с которой без всяких обиняков признается существование пошлости в человеческом бытии»¹. Как будто существование ее и в самых страшных формах не признавалось М. Шолоховым, Л. Леоновым, не говоря о менее крупных советских писателях.

Споры о «Московских повестях» Юрия Трифонова сильно осложнились тем, что зарубежные критики, давно принявшие разделение наших писателей на две группы — деревенскую и городскую (сразу скажу, совершенно несостоятельное с научной точки зрения), отнесли Юрия Трифонова, наряду с Д. Граниным, А. Беком, З. Богуславской, к «урбанистам» и прямолинейно противопоставляли это течение И. Мележу, М. Стельмаху, В. Астафьеву, В. Белову, В. Солоухину, В. Шукшину, Е. Носову, В. Распутину, будто бы исповедующим неославянофильство, как утверждали многие участники дискуссии о советской литературе, проведенной в 1975 году на страницах французского журнала «Нувель критик» (№ 81, 84). Неудивительно, что, даже по признанию сторонников подобного противопоставления, Юрий Трифонов и писатели этого ряда от такого соседства проигрывали. «Обличив» литературу «деревенщиков» и переходя к произведениям «урбанистов», участник дискуссии К. Фриу замечал: «Эта литература, возможно, и не обладает силой, аналогичной той, о которой мы только что говорили, однако она оказывается столь же зрелой перед лицом демонов схематизации. Она стремится изобразить подвижность конкретного факта и обладает острым чувством двусмысленности человеческих ситуаций и антигероизма». Другой участник дискуссии, А. Берелович, предложив определение «новая городская проза или проза повседневности», утверждал: «Это течение чрезвычайно интересно тем, что оно дает представление о новой социальной сфере, пока еще не получившей отражения в литературе: о современном

¹ L'Unità, 22.XII.1977.

городе. Читатели находят в этой литературе картину своей повседневной жизни, в которой есть все элементы, из коих складывались прежние типы романов, но здесь они представлены по-новому: опять завод, частная жизнь — например, в «Сладкой женщине» Велембовской, — но все как бы повернуто другой стороной. Прежде мы тоже встречались с проблемами любви и с профессиональными проблемами, но здесь они представлены гораздо более правильным образом, лишены прежнего романтического ореола. Эта литература также стремится показать механизм происходящего без громких фраз, без пафоса. Человек может быть добросовестен в работе, но это еще ничего не решает — такова проблематика повести Гранина «Дождь в чужом городе». Герой — хороший инженер, он находит замечательные технические решения, а в личной жизни оказывается человеком «не слишком порядочным». Гранин не осуждает его во имя великих принципов, не делает из него подлеца. Он констатирует».

Ниже мы еще вернемся к вопросу о том, действительно ли в произведениях подобного рода старые проблемы представлены более правильным образом. Сейчас же заметим, что именно так участники дискуссии в «Нувель критик» истолковывали и «Московские повести» Юрия Трифонова¹. Они не были оригинальны в своих утверждениях. За много лет до дискуссии, развернувшейся на страницах «Нувель критик», уже утверждалось, что эта линия в советской литературе возникла как результат «художественного сопротивления гипотетической прозе» и что начало ей положено повестью Виталия Семина «Семеро в одном доме» (1965). «Повесть «Семеро в одном доме», — писал югославский исследователь М. Йованович, — включает все поэтические принципы нового направления: отказ от решения этической загадки героя-чудака... бесфабульность всех линий повествования, апологию исключительно бытового подтекста и отсутствие так называемых героев. Семин отрицает возможность оценки повседневной жизни, когда в ней отсутствуют яркие события; уклоняясь любой ценой от вмешательства в жизнь других людей (даже когда речь идет об убийстве невиновного человека), его герои — Муля и Витя — интересуются только трудностями ежедневных дел и сохраняют ретушированные воспоминания о военных невзгодах, в которых человеческие биографии непоправимо деформированы. Отсутствие философского подхода к действительности

¹ La Nouvelle critique, Mai 1975, N 84, p. 49—67.

является общим для многих произведений этого направления — для романа Наталии Баранской «Неделя как неделя» (1969), где лишь в названии допущена некоторая символичность; для повести Николая Воронова «Юность в Железнодорожке» (1968) с контрапунктом иронии только в финале («Весь наш народ ожидает великая жизнь»); для прозы Михаила Рошина «С утра до ночи» (1968). Характерно, что названия всех этих произведений полностью соответствуют повседневности жизни, которую нужно исследовать, чтобы делать о ней выводы. В основе этого метода таится как отказ от литературного прошлого, так и стремление к тому, чтобы преемственность существовала исключительно во имя проверенного этического принципа... «Школа» Семина предлагает только серию фактов из жизни, еще подлежащих обработке»¹.

Категория «городской прозы» была безоговорочно принята американскими критиками и литературоведами. Обширную статью «Городская тема в последних произведениях русской советской прозы» профессор Джордж Гибиан начал с утверждения: деревенская проза заполонила советскую литературу и не позволяет по-настоящему увидеть, что город тоже не оставлен вниманием советских писателей, показывается ими «многолико и всегда отрицательно». Систематизируя романы и повести о городе, профессор в рубрику «Город как спрут» занес повести «Неделя как неделя» Н. Баранской (1969) и «Дом на набережной» Ю. Трифонова, в рубрику «Город белых ночей, мечтателей и ищущих» — так называемую «молодую прозу» с ее, как он выразился, основным кредо: «Что потом? Суп с котом», в рубрику «Город как большая деревня» — повести В. Семина «Семеро в одном доме» и «Ася Александровна», наконец, в рубрику «Город как место вечных этических дилемм» — повести «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание» и снова «Дом на набережной». Если деревенская проза, утверждал профессор, представляет собой развитие некоторых великих русских традиций, особенно той из них, что была утверждена «Записками охотника» Тургенева, произведениями Бунина, Пришвина, то городские писатели развивают традиции Достоевского — Толстого — Чехова. Из «городских писателей» он особо выделял Юрия Трифонова, заявляя: «В отличие от многих советских авторов Юрий Трифонов не избегает и не упрощает

¹ Savremenik, 1972, N 2, s. 187.

насушных проблем нашего времени. Напротив, он полностью убеждает нас в том, что обладает самым близким знанием мелочей жизни и быта современных советских людей и главных моральных проблем — грехов действия и бездействия, в которые впадают многие представители средних и высших слоев городской социальной пирамиды; можно сделать ему комплимент и назвать его сегодняшним русским советским Генри Джеймсом...»¹

Констатируя возрастающий интерес ряда советских писателей к внутренней жизни главного героя, к анализу его чувств, воображения и сознания, так же как и его отношения к окружающей среде и другим людям, адъюнкт-профессор русского языка и литературы в университете Джорджа Вашингтона (США) Надин Натова в статье «Повседневность и психология индивидуума в русской советской прозе 70-х годов» тоже писала, что, имея это в виду, «можно говорить о возрождении психологической прозы в современной советской литературе»². Однако из многочисленных произведений она оставила в стороне творчество Г. Коновалова, А. Ананьева, В. Распутина, взяв для анализа лишь произведения, в которых внимание переносится с общественных проблем на семейную жизнь, бытовые заботы, «сущность человеческих характеров проверяется повседневностью»: «Дождь в чужом городе» Д. Гранина, «Пустошь» С. Крутилина, «Южноамериканский вариант» С. Залыгина, «Неделя как неделя» Н. Баранской, «Никто никогда» Н. Давыдовой, «Сладкая женщина» И. Велембовской, «Сладок твой мед» Г. Семенова, московские повести Ю. Трифонова. По утверждению Н. Натовой, возрождается в советских условиях тема «русского человека на rendez-vous», личные интересы у многих главных героев преобладают над социальными и профессиональными: люди, как правило, эгоистичные стремятся к достижению личного благополучия любой ценой, что почти всегда кончается крушением иллюзорного счастья; женщины, часто имеющие все, «чего могли только пожелать героини XIX века, в их числе Вера Павловна из известного романа Чернышевского», не испытывают тем не менее подлинного счастья; мужчины же выступают нередко как люди слабовольные, не способные принести своим подругам истинное счастье.

Хотим мы того или не хотим, но все это вело к «измель-

¹ Slavic Review, March 1978, vol. 37, N 1, p. 40—50.

² The Russian Review, October 1974, vol. 33, N 4, p. 358—371.

чанию» характеров, ситуаций, коллизий, к измельчанию главного объекта изображения в целом, что столь заметно в названных произведениях Н. Баранской, И. Велембовской, М. Ганиной, в «женской тривиальной литературе», по определению Хелен фон Сахно¹.

Говоря о «городской литературе», сопоставляя ее с «литературой деревенской», еще раз оговорим условность терминологии и обязательно учтем, что сказал о первой Б. Дудин, специалист в области социологии чтения: «Возьмем так называемую «городскую прозу», то есть литературу *выращенно* городского склада — и по тематике, и по социальным значениям. Прежде всего, сфера ее активного воздействия, видимо, не выходит пока за пределы довольно узкого круга: собственно городских интеллигентов; хотя, конечно, у каких-то авторов пошире, для иных поуже. Перспективы более широкого распространения ее влияния и просто популярности — есть, но сейчас... Мы специально обследовали фонды массовых библиотек на «неспрашиваемую» литературу. И в числе таких оказались дебютные книги городских «интеллигентских» писателей»².

У Феликса Кузнецова были серьезные основания назвать после «Московских повестей» Юрия Трифонова эти произведения, не исключая и «Южноамериканский вариант» Сергея Залыгина, вторичными и спросить: «Итак, бездуховность мещанства — в очередной (который?) раз — доказана. Обличена. А еще что?..»³ Впрочем, «вопроса — о позитиве, о решении проблемы», об углубленном, а не поверхностном осмыслении ее он не находил и у Юрия Трифонова. И тут начинался спор, не закончившийся и до сих пор.

Локальное, выборочное и одновременно несколько абсолютизированное изображение «быта» и «бытовщины» в повестях «Сладкая женщина» И. Велембовской, «Пустошь» С. Крутилина, «Дождь в чужом городе» Д. Ганина и подход только с этой стороны к «Московским повестям» Ю. Трифонова обусловили многозначительное, но в самой основе своей несостоятельное обобщение, предложенное Шнайрманом в статье о советской литературе семидесятых годов: «Из приведенных примеров следует, что

¹ Sowjetliteratur heute. München, 1979, S. 167.

² Литературное обозрение, 1985, № 1, с. 97.

³ Кузнецов Ф. Человек «естественный» и общественный. — Литературное обозрение, 1973, № 6, с. 35 и 36.

обсуждение моральных основ советского общества стало одной из главных забот текущей советской литературы... Из этой литературы, описывающей повседневную жизнь страны, явствует, что чем ближе советское общество подходит к коммунизму, тем дальше от него нравственно и психологически оказывается советский человек. Из этой литературы можно увидеть, что чем выше поднимается жизненный уровень советских людей, тем менее разборчивыми делаются люди в средствах, посредством которых они достигают своих эгоистических целей... Очевидно, что, несмотря на огромные достижения Советского государства в области индустриализации и образования, партии не удалось изменить сам дух человеческий. Возможно, в этом и состоит основной, самый важный смысл современной советской литературы»¹.

Вот как далеко зашел в своих обобщениях канадский профессор только потому, что принял часть, и далеко не самую главную, за целое, пройдя мимо таких характеров, как Танабай из повести «Прощай, Гульсары!» Ч. Айтматова, Михаил Пряслин из тетралогии Ф. Абрамова, Апейка из «Полесской хроники» И. Мележа, Захар Дерюгин из дилогии П. Проскурина, Иван Савельев из «Вечного зова» А. Иванова... Впрочем, творчество и названных канадским ученым писателей не подтверждает его выводов, едва будут названы «Липяги». С. Крутилина или «Искатели» и роман «Иду на грозу» Д. Гранина... Что касается творчества Ю. Трифонова, то к анализу его мы и переходим сейчас.

«В повестях Трифонова «Обмен», «Предварительные итоги» и «Долгое прощание» у героев есть острое ощущение того, что характер жизни преходящ и нестабилен, и в настоящее время они подвергают себя и свой образ жизни тщательному анализу, в чем-то заставляющему вспоминать о классической русской психологической прозе XIX века»; «Заметен чеховский колорит: Виктор Дмитриев («Обмен»), Геннадий Сергеевич («Предварительные итоги») и Гриша Ребров («Долгое прощание»), как три сестры и их брат Прозоров, пытаются противостоять мелочам повседневной жизни, но в конце концов оказываются побежденными неистовым приобретательским филистерством окружающих их людей, этих homo consummes...»; «...повести Трифонова, как и рассказы Чехова, убедительно раскрывают трагедию хороших, но слабовольных людей, которые неспособны

¹ Canadian Slavonic Papers, 1978, vol. 20, N 1, p. 118.

противостоять мелочам жизни и под давлением обстоятельств отказываются от своих моральных ценностей, от своих идеалов под натиском людей, «умеющих жить»¹. Так думает не одна Надин Натова. Профессор Дайминг Браун считает, что главная сила Юрия Трифонова состояла в создании характеров «разочарованных московских интеллигентов, полунеудачников, у которых проблемы карьеры осложнены трудностями в семье»².

Наиболее распространенный в европейской и американской буржуазной прессе взгляд на «Московские повести» Юрия Трифонова, как мне кажется, лучше других сформулировала швейцарская газета, когда писала: «Русский прозаик Ю. Трифонов относится к тем немногочисленным советским писателям, которые, находясь вне лагеря оппозиции, сумели тем не менее сохранить свою внутреннюю независимость. Представитель интеллектуальной прозы, в противоположность так называемым деревенским прозаикам, он не бежит от советской повседневности ни в идиллию, ни в конформистскую, поддерживающую установившийся порядок беллетристику. Напротив, с чувствительностью сейсмографа он регистрирует явления современной действительности, окружающего его мира. В московских повестях Трифонов исследует людей и встающие перед ними проблемы методом психологического реализма, который очень далек от «социалистического реализма», но тем более отвечает характеру познаваемой им реальности. Эта, идущая от Чехова, школа проникновения в жизнь приносит свои плоды в повести «Другая жизнь»... Писателя отличает не только тонкий анализ состояния души; он изображает с большой точностью и беспощадностью банальность средних слоев московских художников и интеллигентов. В своей убогости, в затхлой атмосфере мелкой вражды и озлобленности они становятся олицетворением той безотрадности, из которой Ольга мечтает вырваться в «другую жизнь»³.

Все другие отзывы и истолкования мне кажутся лишь крайностями в ту или другую сторону, не исключая и статьи Г. Белля «Не братство, не солидарность, а любовь к ближнему», посвященной анализу повести «Предварительные итоги». «Трифонов вновь подтверждает, — по мнению

¹ The Russian Review, 1974, vol. 33, N 4, p. 359, 363, 367—368.

² Brown D. Soviet Russian Literature since Stalin, p. 168.

³ Neue Züricher Zeitung, 25.V.1977.

прославленного западногерманского писателя, — то, о чем посвященные уже давно догадывались: Советский Союз тоже населен этими странными существами, которые по привычному самомнению воображают себя «людьми». Приходится даже считаться и с тем, что там есть коммунисты, хотя никто из персонажей, изображенных Трифоным в его повести «Предварительные итоги», не соответствует нашим представлениям об этом сорте людей». И еще: «В повести Трифонова поразительно именно то, что в ней нет ничего экзотического, и, видимо, поэтому она открывает нам кажущийся таким экзотическим Советский Союз. Все в ней так знакомо, что должно показаться почти чуждым. Ведь мы, в сущности, не ожидаем, что эти люди так чертовски на нас похожи»¹.

«Самое поразительное в повестях Трифонова — то, — удивлялась редакция не допускающего симпатий в отношении Советского Союза журнала «Энкаунтер» (1979, № 8), — что проблемы, волнующие его героев, по сути не отличаются от жизненных проблем бесчисленного множества их западных двойников... В самом деле, если верить Трифонову, они очень похожи на нас, и, наверное, это самое поразительное и интересное в этих трех повестях (вышедших в США)». Когда Юрий Трифонов отправился в Лоуренс (Канзас, США) для чтения лекций, газета «Нью-Йорк таймс» встретила его статьей К. Уинти «Русский писатель, не диссидент, но критик общества» (23 октября 1977 г.). Профессор В. Данхэм писала в связи с повестью «Долгое прощание»: «Решительно воздерживаясь от дидактики, от решений социальных проблем, от обобщения и особенно от приукрашивания действительности, Трифонов выступает как бытописатель, вооруженный чудесной сеткой, которой он ловит, как бабочек, многозначительные детали»². В цитированной выше статье Генрих Белль пытался обратить такого рода детали против социалистического строя, с чем вряд ли согласится хоть один внимательный читатель «Московских повестей». Неправомерна сама идея уравнивать социальные слои, изображаемые Ю. Трифоном, с социалистической системой в целом. Профессор Нина Колесникова из Макмайстерского университета (Канада) во всех произведениях Юрия Трифонова, написанных в последний период, центральный конфликт определяет как

¹ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.V.1977.

² The Nation, 9.IX.1978.

«борьбу ценностей в сознании героя». Она же считает, что «Трифонов смотрит на своих героев скорее изнутри, чем снаружи», часто «вводит скрытого повествователя, который ведет рассказ от третьего лица, но связывает себя с тем, что было пережито, прочувствовано и передумано одним героем или ограниченным числом героев», «отказывается выносить им открытый приговор, а просто изображает героев, какие они есть, предоставляя самому читателю делать выводы»¹. Кажется, это самое объективное из всего, что написано о Юрии Трифонове за рубежами нашей страны, хотя, конечно, в работе профессора Нины Колесниковой немало и спорных положений, например: «Достоинство повестей Трифонова в том, что они показывают сложность человеческой природы, не разделяя людей на хороших или плохих, альтруистов или эгоистов, умных или глупых»².

По мнению Иштвана Винтермантеля из Венгрии, в «Московских повестях» Юрий Трифонов показывает «малоприглядные, маломасштабные фигуры и явления, омещанившуюся прослойку интеллигенции, погрязшую в повседневном быту»³. Венгерский критик полагает, что писатель не дает искаженного представления о действительности, но и не осмысляет ее глубоко: перед нами лишь «зеркальное отражение, не более того». Многие поначалу так и толковали эти повести, как у нас, так и за рубежом. Пал Э. Фехер в статье «Идеалы и трудности» писал: «Тема повестей Трифонова крайне проста: «Обмен» — история обмена квартиры, «Предварительные итоги» — рассказ о моральном банкротстве посредственного литератора, а «Долгое прощание» — рассказ о том, как ради успеха предали не такую уж большую любовь. Место действия чаще всего Москва, реально существующие улицы, дома, магазины; знакомые герои, словно мы только что встречались с ними на улице, на лестничной площадке. Эти люди не глупые, не злые, их подлость скорее хитрость, ловкачество, измеряемое лишь будничной меркой. Но в целом это «лишние люди», которые не способны внести в свою жизнь разумный смысл. Один из них продает родную мать ради квартиры побольше, другой не в силах противостоять соблазну легкой жизни. Для них большая квартира, машина — конечная цель, не одно из удобств цивилизованной

¹ Russian Language Journal, vol. 34, N 118 (1980), p. 139—140, 141.

² Ibid.

³ Népszabadság, 2.IV.1978.

жизни, а возведенная в фетиш цель жизни. Пользуясь достигнутыми после войны материальными и социальными победами (но в то же время тщательно следя за тем, чтобы быть подалеже от участия в жизни общества, ничем не рискуя), они устраивают свою жизнь, которая, в их понимании, означает исключительно эгоистическое удобство. Советская критика согласна с тем, что Трифонов берет под обстрел самые характерные черты этого мещанского образа жизни. И его критика беспощадна. Писатель выступает не против жизненных благ, он не желает быть Савонаролой ложного пуританизма, но все эти вещи, средства, улучшающие условия жизни, видит такими, каковы они есть на самом деле: средствами, и не больше.

Но тогда в чем же цель жизни? Этот вопрос поставил секретарь Союза советских писателей, анализируя критические отклики на повести Трифонова... Озеров считает сам выбор темы Трифоновым во многом правильным, а ее художественное решение — удачным: этот образ жизни с его мещанским отношением к проблемам эпохи несовместим с моралью советских людей, и литература должна беспощадно разоблачать его. В то же время советский критик считает мир Трифонова искусственно обедненным: ему недостает жизненно полного изображения тех идеалов, во имя которых писатель поднимает голос.

Это знакомые и нам идеалы и трудности.

Амлинский сформулировал идеал — без идеализации.

Трифонов обратил внимание на общественные беды — без иллюзий. Возможно, даже иногда слишком сгущая краски.

Обе тенденции имеют нечто общее: в интересах достойной человека, разумной жизни находят героев будней и выступают против тех, кто встает на путь, недостойный человека социалистического общества»¹.

Обычно, если не считать статьи Б. Панкина, о которой будет речь ниже, в советской, да и в зарубежной, критике названные выше шесть повестей Юрия Трифонова не объединяются. Первые четыре и у нас чаще всего рассматриваются как антимещанские (см. статьи о них В. Дудинцева, А. Бочарова, В. Сахарова, М. Синельникова), направленные против нового типа «мещанства в его современных модификациях», пытающегося укорениться в советском обще-

¹ Népszabadság, 30.IV.1972.

стве¹ «Произведения Ю. Трифонова,— говорится в учебном пособии для студентов,— посвящены в основном изображению современных форм «интеллигентного» мещанства, их социально-психологическому исследованию»². «В замкнутом мирке» — назвал свою статью о них Ю. Андреев³. «Измерения малого мира» — салютовал ему Г. Бровман заглавием собственного отклика на эти повести⁴. «Дом на набережной» и «Старик» критикой связываются с тем, что социологи называют предвестьями, следствиями или последствиями культа личности Сталина.

Повести, во всяком случае их первые прочтения, дают основание и для такой дифференциации, и для такого истолкования, что и определило содержание отзыва Сергея Наровчатова, упрекавшего автора «Обмена» и «Предварительных итогов» в «суженном плане», в том, что в них берется лишь «часть проблемы»⁵. О другом недостатке повестей писал Л. Аннинский в статье «Неокончателные итоги»: «...в том-то и заключается основная нравственная непроясненность повестей Ю. Трифонова, что он хочет быть и там, и тут. Видит фарисейство. И не вполне уверен, что алчных Лукьяновых надо разоблачать... Я думаю, что эта двойственность моральной позиции разрушает у Трифонова от повести к повести и художественную структуру».

В названных произведениях действительно резко сжаты горизонты жизни, действуют люди, озабоченные собственным удачным устройством в жизни сильнее, нежели судьбой величайших идеалов, люди же идеи, бессребреники выглядят чужаками, осколками прошлого, вызывающими усмешку у «умеющих жить», у людей, наделенных «самым драгоценным» талантом: «жизнь устраивать, обставлять, как комнату мебелью». Последние подчас ведут свою родословную от бывших помещиков, промышленников, лавочников, нэпманов, нередко они захватывают в свои объятия, приручают детей, внуков и правнуков бывших революционеров, создателей социалистического общества. Им удается это сделать потому, что они напористы, цепки, изворотливы, бесцеремонны в средствах достижения поставленной цели.

¹ См.: Морозова Э. Ф., Попов В. П. На переднем крае: Актуальные проблемы современной советской прозы. Изд-во Львовского госуниверситета, 1977, с. 167.

² Комина Р. В. Современная советская литература, с. 146.

³ Литературная газета, 3.III.1971.

⁴ Там же, 8.III.1972.

⁵ Там же, 2.VI.1971.

И беспощадны. Талант, совесть, честь, принципы — все, и свое, и чужое, будет ими отдано за удачу, чаще всего обращающуюся материальным и духовным комфортом. Наиболее опасная разновидность их — люди, искусно пользующиеся революционной терминологией, постоянно прибегающие к утвердившимся высоким истинам как к прикрытию своих низменных целей. И все они опасны тем, что заражают окружающих, ломают непокорных, растлевают их, обездушивают, обесмысливают их существование. Таковы родители «миловидной женщины-бульдога» Лены — Лукьяновы с их «постоянным недоверием и неустанным бдением» в самой напряженной, по верному ощущению Джона Апдайка, повести «Обмен», таковы умеющая «все организовать» Лариса Цебрикова в повести «Предварительные итоги», Смурный, Смолянов, Агабеков в повести «Долгое прощание», Геннадий Климук и его жена Мара в повести «Другая жизнь». «Я не согласен,— заявил Юрий Трифонов,— с теми критиками, которые писали, что в «Московских повестях» не видно авторской позиции. Взять «Долгое прощание». Разве там неотчетливо мое отношение к такому, как Смолянов?.. Авторская позиция может выражаться через сюжет, диалоги, интонацию. Нужно только иметь в виду одно важнейшее обстоятельство. Вряд ли требуется объяснять читателю, что эгоизм, корыстолюбие, лицемерие — дурные качества»¹. Людьми, зараженными всем этим, людьми, в общем-то бездарными, циничными, довольно плотно населены «Московские повести». Как правило, в изображении Юрия Трифонова они более удачливы в своих поползновениях, чем люди, им противостоящие. Они — люди с образованием (хотел сначала сказать: образованные), то есть с дипломами, считают себя деятелями умственного труда, но они не интеллигентны, ибо их интеллект не множен на такую образованность, культурность, что начинает работать совершенно бескорыстно, ради постижения и торжества истины, когда активность подчиняется только истине. Недаром Горький однажды сказал: «Интеллект «глуп», как солнце, он творит бескорыстно», а в уста одного из своих персонажей вложил фразу: «Интеллигент-домовладелец — это уже не интеллигент, а — домовладелец...» Наиболее циничные из них произносят громкие речи, направленные против мещанства. Быть может, поэтому лично мне в атмосфере «Московских повестей» трудно дышать, за-

¹ Вопросы литературы, 1974, № 8, с. 179.

дыхаясь, я испытываю почти чувство отчаяния. «Выхода из этого душного мира торжествующего мещанства что-то не видно. Беспросветно это темное царство. Все хорошее, что раньше было в жизни героев Трифонова, сгнуло бесследно. Идеалы существовали когда-то давно, в прежнем светлом мире, озаренном отблеском костра¹. Теперь все сломалось, посерело, в повестях Трифонова бродят духовные мертвецы, притворяющиеся живыми. Идеалов нет, человек измельчал и унижен, раздавлен жизнью и собственным ничтожеством. Его единственная радость — перебирать обломки прошлого, жить воспоминаниями об утерянном рае. Такова, собственно, «сверхзадача» трифоновского бытописания»², — констатирует В. Сахаров, человек более молодой, чем я, и поэтому, видимо, более спокойный. В отличие от него, я в мире «Московских повестей» испытываю, как уже сказал, почти чувство отчаяния потому, что в них мне, как и Ф. Кузнецову, недостает «общественно значимого, народного дела»³, а также потому, что в изображении Юрия Трифонова и многие другие люди, которых лично я не решился бы назвать мещанами, не так уж далеко ушли в своей сущности от мещан. Есть доля истины и в следующем мнении Лео Кошута: «В повести «Обмен», по отзывам некоторых критиков, не хватало необходимой авторской позиции. Однако здесь Трифонов не стремился сделать читателя своим соратником в борьбе против эгоизма — он хотел вскрыть эгоизм в самом читателе»⁴. В «Московских повестях» автор, по его собственному определению, «стремился изобразить как можно более многообразно и сложно весь слой обстоятельств, в которых человек живет. Вот, допустим, в «Обмене» или «Предварительных итогах». Эти люди многозначны. Во всяком случае, я к этому стремился: изобразить их взаимоотношения и на работе, и в семье, и со знакомыми, и с родителями, и их отношение к деньгам, к женщинам, — словом, целый ряд обстоятельств»⁵, — пояснял он. В своей многозначности они не так уж многозначны, поскольку в них чересчур сильны эгоизм, потребительское отношение к жизни, готовность поступиться совестью, согласиться на обмен ценностями ради того, чтобы удобно

¹ В повести «Старик» о героях прошлого сказано: «Неповторимые люди. Похожих на земле нет, время пережгло их до тла... Смыло, унесло, утопило, угрохало...»

² Сахаров В. Обновляющийся мир, с. 192.

³ Октябрь, 1975, № 2, с. 199.

⁴ Berlinerzeitung, 13.XI.1984.

⁵ Вопросы литературы, 1974, № 8, с. 175.

устроиться в жизни, — не очень широкая и плодотворная основа для многозначности. Противостоящие же им люди нередко слабовольны, не умеют постоять за себя и почти всегда тоже капитулируют перед повседневностью, идут на компромиссы, сделку с собственной совестью. Нет, не прошло даром ни для автора, ни для его героев оказавшееся опрометчивым утверждение: «Если тщательно распеленать, снимая пласт за пластом всякий жизненный конфликт, в какие бы торжественные и красочные перья он ни рядился, внутри всего обнаружится жалкое и голенькое, цыплячье тельце эгоизма»¹. В книге «Требовательная любовь» А. Бочаров написал: «Можно — а на мой взгляд, и нужно — не соглашаться с такой глобализацией эгоизма...»² Я добавлю: против именно такой глобализации эгоизма, как основы философии индивидуализма, заострил свое последнее произведение «Жизнь Клима Самгина» М. Горький.

В сущности, в «Московских повестях» Юрий Трифонов затронул на материале жизни современного города проблему, которая до него уже была поставлена Евгением Носовым, — проблему, связанную с предоставлением миллионов людей после войны. Они получили беспримерный доступ к образованию, ко всем благам жизни. И вот у них есть дипломы, они обзаводятся машинами, продвигаются по служебным лестницам, улучшают свои жилищные условия. Но все это неожиданно вступает в конфликт с значительно медленнее идущим их *культурным*, нравственным подъемом. Это очень трудная и очень острая проблема. Во второй половине XX столетия она приобрела планетарный размах.

«Юрий Трифонов, — не без вызова философствовал по поводу творческой манеры нашего писателя Джон Апдайк, — пишет хорошо, хотя и просто. У него ровный тон, он редко поднимается до метафоры или обобщения. Его персонажи кажутся свободными в своих действиях и иногда довольно резко выходят за рамки сюжета. Трифонов слишком любит длинные вялые наплывы. Созерцательная интонация, с которой он пишет, столь безлична, в ней столько спокойного пораженчества, что некоторые патристически настроенные читатели и критики были встревожены, когда повести Трифонова появились в журнале «Новый мир». Как

¹ Вопросы литературы, 1974, № 8, с. 186.

² Бочаров А. Требовательная любовь: Концепция личности в современной советской прозе. М.: Художественная литература, 1977, с. 299.

явствует из предисловия Эллендеи Проффер, он человек вполне благополучный, человек системы, который уже в немолодом возрасте обратился к аполитичному реализму, что в Советском Союзе рассматривается как повод для тревоги, а то и как потрясение основ...» Упомянутая Эллендея Проффер в предисловии к первым трем повестям, изданным в Нью-Йорке в 1978 году под общим заглавием «Долгое прощание», тоже отмечала как достоинство Юрия Трифонова то, что в его мире «нет ничего абсолютно черного или белого». Но действительно ли это достоинство его искусства?

В превосходной работе «По кругу или по спирали? О повестях Юрия Трифонова «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание», «Другая жизнь», «Дом на набережной» В. Панкина, на мой взгляд, лучшей из всего, что в нашей стране написано о Юрии Трифонове, была сделана единственная попытка заглянуть под внешний покров произведений талантливого писателя. Автор не согласился ни с теми, кто свел существо названных произведений к критике мещанства, ни с теми, кто ставил знак равенства между ними и бытописанием. «И не об испытаниях бытом идет в них речь прежде всего, как бы ни было это само по себе важно...» — оговаривался критик. Убедительно доказав, что далеко не все поступки той же Лены из «Обмена» диктуются мещанскими побуждениями, он попытался выявить в творчестве Ю. Трифонова более универсальную доминанту. По мнению В. Панкина, она, эта доминанта, выражается в том, что добро в современном мире остается таким же незащищенным, как тысячу лет назад, в то время как зло становится все более агрессивным и изворотливым.

«Сергей — мужчина. В самом высоком и полном смысле этого слова. Парадокс же современного образа жизни, особенно жизни горожанина, в том и заключается, что в быту нашем, служебном, семейном, каком хотите, все меньше остается средств и способов выявления специфически мужского начала, мужского достоинства. Это, если хотите, издержки прогресса, самого развития цивилизации, спутник технократизации...

Бог с ней, с пощечиной, с дуэлью. Но какие же новые способы изобрело человечество для того, чтобы и сегодня у каждого была возможность собственными силами — а не только общественности — доказать свою правоту, восстановить справедливость?»¹

¹ Дружба народов, 1977, № 5, с. 238, 240, 251.

Включившись в посвященную прозе семидесятых годов дискуссию, писатель Василий Росляков заявил: «Юрия Трифонова наша критика нередко называет борцом с мешанством, поскольку его повести последних лет построены на материале семейного быта. Сегодня вообще много пишется о семейном быте, в эту сферу человеческих отношений уходят и молодые писатели. И мне лично это не нравится. Еще во время войны один пробующий писать человек возмущался: «Все небо в самолетах, а вы об обедах!» Да, живописание кухонных нескладниц, разладов между мужем, женой, детьми, родственниками и прочих трещин быта обидно поглощает силы и драгоценный талант некоторых молодых и уже немолодых писателей. Однако у Юрия Трифонова повести не замыкаются проблемами обмена жилплощади или семейного разлада. Как правило, у него семейная рассогласованность имеет как бы заколдованный выход или указание на рассогласованность более широкую, чем семейная; трещины частного быта благодаря опыту и мастерству писателя вырисовываются как продолжение или как следствие трещин иного происхождения, образовавшихся за пределами семейного круга. Именно этим-то глубинным выходом из частного быта в быт общественный и характерны повести Трифонова. И именно это глубинное содержание, а не «нравственные искания» и «борьба с мешанством» сделали Трифонова одним из наиболее переводимых, одним из наиболее популярных советских авторов.

Но магистральный ли это путь? Пусть ответят критики¹.

Постараемся ответить на поставленный вопрос анализом творчества писателя.

Объединяя произведения «Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание» и «Другая жизнь» в единый цикл, озаглавленный «Московские повести», Юрий Трифонов, вероятно, исходил прежде всего из того, что все они созданы на московском материале, косвенно полемичны по отношению к таким произведениям советской литературы предшествующего периода, как пьесы А. Сурова, А. Софронова (при создании образа Смолянова использованы некоторые черты и авторов этих пьес). Но он, несомненно, имел в виду тематическую, проблемную перекличку их, а также то, что, как правильно говорила Лили Дени, выступая в «Нувель критик», «во всех повестях одна и та же схема от-

¹ Литературное обозрение, 1980, № 1, с. 39.

ношений действующих лиц: слабый мужчина, рядом с ним сильная женщина (вызывающая или не вызывающая ненависть), которая использует свою силу, чтобы вытянуть из мужа все, что ей нужно. Они живут в городском окружении, именно эта обстановка и воздействие среды на персонажей позволяют показать неблагоприятные города».

Стремление к материально-бытовому благоустройству, характерное для главной героини «Обмена», погоня за сладкой жизнью, типичная для главной героини «Предварительных итогов», готовность пожертвовать талантом, честью, любовью дорогого человека ради призрачного успеха на сцене и ради того, чтобы однажды ощутить себя богатой женщиной, как это случилось с героиней повести «Долгое прощание», и даже отчаяние женщины и жены, казалось бы самоотверженно любившей человека, бескорыстно преданного науке, неутомимо стремившегося докопаться до истины, презиравшего интриганов и перевертней, дельцов, конъюнктурщиков всех званий и рангов, — отчаяние, обернувшееся «внезапной и быстрой» привязанностью к другому, о чем повествуется в произведении «Другая жизнь», — глубочайшими корнями уходят, вероятно, к единому источнику. Не скрывающие своих политических расчетов американские критики придумали для него даже специальное название «средний класс», и та же Эллендея Проффер, говоря о трениях между ним и настоящей советской интеллигенцией, пишет по поводу первой повести в упоминавшейся уже работе: «Мать и сестра Дмитриева воспринимают Лену как выходца из той среды, которую мы бы назвали буржуазной, и они осуждают ее за материализм».

Почти очевидно это и в отношении двух других героинь, но трудно доказуемо в случае с героиней повести «Другая жизнь». Ольга Васильевна так сильно любила Сергея Троицкого, что прощала ему все. «Вечно рвущийся куда-то неудачник. Боже мой, ну и что? Она никогда не попрекала его, не требовала чего-то неисполнимого. Нет средств на Ялту — будем жить в Васильково, у тети Паши. Нет денег на телевизор — будем слушать радио. Никогда в жизни не говорила ему: вот тот уже там-то, а ты еще здесь. Не заставляла его надрываться, выбиваться из сил, чужие успехи ее не задевали. Наоборот, говорила ему: не нужна нам твоя диссертация! Нам нужно твое здоровье. Оставайся младшим научным сотрудником, только, ради бога, не му-

чайся, не гоношись, не тарань лбом стену, твой лоб для этого не пригоден».

Это фрагмент из мучительных ночных размышлений Ольги Васильевны, когда она после смерти мужа звено за звеном перебирает всю их совместную жизнь, упорно твердя самой себе: «жить дальше невозможно». Но, вслушиваясь внимательнее во весь ее внутренний монолог (вся повесть представляет собой соединение несобственно-прямой речи и внутреннего монолога героини, проносающегося в ее сознании примерно с трех до семи или восьми часов утра), даже в приведенный фрагмент из него, мы ощущаем в нем некий настораживающий диссонанс. Он прорывается и в определении «вечно рвущийся куда-то неудачник», и в совете: «не тарань лбом стену».

Этот диссонанс намечается уже в самом зачине повести: «И опять среди ночи проснулась, как просыпалась теперь каждую ночь, будто кто-то привычно и злобно будил ее толчком: думай, думай, старайся понять! Она не могла. Ни на что, кроме самомучительства, не было способно ее существо. Но то, что будило, требовало упорно: старайся понять, должен быть смысл, должны быть виновники, всегда виноваты близкие, жить дальше невозможно, умереть — самой. Вот только узнать: в чем она виновата? И еще другое, тайное и стыдное: неужели на этом все кончилось? «Какая дура, как я могу думать о смерти, когда у меня дочь».

Из дальнейшего ночного размышления героини узнаем: самой себе при жизни мужа она нередко признавалась, что Сережа нерасчетлив, «болтлив, неосторожен и сеял себе врагов» «шуточками, спорами, ядовитостями, неумением вовремя сдержаться и сообразить». Не раз вслух она советовала этому, как однажды выразилась, «неизжитому мальчику сорока лет» отдать найденные им уникальные материалы Кисловскому. Иначе говоря, не осуждая мужа ни за то, что он не защитил вовремя диссертации, ни за то, что не дал ей всех благ жизни, она любила его все-таки не за его главные принципы (один из них выражается в словах «так скучно думать о себе», другой — словами: человек рождается для великих дел жизни, а не великих пустяков жизни). Это отчетливее всего проявилось в момент, когда он стал задумываться над тем, чтобы бросить все и начать другую жизнь. Сергей заговорил об этом в лесу. «У нее сжималось сердце, было страшно. Откуда, бог ты мой, возьметсЯ другая жизнь? Переехать из дома в дом? Купить

новый портфель? Начать ходить вместо той конторы в эту? Ведь, в сущности, повсюду одно и то же. Он ответил: э, нет! Так рассуждать — это все равно что говорить, будто все женщины одинаковы. Но ведь ужас прожить с женщиной, которая не мила. Большинство так живет, впрочем».

К этому, чтобы сильнее уличить героиню в мещанстве, можно бы добавить, что в свое время она приняла чуть ли не за безумие мужа его объяснение своей неудачливости «нитьями, которые тянутся из прошлого», тем, что во всех его предках, из поколения в поколение, «клокотало и пенилось *несогласие*», «заложенное в генетическом стволе».

Тем не менее нельзя не спросить: достаточно ли всего сказанного, чтобы назвать Ольгу Владимировну мещанкой, поставив ее в один ряд с такими людьми, как родители Лены из «Обмена» или Климук из «Другой жизни»? Сформулированный так, вопрос, на мой взгляд, не нуждается в ответе. Более того, он побуждает усомниться в правильности почти уже установившегося взгляда и на главных героинь первых трех повестей Юрия Трифонова только как на интеллигентных мещанок. Во-первых, не будем смешивать интеллигентность с наличием дипломов об образовании. В этом отношении у большинства рассматриваемых героев так много отрицательных черт, что их даже полуинтеллигентами назвать можно с трудом. Во-вторых, не будем валить все на самих героев, замечая только их недостатки. У Ляли из «Долгого прощания» есть ведь и достоинства, как есть они и у героини «Другой жизни». Последняя не принимает принципа несогласия? Но ведь в той форме, как его понимает Сергей Троицкий, его не приемлет наша система в целом. Героиня не в ладах со своей свекровью, претендующей быть живым олицетворением поколения, совершившего Октябрьскую революцию? Согласимся, однако, что порой в этом олицетворении улавливается немало карикатурного, так что непозволительно даже поставить вопрос: не доросло или переросло новое поколение своих «отцов» в духовном отношении? И наконец, безоговорочно причисляя к мещанству, называя лишь «внешне интеллигентными, вроде бы порядочными» таких людей, каковы главные героини рассматриваемых четырех повестей Юрия Трифонова, не проявим ли мы чрезмерной беспощадности к тем советским людям, которые в *переходную эпоху* от старого к новому миру не смогли тотчас же освободиться от всех предрассудков? Думается, все это и имел в виду

сам автор повестей, когда публично вмешался в спор критиков, став на защиту своих героинь. В статье «Выбирать, решать, жертвовать», явившейся ответом на критический разбор повести «Обмен» Л. Аннинским, он заявил, что писал не об интеллигентах, не о мещанах, а о «самых простых, обыкновенных» жителях современного советского города, и решительно протестовал против рассмотрения главной героини повести «Обмен» как «отрицательного персонажа». «Автор осуждает не Лену, — писал Ю. Трифонов, — а некоторые качества Лены, он ненавидит эти качества, которые присущи не одной только Лене... Однако можно ли за это выбрасывать человека? Человек есть сплетение множества тончайших нитей, а не кусок голого провода под током, то ли положительного, то ли отрицательного заряда. Надо вырывать из живого тела нить за нитью, это больно, мучительно, но другого выхода нет». Десять лет спустя, в острейшем споре с Л. Аннинским, он снова решительно протестовал против квалификации критиком и Лукьяновых, и Дмитриевых...

«Вы сделали вид, что я Дмитриевых боготворю, а я над ними иронизирую, — сказал он критику.

Л. Аннинский. Иронизируете, конечно. Как и над остальными. Но лучше Ксении Федоровны там для вас никого нет. Вы Дмитриевых любите, а их противники вам чужие.

Ю. Трифонов. Я люблю людей живых. Если одни получились живые — слава богу. Если другие не получились — значит, моя вина как писателя.

Л. Аннинский. Что значит — «моя вина»? Если вы написали плохо, так я это и читать не стану.

Ю. Трифонов. Но «Обмен» вы прочитали, однако не захотели увидеть то, что как раз написано: Лена обвиняет Дмитриеву, мать мужа, в ханжестве, а та Лену — в мещанстве. Так они же квиты! Почему вы этого не заметили?

Л. Аннинский. Потому что вы все-таки душой были на стороне Дмитриевой.

Ю. Трифонов. Да потому, что она умирает! А остальные остаются жить. Неужели это не ясно? Я же написал слова, я же написал сцену!

Л. Аннинский. Это-то ясно. Неясно другое: дядюшка Веры Лазаревны тоже вроде как умирает, однако ни слов, ни сцены... Он вам не очень важен, он другого типа человек. И потом — кто же читает слова, Юрий Валенти-

нович? Вы пишете за словами реальность, и я на нее реагирую...

Ю. Трифонов. Нет, с вашей стороны была передержка: вы написали о схеме, какую себе замыслили, — их, мол, противопоставляют. Да ничего подобного! Я б сказал, что и те и другие хороши. Понимаете? И те и другие.

Л. Аннинский. Только одних вы при этом оплакивали, говорили, что они жертвы, а других обвиняли в том, что они чуть ли не нравственные палачи¹.

Вопрос, как видим, еще больше запутывается. Но оттого, что Дмитриевы, вернее, Ксения Федоровна не лишена недостатков, бояться констатировать зараженность Лены и ее мужа пороками мещанства тоже не следует. Конечно, когда шведский литератор Ларс Эрик Бломквист определяет «мрачный и равнодушный мирок», изображаемый в «Московских повестях», как мирок «советской буржуазии», он сильно упрощает все то, что волнует нашего писателя. Но когда он поражается тому, что Дмитриев «разменивает свою честь на несколько квадратных метров», когда он негодует по поводу того, что многим героям этих повестей «не свойственно иметь свое мнение, вмешиваться, стремиться к высшим идеалам», и квалифицирует это как «безделушки», «необыкновенно типичные для ограниченной, мелкобуржуазной психологии советского потребителя»², — он ведь прав. Нельзя не согласиться с мнением В. И. Гусева: в отличие от Чехова, на позднее творчество которого ориентировался Трифонов, он на этом пути подчас терпел неудачи, поскольку у него рационалистически объясненный быт часто брал верх над объемным и динамичным бытием³. «Ю. Трифонов, — считает Гусев, — во многом талантливо изобразил «духовный крах» современных ложных интеллигентов; кроме того, он, как писатель, не обязан изображать все — у него своя задача; но в самой «ткани» произведения нам порой не хватает чеховской полноты, рельефности, разносторонности в самом ощущении жизни. Чехов цветной, Трифонов — серо-бел»⁴.

Найдя своего героя — полуинтеллигентного горожанина с дипломом — инженера, музейного работника, актрису, кандидата наук, — Юрий Трифонов взял и показал его не

¹ Новый мир, 1981, № 11, с. 235—236.

² ВЛМ, 1977, № 1.

³ Гусев В. Память и стиль. М.: Советский писатель, 1981, с. 178.

⁴ Гусев В. Рождение стиля: Статьи. М.: Советская Россия, 1984, с. 161.

в исключительной ситуации, а в повседневной жизни, когда тот проходит испытание мелочами, по-своему, если хотите, очень трудное испытание бытом, и рассказал много такого, мимо чего проходили другие писатели. Оказалось, что даже неплохие общественники бывают заражены и эгоизмом, и мелочностью, и тщеславием, и неуживчивостью. И еще оказалось, что и у нас порой человеку принципиальному, искреннему, откровенному живется и работается труднее, чем интриганам, карьеристам. Честные работники Дмитриев, Троицкий, переводчик, ведущий повествование в «Предварительных итогах», оказываются неудачниками, а карьеристы, наглецы, подлецы, интриганы, вроде солидного работника с «стеклянностью» в глазах Агабекова, «магистра лицемерия» Смурного, предающего ради карьеры всех и вся Геннадия Климука, преуспевают. То была жестокая правда, сказанная Юрием Трифоновым с полным знанием определенных сфер нашей жизни. Тем более жестокая, что жертвам мещанства даже и сочувствовать нельзя. «У повестей Трифонова,— писал В. Сахаров,— чаще всего одна и та же сюжетная схема: мягкий интеллигентный человек попадает (разумеется, под влиянием женщины, которая водит его по жизни за руку) в тину мещанства и, протестуя, сопротивляясь и идя затем на маленькие компромиссы и большие предательства, запутывается окончательно и успокаивается. При этом обнаруживается, что и сам герой очень этого хотел»¹. Вот эта жестокая и сложная правда сказана писателем очень убедительно, ибо он сумел причудливо, но органично соединить в своих повестях бытописание с углубленным психологизмом.

По мнению болгарского критика Светозара Игова, «наиболее яркая черта реализма Юрия Трифонова — удивительное сочетание детального и проникновенного психологического анализа (продолжающего традиции Толстого, Достоевского, Пруста, Вулфа и др.) с социально-исторической концептуальностью, умение проникать сквозь косность быта в сущность бытия»².

В психологическом отношении произведения Юрия Трифонова сделаны более добротнее, нежели романы Анатолия Ананьева, представляющие собой результат взвинченного рефлексирования их автора. Еще Лев Толстой говорил, что в искусстве можно выдумывать все что угодно,

¹ Сахаров В. Обновляющийся мир, с. 181.

² Литературен фронт, 1978, № 44.

но только не психологию. Но если это так, то мы, мне кажется, не имеем права упрекать Юрия Трифонова ни в том, что в его повестях «царит внутреннее авторское спокойствие, отдающее душевным холодом», ни в том, что «правда и память» в них «не поверяются более высоким и объективным судом»¹. Именно такой суд и приводит автора к тому, что в конце повествования он теряет интерес ко всем своим героям, им овладевает угрюмое равнодушие.

Две из рассматриваемых четырех повестей написаны от первого лица, в двух других голос автора через несобственно-прямую речь сливается сплошь и рядом с голосом главного героя, что придает рассказу дополнительную убедительность. Вместе с тем это позволяет автору ввести в произведение колоссальный бытовой материал, отразив через него все увлечения полуинтеллигентной среды, начиная с дешевого нигилизма, насмешки над всеми и всем, собирания икон, марок, старинных открыток и кончая суеверием, псевдорелигиозностью, увлечением парапсихологией, оккультизмом. Поразительно знание автором языка изображаемой среды, модных словечек и фразеологизмов, таких, как «тягомотина», «расшибаемость в лепешку», «все было о'кэй», «какая-то петуховина», «посадка низкая», «сделать подкаблучника», «болтология», «мура», «обалдуй», «сморчок», «туфта», «аляфуршетик», «офигела»...

«В третьей, самой претенциозной повести «Долгое прощание», — восхищался Джон Апдайк, — легкость и честность, с которой Трифонов обращается со своим материалом, граничит с полным отказом от формы».

Неброская, чуть суховатая, кажущаяся почти стертой речь повествователя гармонирует с изображаемыми характеристиками. «Язык, — удивительно точно отмечала Л. Дени, — свободен, непринужден, автор пытается воспроизвести устную речь, не колеблясь, употребляет там, где нужно, арготизмы. Но этим все не ограничивается. Можно сказать, что в этом писателе есть нечто от Достоевского: крайняя внутренняя сложность персонажей, то, с каким трудом они стараются разобраться в себе, принимают решения. Так, мы наталкиваемся на чрезвычайно длинные абзацы, самоакручивающиеся фразы; трудность бытия отчасти передается через внешнюю затрудненность письма. Очень часто диалог дается не в обычной форме, не абзацами, а внутри параграфа, включенным в текст, не являющийся диалогом. Я по-

¹ Сахаров В. Обновляющийся мир, с. 182 и 183.

лагаю, что прием этот не случаен, это обдуманная повествовательная техника. Она создает у читателя ощущение мучительного поиска смутного «я», пленником которого является персонаж, «я», в котором он унижен»¹. Другой зарубежный литератор, Ларс Э. Бломквист тоже утверждает: «Язык его соблазнительно прост. Мимолетные разговоры в гостях, посещение родственников, быстрая смена эпизодов, жесты — все эти детали находят свое место в повествовании, которое строится вокруг острых ситуаций». А Генрих Белль сказал: «Стиль Трифонова сухой, как порох, сжатый...»

Быть может, с этим связаны некоторые специфические приемы раскрытия внутреннего мира героев, например избранное автором нагнетание глаголов: «И та сносила, терпела, прощала, успокаивала». Учась у Толстого и Достоевского пониманию сложности человека, восприятию ее, автор «Московских повестей» владеет новейшими формами художественного изображения, используя приемы повествования с разных точек зрения и смешение временных планов, любит через несобственно-прямую речь переходить к внутренним монологам и диалогам, умело пользуется элементами потока сознания и автоматического письма, например в форме посланий, которыми забрасывает Лялю ее мать, сочиняя их «на манер Дос Пассоса» (Дж. Джойса?), не пользуясь никакими знаками препинания; сливает явь и сон (концовка размышления героини «Другой жизни» о ее отношениях с Сергеем Троицким). По верному наблюдению В. Панкина, традиционные завоевания реализма здесь обогащаются новыми трансформациями вследствие приобщения автора «к современным стилевым течениям, тяготеющим к условности образов, разорванности композиции, интонационной ломке, потоку сознания, отдавшему немалую дань скитаниям по подкорковой сфере человеческой психики». Важна и оговорка: «...порой это увлечение ретроспективой, наплывом, дымкой, смешением реального и воображаемого органично содержанию трифоновских повестей, порой же выглядит как своеобразная аппликация, дань модерну и моде на него»². Элемент рассказывания в повестях явно преобладает над изображением, но не воспринимается как недостаток писателя, умеющего иногда очень метко характеризовать своих героев (Тамара Игнатьевна — «тихая, длинная старуха с несчастной судьбой»). Впрочем, Юрий

¹ La Nouvelle critique, N 84, Mai, 1975, p. 52—53.

² Дружба народов, 1977, № 5, с. 242.

Трифонов не стремится выражать прямо свое отношение к изображаемому. Он «не рисовал скороспелые шаржи, а исследовал глубины человеческой души»¹, — правильно утверждает М. Миньковская.

Чаще всего наиболее симпатичные нам герои произведений Юрия Трифонова не выдерживают напора захлестывающей их «мути» и «муры», вступают в сделку с собственной совестью, достигают процветания, испытывая в душе либо свинцовую усталость, либо жжение; другие, почувствовав себя загнанными в угол, примиряются с жалкими итогами собственного бытия, успокаиваются «на той истине, что нет в жизни ничего более мудрого и ценного, чем покой, и его-то нужно беречь изо всех сил»; кто-то считает, что времена, когда можно было жить одними великими идеалами, прошли, и смотрит на ветеранов революционной гвардии как на монстров, которые «кичатся непонятно чем, какими-то мифами, химерами»; еще кто-то утверждает, что жизнь мыслима только такой, какова есть, и другой не может быть. Сергей Троицкий говорит о другой жизни, автор выносит его слова в название произведения, заканчивает же его воспоминанием героини о том, как она и Сергей заблудились в лесу, прорывались на свет, где, казалось, «начиналась другая жизнь», и все глубже «залезали в черную топь». Вспоминает Ольга Владимировна. Но как к этому относился сам автор? Разделял ли он ее мнение, что не откуда взяться новой жизни?

Почти все советские и многие зарубежные критики упрекали писателя в том, что, справедливо воспринимая современную жизнь и современного человека в их противоречивости, он не ухватывал всего многообразия взаимосвязей, не проявлял отчетливого отношения к этой противоречивости и сложности. Толстой, Достоевский, Горький, Шолохов воспринимали человека и мир в их беспримерно сложных, противоречивых взаимообусловленностях, в противоборстве положительных и отрицательных начал, причем первые обладали всегда превосходящим потенциалом. В соотношении же, изображаемом Юрием Трифоновым, мы наблюдаем, как истинный талант отступает перед цинизмом, наглостью, душевной черствостью, а «дрянь-людишки» ломают и топчут настоящих людей.

Тот же Ларс Э. Бломквист, соглашаясь с критическим анализом повестей Юрия Трифонова, данным в статьях

¹ Литературен фронт, 1981, № 15.

Ф. Кузнецова и Г. Бровмана, спрашивал: то ли место избрал Ю. Трифонов, где должна вестись борьба за улучшение морали советского общества? И отвечал на него отрицательно потому, что писатель избрал в качестве героев своих произведений приспособленцев, людей, пораженных моралью собственничества, предельно ограниченных в своих связях с многообразием советской действительности, не обнаружив в последней сил, по-настоящему противостоящих им.

Здесь я снова вынужден сделать отступление в сторону и рассказать следующее. В середине 1970-х годов мне довелось совершить одну за другой поездки в Англию, ФРГ и США. Как всегда, во время перерывов на симпозиумах я выступал с лекциями о советской литературе и был ошеломлен интересом к только что появившимся на страницах советских журналов (включая «Новый мир» и «Дружбу народов», где я состоял членом редакционных коллегий) произведениям, посвященным преимущественно семейной, личной, интимной жизни советских людей. Задавалось множество вопросов о том, насколько, на мой взгляд, глубоко и всесторонне изображается эта часть советской действительности в косяком последовавших с легкой руки Юрия Трифонова повестях «Никто никогда» (1971) Наталии Давыдовой, «Пустошель» (1973) Сергея Крутилина, «Сладкая женщина» (1973) Ирины Велембовской, «Дождь в чужом городе» (1973) Даниила Гранина с энергично жаждущей прочно устроить свою жизнь женщиной в центре их. За исключением Киры, характер которой психологически наиболее убедительно разработан Граниным, женщины в этих повестях — «хищницы среднего калибра» и не вызывают наших симпатий. И. Янская предлагала поэтому рассматривать названные произведения как «повести о человеческом ничтожестве, о цинизме в отношении к миру, о мелкости целей и средств для их достижения»¹, а С. Наровчатов связал их с темой укоренения деревенского человека в городе и предупреждал о рецидивах крестьянского анархизма в связи с этим². Инженер-теплоэнергетик Наталья Андреева с «Атоммаша» так объясняла возникновение перекосов в подобных произведениях: «Мне думается, подобные «издержки» в литературном хозяйстве можно объяснить не столько беллетристическими штампами, сколько

¹ Литературная газета, 25.IV.1973.

² Литературная Россия, 8.III.1974.

плохим знанием характера, особенностей современного производства — той первоосновы, которая рождает конфликты и «притирает» характеры. Такая писательская слабость, хочет того автор или нет, понуждает обратить внимание на «личную судьбу», «семейную историю», «любовные искания», как это произошло, к примеру, со «Сладкой женщиной». Иные критики тем не менее склонны отнести подобные произведения к «рабочей тематике», считают их даже симптомом «расширения границ рабочей темы». По-моему, происходит скорее обратное: «семейная история», «тема любви» насыщаются тем, без чего трудно себе представить современного человека, — его работой, профессиональной деятельностью¹. Критик А. Марченко считала возможным сделать исключение для главной героини повести И. Велембовской, одновременно бросив упрек, что И. Велембовская, столкнувшись с острой проблемой притяжения городом миллионов крестьян и ответственности его, города, за то, какими они должны стать, не сумела глубоко и всесторонне осмыслить ее, так же, впрочем, как смяла, упростила и другую очень сложную проблему, принесенную в жизнь полной эмансипацией советской женщины, в результате чего семейный дом стал холодным, а пребывание женщины на работе превратилось либо «в малопонятную необходимость», либо «в узаконенный общественным мнением бессрочный «отдых» от неубывающих трудностей домашней работы»².

Откровенно признаться, до встреч с иностранными слушателями я не придавал особого значения этим произведениям, делая, пожалуй, исключение лишь для повестей Юрия Трифонова и великолепного психологического этюда Даниила Гранина. О других был очень невысокого мнения, находя, что в них проникли даже элементы пошлости, вообще-то не свойственной нашей литературе. Встречи с зарубежными читателями, появление романа «Южноамериканский вариант» С. Залыгина и вызванная им дискуссия, наконец, беседа с профессором Норманом Н. Шнайндманом, подарившим мне свою статью «Противоречивая проза 1970-х годов: проблемы семьи и любви в современной советской литературе», заставили меня всерьез задуматься над этим феноменом. Нельзя было не согласиться с мнением ученого: поток названных произведений и явился свое-

¹ Литературное обозрение, 1979, № 12, с. 10.

² Новый мир, 1973, № 8, с. 266.

образной реакцией на тот факт, что в свое время в советской литературе «проблемы брака, любви и семейной жизни,— как писал Шнайдман,— отошли на второй план по сравнению с проблемами социалистического строительства, коллективизации и другими областями, которыми официально занимаются партия и правительство», тем более, что «новая советская семья представлялась нам, в основном, как счастливая семья с немногочисленными конфликтами; лица, виновные в разрушении семейного счастья, обычно рисовались черными красками»¹. В цитируемой работе констатировалось: «Тихий Дон» М. Шолохова — это одно из немногих послереволюционных произведений, в котором проблеме любви и брака отводится столько же внимания и она столь же ярко описывается, как и социально-политические проблемы романа. Именно в этом состоит причина его успеха»². Но в ней констатировалось и другое: «Такое положение дел в советской литературе, при котором проблемы семейной жизни, брака и любви оставались второстепенными по сравнению с другими социально-политическими проблемами, резко изменилось после смерти Сталина»³. К сожалению, в качестве доказательства ученый сослался не на романы М. Стельмаха или И. Мележа, даже не на роман «Битва в пути» Г. Николаева, где эти проблемы разрабатываются в реальных жизненных соотношениях и взаимообусловленности с социально-политическими проблемами, а на «Одну» С. Алешина, «Сладкую женщину» И. Велембовской, «Никто никогда» Н. Давыдовой, где «проблемы семьи, личности и, особенно, освобожденной советской женщины обсуждаются с беспощадной откровенностью», но где, если воспользоваться наблюдением критика Н. Машовца, мало или совсем не показан «нравственно и психологически притягательный образец современного семейного уклада»⁴. К этому прибавлю мнение канадского профессора: «Можно удивляться причинам такого интереса общественности к указанным произведениям. Художественные достоинства большинства из них не заслуживают такого внимания»⁵.

В заслуживающих же такого внимания повестях Юрия Трифонова взята лишь определенная прослойка нашего об-

¹ Canadian Slavonic Papers, vol. 18. N 4 (December 1976), p. 400.

² Ibid, p. 401.

³ Ibid, p. 402.

⁴ Машовец Н. П. Общность цели (литература и критика). М.: Современник, 1979, с. 96.

⁵ Canadian Slavonic Papers, vol. 18, N 4, p. 211.

щества, и распространять ее особенности на всех советских людей, как пытался сделать Генрих Белль,— значит вычитывать в произведениях то, чего в них нет. К такому мнению склоняются и участники споров, вызванных первыми четырьмя повестями Юрия Трифонова и разгоревшихся с новой силой после выхода в свет двух следующих повестей — «Дом на набережной» и «Старик». Споры об этом приобрели остроту исключительную, поскольку в изображении писателя противоречия, отличающие личную жизнь наших людей, сопровождали ее на протяжении всего существования нового общества и всегда ставили каждого человека перед решающим выбором.

Волнующая Юрия Трифонова в рассмотренных выше повестях тема здесь получает новый поворот, а излюбленные герои оказываются перед еще более трудным выбором. Обращаясь к острым моментам идеологической борьбы внутри нашей страны, Юрий Трифонов показывает, как свинцовые мешчане, проникая даже в самую революционную среду, надевали маску последовательных, бескомпромиссных ее защитников и, в совершенстве владея самой ортодоксальной терминологией, неуязвимыми идеологическими штампами, соединенными с элементами изощреннейшей демагогии, не раз пытались изнутри поразить Советскую власть в самое сердце, скомпрометировать честнейших и убежденнейших ее творцов, воспользовавшись то ли их несмотрительностью, то ли невольными ошибками, выдаваемыми за злой умысел. Таков «некто Друзяев», в недавнем прошлом прокурор, назначенный после войны 1941—1945 годов на ответственный пост в учебную часть института, где заведующим кафедрой литературы и журналистики работает в прошлом лихой рубака-конармеец, а после войны член-корреспондент Академии наук СССР профессор Ганчук и где учился на последнем курсе Вадим Глебов, будущий доктор филологии.

Мир в изображении автора «Дома на набережной» отчетливо делится на два непримиримых, хотя и далеко не равных, лагеря. В одном те, кто сумел «приспособиться» к нашему строю, не приняв его внутренне. Наиболее злоеющей фигурой среди них является жена старого революционера Прохорова-Плунге, последовательно меняющая одного высокопоставленного мужа на другого. Ее собственный сын — Левка Шулеников — называет ее ведьмой. Она не только не оскорбляется, но гордится этим. В предвоенный период она — жена деятеля, живущего в привилегирован-

ном доме на Москворецкой набережной, после войны — замужем за заместителем министра, кажется, «убравшим» ее предыдущего мужа, как тот «убрал» своего предшественника. Война не поколебала ее положения, а лишь повысила материальную благоустроенность. Она, Алина Федоровна, из дворянского рода, чуть ли не из князей Барятинских.

Другой лагерь представлен прежде всего семьей старого профессора Николая Васильевича Ганчука, тоже живущего в доме на набережной. Став после гражданской войны литературным деятелем, старый рубака принимал участие во всех литературных боях, в которых вырабатывалось понимание литературного дела как общепролетарского дела, наносил удары по переверзевщине, беспаловщине, крайностям «рапповщины».

Между этими, повидимости занятыми общим делом, лагерьями и оказались молодые герои в предвоенные годы, когда учились в одной и той же школе, хотя жили в разных, уже тогда *очень* разных домах. С обилием неотразимых подробностей описывает Юрий Трифонов жизнь своих сверстников, мальчишек в «бумазейных рубашонках, в полотняных туфлях на резиновом ходу». Начав повествование в третьем лице, он в дальнейшем не раз переключается на рассказ от первого лица. Правду сказать, читатель и в третьем лице тоже без труда узнает самого автора, прямо сообщаящего, что он жил в описываемом доме на набережной и в период драматических событий накануне войны был переселен с бабушкой на окраину города, к счастью, на окраину города, а не в столь отдаленные места. Это придает повествованию неотвратимую достоверность и по-особому волнует читателя своей исповедальностью.

Большинство изображаемых Юрием Трифоновым «мальчишек» и «девчонок», так же как взрослых людей, — честные, самоотверженные советские люди. Школьники упорно постигают мир, проявляя удивительную и разностороннюю талантливость, как Антон, удивительную человечность и доброту, как Ярик, удивительную жалостливость, как Соля. Готовясь к защите родины, они постоянно укрепляют собственную волю, смелость, мужество. Во время войны, в большинстве, они выполнили свой долг, а те, кто остался жив, пошли в вузы. Среди них — Вадим Глебов и его одноклассник Левка Шулепников.

Тут Юрий Трифонов возвращается к центральной проблеме предыдущих повестей — проблеме горожанина с дипломом, который оказывается перед выбором: бескомпро-

миссная принципиальность и честность даже в ущерб личному будущему, если хотите, личной карьере, или использование, по видимости, неодолимых обстоятельств, оправдывающих уступки совести, полупредательство и даже прямое предательство ради самосохранения и продвижения по научной (служебной) лестнице? Но возвращается уже обогащенный опытом создания определенных характеров в предыдущих повестях. Он пытается нарисовать синтезирующий характер Вадима Глебова, в котором есть черты, сближающие его почти со всеми воинствующими мещанами из «Московских повестей», особенно с Геннадием Климуком, но далеко не исчерпывающие его, поскольку Вадим Глебов, как определил его И. Винтермантель, «тип человека, умеющего, ничего не делая, многого добиваться».

Когда профессор Ганчук вступился за несправедливо обвиненного в космополитизме и низкопоклонстве своего ученика Бориса Аструга, бывший прокурор Друзяев и его сподручный — аспирант Ширейко решили ударить по самому Ганчуку. Орудием мести они избрали Вадима Глебова, к тому времени ставшего завсегдатаем в доме профессора. Вадим писал под руководством Ганчука дипломную работу, ухаживал за его дочерью Соней и даже решил на ней жениться. Когда же оказался перед дилеммой: получить стипендию имени Грибоедова, остаться в аспирантуре или лишиться всего этого, выступив в защиту научного руководителя? — выбрал первое. Под благовидным предлогом он не пришел на собрание, где распинали его учителя, не опроверг клеветнической статьи Ширейко, обвинявшего Ганчука в меньшевизме и заявлявшего, что от его научного руководства будто бы отказался Глебов.

Впрочем, Глебов предал учителя, предал свою любовь, все честное, светлое в самом себе еще до того, как не пришел на собрание. Предал уже тогда, когда стал обдумывать четыре варианта собственного возможного поведения в сложившейся ситуации. И даже еще раньше. Ведь жажда материального благополучия, привилегированного положения пробудилась в нем задолго до всей этой истории, тогда, когда он впервые посетил «дом на набережной». Недаром он до мелочей помнит, какая мебель, какие картины, какие ковры были в квартире у отчима Левки Шулепникова. И неспроста инстинктивно ощущающая потенциальную нечестность и склонность Глебова к предательству Юлия Михайловна Ганчук, упрасывая его покинуть их дом и никогда в нем не появляться, предлагает «откупное»: «Ведь вам нуж-

ны деньги. Вы их любите, правда?.. Нет, постойте! Я сейчас принесу другое! — Тут она почему-то стала шептать. — Я вам дам одно кольцо старинное, с сапфиром. Вы же любите буржуазные вещи? Золото? Кляйноды?»

По мнению писателя, таков грубый, но несомненный источник всех других качеств главного героя, не исключая ни его продуманной осторожности во всем, ни его склонности в каждом человеке искать прежде всего отрицательное (его отношение к Куно Ивановичу).

Исследователи находили сходство между Ганчуком и Климом Самгиным. «Ю. Трифонов, — писали они, — пытается выяснить в Глебове самгинское начало. И такие свойства его натуры, как склонность к предательству, постоянная зависть к более талантливым, удачливым или благополучным людям, чувство скрытого страха перед жизнью, толкающее его на неблагоприятные поступки, затаенное желание отгородиться от всего неприятного, стремление к душевному покою и размышления типа: «Все было, может, не совсем так, потому что он старался не помнить. То, что не помнилось, переставало существовать. Этого не было никогда... забыто — не было никогда. В самом деле, а было ли?», напоминающее знаменитое самгинское «А был ли мальчик? А может, мальчика-то и не было?» — прозрачно намекают на сходство Глебова с Самгиным. Однако попытка развенчать самгинство в Глебове оказалась несостоятельной»¹.

При всей соблазнительности такой аналогии она не представляется убедительной уже потому, что духовное мещанство Клима Самгина не столь «грубо материальное», как у Глебова. Нельзя не согласиться с Ричардом Лури, написавшим о «Доме на набережной»: «Слабость этой повести, однако, в том, что автор не хочет влезать в шкуру Глебова и показать нам его изнутри, а использует так называемый метод лирической социологии — то есть отмечает каждую выразительную деталь поведения в определенном социальном контексте, сложнейшие оттенки которого так тонко ощущает Трифонов. Проблема... заключается в том, можно ли выразить внутреннюю жизнь пустоты. Но все, что окружает Глебова, изображено с поразительной достоверностью. Трифонов досконально знает жизнь русской интеллигенции»².

¹ Морозова Э. Ф., Попов В. П. На переднем крае, с. 170.

² The New York Times Book Review, 18.III.1984.

В самой повести есть страница, непосредственно связывающая разрабатываемый Юрием Трифоновым конфликт с одним из главных конфликтов творчества Достоевского. Тут же очень точно очерчивается его историческая трансформация. «Поверженный», но не сдавшийся, не потерявший веры в красоту жизни Ганчук (Глебов всю последующую жизнь будет помнить, с каким наслаждением Ганчук ел в день своего «падения» пирожное) говорит жене, что «недооценивал Достоевского, что Алексей Максимович неправ и что нужно новое понимание... Он говорил что-то в таком духе: мучившее Достоевского — *все дозволено*, если ничего нет, кроме темной комнаты с пауками, — существует доньше в ничтожном оформлении. Все проблемы превратились до жалчайшего облика, но до сих пор существуют. Нынешние Раскольниковы не убивают старух процентщиц топором, но терзаются перед той же чертой: переступить? И здесь, по существу, какая разница, топором или как-то иначе? Убивать же или тюкнуть слегка, лишь бы освободилось место? Ведь не для мировой же гармонии убивал Раскольников, а попросту для себя, чтобы старую мать спасти, сестру выучить и самому, самому, боже мой, самому как-то где-то в этой жизни...» И еще он говорил: «Там все было гораздо ясней и проще, ибо был открытый социальный конфликт. А нынче человек не понимает до конца, что он творит... Поэтому спор с самим собой... Он сам себя убеждает... Конфликт уходит в глубь человека — вот что происходит...»

Хотя, по выражению Ганчука, «проблемы превратились до жалчайшего облика», игнорирование их в нашем обществе недопустимо. От этого зависят чистота, честность, возвышенность человеческих отношений и — правильная оценка каждого человека.

Вадим Глебов, по прозвищу Батон, никогда не блистал особенными дарованиями. В повести утверждается даже, что за всеми его поступками отчетливо проступает «скелет поступков, его постоянный рисунок — это рисунок страха». В другом месте повествователь дает еще одно объяснение и сущности, и успехов Вадима Глебова: «*Он был совершенно никакой*, Вадик Батон. Но это, как я понял впоследствии, редкий дар: быть *никаким*. Люди, умеющие быть гениальнейшим образом *никакими*, продвигаются далеко. Вся суть в том, что те, кто имеет с ними дело, довоображают и дорисовывают на *никаком* фоне все, что им подсказывают их желания и их страхи. *Никакие* всегда везунчики».

И в том, и в другом есть значительная доля правды, главная же часть ее заключается в том, о чем сказала Юлия Михайловна Ганчук, когда говорила самому Глебову, что «он умный человек, но ум его ледяной, никому не нужный, бесчеловечный, это ум для себя, ум человека прошлого». С носителем такого ума мы уже встречались в «Предварительных итогах», когда знакомились с социологом Гартвигом. Добавим лишь, что и ум, и чувства — вся натура Глебова — это натура человека только для себя, прежде всего для себя. Но в отличие от Левки Шулепы, тоже человека для себя, окончательно скатывающегося на дно жизни, теряющего все человеческое, у Глебова оказывается достаточно воли, энергии, изобретательности, чтобы прикрыть неприглядную сущность самыми ортодоксальными терминами и трюизмами, защитить докторскую диссертацию, стать чуть ли не директором какого-то института и членом секции эссеистики Международной ассоциации литературоведов и эссеистов. Он — победитель... Он победил, предав учителя, растоптав свою единственную любовь. Из-за него погибли Юлия Михайловна, Соня... С ним не желает знаться даже Левка Шулепа... А поверженный ценой его предательства, оставшийся одиноким восьмидесятишестилетний Ганчук продолжает мыслить, продолжает неизбежно верить в красоту идеала, за который сражался всю жизнь. Он знает, что создаваемый нами новый мир еще очень далек от этого идеала, в нем все еще то и дело разражаются трагедии, но при всем этом и жить ради него, и бороться за него стоило. Так воспринимается внутренний смысл слов, что шепчет Ганчук над могилой дочери: «Какой нелепый, несмысленный мир! Соня лежит в земле, ее одноклассник не пускает нас сюда, а мне восемьдесят шесть... А? Зачем? Кто объяснит?— Он стискивал мою руку цепкой клешней.— И как не хочется этот мир покидать...»

В самом создании образа Ганчука и его семьи, в только что приведенных словах героя заключен ответ писателя всем, кто на основании восприятия некоторыми его героями старых революционеров и их идеалов в предыдущих произведениях заподозривал автора в солидарности с этими героями, намекая, будто писатель считает, что всякого рода дельцам, карьеристам, ловкачам, перевертням удалось добиться перерождения нашего общества или, во всяком случае, неограниченного простора для своего процветания.

И все-таки только образа Сергея из «Другой жизни» да Ганчука явно не достаточно для того, чтобы читатель полу-

чил из творчества Юрия Трифонова четкое представление о соотношении добра и зла в нашем мире. «Камерность», «узость самого взгляда писателя» в «Доме на набережной», по справедливому наблюдению Г. М. Маркова, обусловили то, что «сюжетно-структурная основа повести, по существу, так замкнута в избранной автором форме, что ни героям, ни читателям не всегда удается с необходимой полнотой ощутить присутствие сил, способных разорвать безысходность некоторых судеб и ситуаций. В подобных случаях это вопрос уже не только формы, не только жанра, как такового, а вопрос и философского взгляда писателя»¹.

Вот почему и после создания образа Ганчука голоса тех, кто утверждал, что Юрий Трифонов смотрит на советскую действительность «негативным взором», не умолкли. А с появлением повести «Старик» зазвучали сильнее.

В отличие от всех только что рассмотренных повестей произведение «Старик» автор назвал романом. Назвал по какому-то странному недоразумению. Оно посвящено драматическому эпизоду из истории гражданской войны в СССР, в центре его — раскрытие очень сложного, противоречивого, отличающегося неповторимой индивидуальностью характера Мигулина. Все остальное подчинено этой основной цели. Поэтому видеть в произведении микроэпопею, «малый эпос, который захватывает крупные узловые точки нашего развития» (В. Росляков)², или концентрированное отражение главных закономерностей описываемого времени, на что всегда почти претендует роман, было бы неверным. Тем более что избранный для изображения эпизод дается в двойном преломлении — сквозь эпоху революции 1917 года и сквозь наше время, конкретнее, начало 1970-х годов.

Надо сразу же сказать: семидесятые годы в сопоставлении с взлетом первых лет революции представляются автором отнюдь не в возвышенных тонах и — не без основания. В статье «Познать человека, познать время (о «Старике» Ю. Трифонова)» критик М. Синельников доказывал: «Изображение современного быта в «Старике» заострено на разоблачении негативного, на выявлении потребительства, духовной ограниченности, проникающих глубоко в поры каждодневной жизни»³. И в этом плане повесть смыкается с предыдущими произведениями писателя. Хорошо сказал Джон Апдайк о части поколения, про-

¹ Шестой съезд писателей СССР. Стенографический отчет, с. 10.

² Московский литератор, 31.X.1980.

³ Вопросы литературы, 1979, № 9, с. 46.

тивостоящей старшему поколению людей социалистической идеи в произведениях Юрия Трифонова: «...молодое поколение, изнеженные юнцы, воспринявшие от Запада лишь его растлевающее потребительство»¹. По увсерению того же М. Синельникова, «Старик» смыкается с предыдущими произведениями и в другом: здесь писатель, по мнению критика, по-прежнему «не вполне внимателен к позитивным тенденциям жизни и тем самым несколько недооценивает активность добра, возможность противостояния мешанству, всякой бездуховности». В другом месте последнее названо «ослабленностью положительных начал», «укрепленностью», «нагнетенностью негативного»². С этим соглашались и другие критики, включая В. Сахарова. Без достаточных оснований назвав «Старика» самой энергичной попыткой Юрия Трифонова восстановить и защитить репутацию собственного отца, Уолтер Гудмен из «Нью-Йорк таймс» утверждал, что историческая и современная линии в романе не всегда органически соединяются, порой одна теснит другую и что решение самого главного вопроса в произведении (для чего борьба, кровь?) призрачное, расплывчатое³.

Очевидец и участник великих событий 1917—1922 годов, Павел Евграфович Летунов, окруженный в конце жизни многочисленными родственниками, все свое время посвящает собиранию материалов о знаменитом в годы гражданской войны комкоре Сергее Кирилловиче Мигулине. Пользовавшийся колоссальной популярностью в самых разных слоях донского казачества Мигулин с первых дней революции стал на ее защиту, сыграл решающую роль в разгроме каледнинщины. Тем не менее кое у кого из руководителей Южного фронта он вызвал недоверие. Возглавлявший в 1918 году Реввоенсовет страны Троцкий тоже считал, что Мигулин «ведет двойную игру». Подозрения сгустились в особенности после того, как Мигулин решительно выступил против директивы о «рассказывании» и превентивном ударе по возможной Вандее. Предвидя, что это может спровоцировать мятеж казачества, Мигулин протестовал яростно, не щадя и тех, кого называл «лжекоммунистами». Его отстранили от должности, отправили в Смоленск, потом, в критическую минуту, возвратили на Южный фронт, но пытались даже в момент прорыва конницы Мамонтова и обще-

¹ Newyorker, 15.IV.1985.

² Вопросы литературы, 1979, № 9, с. 49.

³ The New York Times, 2.X.1984.

го наступления Деникина не допустить до непосредственных боев. В конце концов он двинулся навстречу врагу самовольно, за что был объявлен предателем революции, арестован и осужден в Балашове.

В «Старике» проявляет себя с исчерпывающей силой основной прием, основное средство, основная форма повествования у Юрия Трифонова. «Это и не поток сознания, и не психологический водопад, и не внутренняя речь, и не перекрестный диспут в чистом виде. Это что-то иное», — писал молодой исследователь. Он же специфику произведения определил с помощью слова трагедия, утверждая: «Ю. Трифонов смотрит на революцию и гражданскую (войну) с позиций высокой трагедии. Такой подход к теме продолжает великую шолоховскую традицию. В этом же русле создан классический, на мой взгляд, роман С. Залыгина «Комиссия»¹.

Как в предыдущей повести, в «Старике» Юрий Трифонов начинает повествование от третьего лица, рассказывая нам о Павле Евграфовиче Летунове, напечатавшем в журнале маленькую заметку о Мигулине и вдруг получившем длинное письмо от жены Мигулина, а своей первой любви — Аси Игумновой. Затем повествование берет на себя сам Летунов. В одних случаях он оглядывается на прошлое с высоты нынешнего дня, в других рассматривает его как непосредственный участник тех событий, начисто отрешаясь от современности, выступая перед читателем в облике юноши 1919 года. Наиболее сильная сцена: февраль девятнадцатого, станица Михайловская, где филипповцы изрубили девятнадцать красноармейцев, и среди них Асю, и куда ворвался Мигулин, чтобы собственным дыханием возратить жизнь женщине, которая потом неколенимо будет верить в его честность, преданность революции и после его расстрела. Писатель все время стремится разнообразить формы повествования. В ряде случаев повествователь на наших глазах выступает то как умудренный старик, то как неискушенный в большой политике юноша. Дело в том, что при всей любви к Мигулину Летунов в октябре 1919 года был членом суда, приговорившего Мигулина к расстрелу. У Летунова тогда не было сомнения, что в критической обстановке октября 1919 года поступок Мигулина означал предательство. Даже решительный протест старого революционера Ивана Спиридоновича Самой-

¹ Кунцын В. Г. Верность правде, с. 57.

ленко (он же комиссар Александр Данилов) против суда над Мигулиным, предваряемого провокационной статьей Троцкого, не мог поколебать этого убеждения. Потребуется пятьдесят лет, чтобы Летунов понял, что Мигулин стал жертвой *неполного доверия* со стороны начетчиков от революции, и, конечно, скрытых провокаторов, вроде Маслюка. Как бы там ни было, пятьдесят лет спустя он скажет: «Мигулин погиб в роковую минуту оттого, что в роковую пору сшиблись в небесах и дали разряд колоссальной мощи два потока тепла и прохлады, два облака величиной с континент — веры и недоверия,— и умчало его, унесло ураганным ветром...» Объяснение, конечно, не бог весть какое глубокое, особенно если учесть тот факт, что в разгар гражданской войны не только происходила прямая схватка противоположных социальных сил, но и предпринимались попытки с помощью коммунистической терминологии, ультраортодоксальных речей скомпрометировать революцию (Троцкий и его последователи). Юрий Трифонов, раскрывая трагическую страницу нашей революции, не бросает тени ни на величие, ни на человечность ее. Рассказчик ставит знак равенства между революцией, истиной и звездным часом своим и всего человечества. «Вот завертело когда-то вихрем, кинуло в небеса, и никогда уж больше я в тех высотах не плавал. Высшая истина *там!* Мало нас, кто *там* побывал. А потом что ж? Все недосуг, недогляд, недобег...»

Тут начинается наш спор и с Летуновым, и с самим Юрием Трифоновым. Павел Евграфович Летунов, делающий так много для посмертной реабилитации Мигулина, не вызывает у нас ни особой симпатии, ни даже уважения. Это знал и автор повести. Показателен его последний разговор с С. Таском о «Старике»:

«— В отношении нас,— говорил С. Таск,— критики единокорны: главная пружина вашего творчества — вопросы нравственности. Когда я читал «Старика», у меня все время было двойственное отношение к вашему герою. Существует мнение: понять — значит простить. Старик Павел Евграфович то и дело поступает важными принципами, преступает нравственные законы. Однако порой возникает такое чувство, что автор в чем-то прощает, оправдывает героя по известной формуле — «обстоятельства выше нас». Так ли это?»

— Вы правы, к старику и должно быть двойственное отношение. Он и жертва времени, и делатель его. Он и спа-

сает память Миронова¹, мучается воспоминаниями о несправедливости, которая была в отношении него допущена, и в то же время он сам был одной из тех сил, которые Миронова погубили. Это мне и хотелось показать — диалектический подход к жизни.

— То есть вы старались быть по возможности беспристрастным? Мол, вот как это все было, теперь судите сами?

— Я всегда стою на этой позиции. Я не хочу ничего разжевывать или объявлять моральный приговор. Эту работу должен проделать читатель. И потом, мы ведь о людях в жизни выносим обычно неоднозначное мнение. Одни оценивают человека так, другие — иначе².

Представители послевоенного поколения выступают в повести «Старик» как люди, прежде всего озабоченные собственным благоустройством, эгоистичные, направляющие всю энергию «до упора», чтобы обеспечить себе «жизненные удобства». Наследники Летунова — то один, то другой — беспрерывно напоминают ему о необходимости «переговорить с Приходько» о том, чтобы им передали домик, освобождающийся в кооперативе. Недобитый в гражданскую войну юнкер Приходько ловко приспособился к новым условиям, заставляя старых революционеров испытывать тягостное чувство. Главное же, как представляется Летунову, никого из молодых не волнует тот мир, которым продолжает жить он. «Думал над странной фразой: «Все старики немного «чайники». Что этот неприятный человек имел в виду? От фразы исходила тревога. Шизофрения — понятно. Считают его шизофреником. Но при чем тут чайники? Бог ты мой, они сами больны, они больны непониманием, больны нечувствием, о чем мечтал человек с голым и мятым черепом — как его звали? — он (Шигонцев. — А. О.) говорил, что надо избавиться от эмоций». И — в другом месте, огорченный тем, что даже жена его спросила, кому это интересно сейчас знать правду о Мигулине: «Я объясняю: то, истинное, что создавалось в те дни, во что мы так яростно верили, неминуемо дотянулось до дня сегодняшнего, отразилось, преломилось, стало светом и воздухом, чего люди не замечают, о чем не догадываются. Дети не понимают. Но мы-то знаем. Ведь так? Мы-то видим это отражение, это преломление ясно. Поэтому так важно теперь, через полвека, понять причину гибели Мигули-

¹ Прототип образа Мигулина. — *Ред.*

² Литературная Россия, 17.IV.1981.

на. Люди погибают не от пули, болезни или несчастного случая, а потому, что сталкиваются величайшие силы и летит искрами смерть».

Опровержением этих утверждений и героя, и писателя служит необычайный успех самого «Старика». Нельзя сказать, будто Юрий Трифонов написал сильное в художественном отношении произведение. Центральный образ Мигулина, по существу, остался психологически нераскрытым. Он не нарисован, а только описан. Мы не наблюдаем героя ни в боях, ни в столкновении с недоброжелателями из военного окружения, не присутствуем ни на одной из его бесед с Даниловым и обо всем знаем по рассказам других, в объективности которых у нас есть основания сомневаться. Ведь даже самый верный Мигулину человек на вопрос: куда тот двинулся в августе 1919 и чего хотел? — отвечает молчанием, а другой человек, Павел Евграфович Летунов, посвящающий конец своей жизни реабилитации Мигулина, в 1921 году, когда Мигулин снова был арестован по обвинению в подготовке контрреволюционного восстания (и на этот раз расстрелян), на вопрос следователя, допускает ли он возможность восстания, ответил: «Допускаю!» В цитированной выше статье «Пламя и пепел истории» Светлозар Игов резонно замечал: «Правдоискательство» Павла Евграфовича из повести «Старик» в какой-то мере следствие его «нечистой» совести, потому что, хотя он и горел в пламени революции, он не был ярким языком этого пламени, таким, каким был Мигулин, который невольно вызывает большую любовь»¹. Все это тем досаднее, что автор подталкивает читателя к поиску аналогий между Мигулиным и такими реальными историческими деятелями, как герои гражданской войны Миронов и Думенко. Но это же свидетельствует о том, что на самом деле великая правда революции остается для нашего народа основой его существования, что именно здесь прежде всего проявляется его подлинное упорство.

К сожалению, вот такие, не всегда твердо поставленные в творчестве Юрия Трифонова, акценты и порождают спорные, а порой прямо противоположные истолкования его произведений. «Хороший писатель. Но — не летал», — сказал мне о Трифонове Владимир Солоухин. Сам автор «Московских повестей» считал достоинством их абсолютную достоверность. На вопрос, продолжает ли его мучить недо-

¹ Литературен фронт, 1978, № 44.

статок воображения и если да, то чем писатель его компенсирует, в цитированном уже интервью «Откровенный разговор» Юрий Трифонов сказал: «Не то что мучит... он существует. Я считаю, что компенсировать его не надо. Каждый писатель должен работать в тех пределах, в которых ему работается лучше всего. Хуже нет, как стремиться быть кем-то другим. Я знаю свои возможности. Я действительно не фантазирую, стремлюсь к реалистическому изображению жизни. Вот в этих границах и работаю. Хотя... со временем я начал предпринимать попытки выхода из этих границ. Скажем, в повести «Другая жизнь» есть такие... выходы метафизического свойства. Наверное, я буду продолжать этот поиск...»¹

Преждевременная смерть помешала писателю добиться успеха в этом направлении. Последний его «роман в тринадцати главах» «Время и место» (Дружба народов, 1981, № 9—10) оказался в значительной мере «повторением пройденного» по содержанию и — объемной повестью в жанровом отношении. Горечь, оставляемая произведением в душе читателя, почти неодолима.

В цитированном мною однажды каталоге книготорговой мюнхенской фирмы А. Нейманиса за 1984 год «Время и место» было рекомендовано читателям так: «Это произведение, как и вообще все произведения Трифонова, проникнуто чувством историчности. Основная мысль: без осознания своего места в истории — даже истории собственной семьи — человек не может существовать. Конфликт (разного понимания места в ряду), в который вступил герой с обществом, страшен и неразрешим. Человек хочет быть звеном исторической цепочки, а его хотят видеть винтиком государственной машины. Исход этой схватки предreshен. В пользу общества» (Русские книги, 1984, бюл. 19, с. 32). Это, конечно, очень пристрастная аннотация, сразу выдающая политические позиции ее автора. Но в ней отражена одна из не проясненных в произведении до конца тенденций. Непроясненных, поскольку автор не успел закончить «Время и место».

«Трифонов был писателем очень суровым, — утверждал Сергей Залыгин. — Он был писателем, по пути которого пойти нелегко и отнюдь не соблазнительно»². «Похоже, — писал в связи с «Другой жизнью» В. Дудинцев, — что, ра-

¹ Литературная газета, 1.IV.1981.

² Там же.

Ботая над своей цепью бытовых повестей, автор в какой-то степени оказался в плену у среды, служащей ему моделью». На мой вопрос, как определить главную особенность творчества Ю. Трифонова, известный критик В. Чалмаев с несвойственной ему резкостью ответил:

— Релятивизм, доведенный до крайности. У него старые люди, оставшиеся верными своей молодости, выглядят чудаками, смешными людьми, воспринимаются современной молодежью как монстры, новое же поколение жаждет материального довольства и ни во что другое не верит. Впрочем, идейная стойкость стариков тоже предельно относительна: Мигулина-то погубил человек, больше всего восхищавшийся им.

Не менее категорично мнение П. Проскурина:

— Я перестал читать Юрия Трифонова. Перестал потому, что он в своем творчестве вторичен, живет ветхой идеей всеразрушения, обо всем пишет с затаенной иронией, все развенчивает, а за критикой его ничего положительного не скрывается. Списывает действительность, но ничего существенного в ней не открывает.

Серьезные исследователи «Московских повестей» обобщают: «Сквозной темой всех этих произведений является обмен нравственных ценностей, человеческого достоинства, положительных душевных качеств на житейский и духовный комфорт, нравственные компромиссы, ведущие, по существу, к деградации человека как личности. В каждой повести эта тема имеет свои акценты, свои повороты, свою смысловую нагрузку, но всегда читатель убеждается в том, что в основе нравственного размена лежит эгоистическое стремление героев сохранить свой душевный покой, глубокий, часто скрытый, эгоизм и равнодушие к людям»¹.

Вспоминается также фильм, поставленный по повести «Обмен» на Литовской киностудии. Знаменательно, что в фильм введен образ заслуженного деятеля науки, профессора-медика, отца матери Виктора Дмитриева, умирающей от рака. Это энтузиаст своего дела, беспредельно преданный людям, живущий только заботой о них. Он честен в каждом своем слове и поступке, увлечен большими общественными интересами, его знают всюду в республике, за свою долгую жизнь он успел почти каждому человеку сделать что-либо доброе. «Вас в любом доме здесь примут как родного, если узнают, что вы его родственник», — говорит простая женщина главному герою фильма.

¹ Морозова Э. Ф., Попов В. П. На переднем крае, с. 168.

Со всем этим хочется и нужно спорить. Чалмаеву можно бы ответить, что молодое поколение в повестях Юрия Трифонова представлено и такими светлыми фигурами, как Сергей Троицкий, Соня Ганчук, а старое — профессором Ганчуком; Проскурину — что за критикой Юрия Трифонова все-таки скрывается мечта о свободном от какой-либо рутины, непрерывно развивающемся обществе людей, упорно освобождающихся от эгоизма, карьеризма, развивающих в себе потенциал человечности, доброты, а режиссерам фильма — что они отступили от текста повести «Обмен», но не отступили от духа творчества Юрия Трифонова. Говоря о непрерывно развивающемся обществе, имею в виду особенно скрытое во всех повестях писателя требование сделать социалистические обстоятельства, формируемые людьми и формирующие их, такими активными и такими динамичными, чтобы они в зародыше пресекали эгоизм, карьеризм, корыстолюбие, тщеславие, потребительство, раскрывая человеку дверь только в одну сторону — в сторону человечности, доброты, заботы об окружающих. Удалось ли нам построить свое общество так, чтобы оно, исключая необходимость изворачиваться, приспосабливаться, кривить душой, изменять самому себе, позволяло полностью и свободно раскрываться всем положительным интеллектуальным и душевным силам каждого человека и чтобы достижения комфорта и вообще жизненных удобств не связывали, а, напротив, служили развитию духовности в человеке? — вот проблема, объединяющая все последние произведения большого писателя.

В споре с теми, кто упрекал Юрия Трифонова в объективизме, Вилли Байтц показал в статье «Реалии времени в современной советской литературе» на конкретном анализе таких произведений, как «Предварительные итоги» и «Старик», что всей художественной логикой развития действия в них читатели подводятся к единственному заключению: нравственные компромиссы уничтожают всякую возможность взаимопонимания между людьми, активность, проявляемая ими в погоне за материальными благами, званиями, постами, оборачивается полной опустошенностью, ведет к деградации¹.

«Трифонов, — по мнению польского критика Ренэ Сливовского, — сумел очень ярко показать городской быт, будничную жизнь городских жителей, в которой, в сущности, ничего особенного не происходит. Но за этой буднично-

¹ См.: Weimarer Beiträge, 1985, N 5, S. 797—799.

стью, повседневностью бытия, среди бесчисленных дел, кроется немало человеческих трагедий, рожденных равнодушием, эгоизмом, потребительским отношением к жизни»¹. Писателя мучил вопрос не о том, как это назвать, а как этого избежать, как устроить жизнь, чтобы она исключала все это? «Трифонов,— считает другой польский критик — Эдвард Павляк,— писатель очень тактичный, он никого не обвиняет, отлично понимает человеческие слабости, но его симпатии всегда на стороне людей, которые, несмотря на проигрыш, не складывают оружия, борются с жизнью». Не следует игнорировать и меткого наблюдения, сделанного Ирмтрауд Гучке: «Порой создается впечатление, что герои Трифонова загнаны в слишком узкие рамки, но затем оказывается, что они упустили предоставлявшиеся им возможности или неверно оценивали себя». Она же указала на личную ответственность читателя в оценке всего, что изображает Юрий Трифонов, отметив: «При чтении этой прозы читатель мобилизует свои мировоззренческие и моральные убеждения»². Стоит прислушаться и к тому, что сказал о Юрии Трифонове очень пристрастный исследователь Джеффри Хоскинг: «Вероятно, существует три стадии в прочтении произведений Трифонова. На первой думается: как страшно жить в этом мире! Затем осознаешь, что некоторые положительные ценности еще сохранили свою силу, хотя и в высказываниях людей, чьи суждения не вызывают доверия и которые употребляют их часто как оружие в мелких бытовых стычках. И в конце концов замечаешь, что сюжет и метод повествования на деле утверждают эти ценности, несмотря на сомнительность персонажей, их высказывающих»³.

Было бы неверным отрицать, что даже в самых резких критических высказываниях о творчестве Юрия Трифонова есть доля истины, обусловленная действительной сложностью его. Но эта сложность не должна помешать читателю увидеть главное. Фрэнсис Коэн по поводу повести «Предварительные итоги» провел сам с собою такой диалог: «Критика? Конечно. Осуждение современного советского общества? На мой взгляд, нечто гораздо более положительное, более продуктивное: исследование безо всякого снисхождения... тех сторон жизни сегодняшнего общества,

¹ Miesięcznik Literacki, 1975, № 12, s. 70.

² Neues Deutschland, 25.VI.1984.

³ Hosking G. Beyond Socialist Realism. New York, 1980, p. 185.

которые нуждаются в изменении»¹. Юрий Трифонов всегда стремился к тому, чтобы помочь сделать нашу жизнь динамичнее, богаче и чище. Жизнь обедняется оттого, что не все лучшее, ценное берется из прошлого, — говорят многие советские писатели, в особенности, пишущие о деревне. В нашей действительности недостаточен динамический обновляющийся элемент, в ней больше, чем нужно, от старого, часто оно доминирует, захватывая в плен даже по натуре хороших людей, превращая их в обывателей, мещан, порой мещан поневоле, — возражают другие писатели. Среди них — Юрий Трифонов. Каждым своим произведением он как бы спрашивал: удалось ли нам формы новой жизни сделать настолько динамичными, чтобы они способствовали развитию в человеке только его человеческих начал?

Еще в 1927 году Горький писал одному из своих корреспондентов: «Желание необыкновенного всегда здоровое желание, а сейчас — более, чем всегда. Жизнь вообще должна быть необыкновенной, тогда она идет быстро и не утомляет. Мы существуем в эпоху чудовищных скоростей, чудесных событий, чудес науки, но — все это как бы вне «быта» и не влияет на него»². Что же надо сделать, чтобы жизнь стала в каждом ее звене интересней, чтобы быт спрессовался в кирпичик для создания великого бытия? — вот проблема, терзавшая и Юрия Трифонова.

¹ L'Humanité, 20.IV.1976.

² Архив А. М. Горького, т. 10, кн. 1, с. 43.



Глава II

Приведенных примеров, думается, достаточно, чтобы согласиться, что в советской прозе второй половины XX столетия, кроме Шолохова, Леонова, Федина, существуют и другие, бесспорно крупные таланты. Мы назвали некоторые имена. С той же уверенностью можно было бы назвать и еще немало. Имея их в виду, Юрий Бондарев в докладе «О новых явлениях в советской художественной прозе 70-х годов» утверждал: «Так или иначе искусство создают индивидуальности, обладающие способностью поставить четкую личную печать при воспроизведении явлений жизни и человеческой природы». Это, конечно, верно. Но столь же верно и то, что литературе, чтобы взять действительные высоты, необходима, помимо крупных индивидуальных талантов, еще и художественная атмосфера, до предела насыщенная смелыми, требовательными ко всему на свете творческими исканиями. Кит не может жить в реке, ему требуется океан. Художнику необходима творческая атмосфера. Она, эта атмосфера, думается, создавалась с середины века напряженной работой больших и не очень больших, опытных и начинающих писателей, плодотворно обогащаясь также опытом писателей из других социалистических стран и прогрессивных художников всего мира.

Все, что в связи с этим будет дальше сказано о советской литературе 1970-х годов, можно было бы подтвердить конкретным, хотя по необходимости не очень развернутым, анализом еще доброго десятка интересных романов и повестей, если бы на подобный целенаправленный анализ не претендовали произведения и всех других жанров, вплоть до такого специфического, как наш «зарубежный» очерк, включая в избираемые для анализа, наряду с произведениями Ю. Жукова, Б. Стрельникова, В. Маевского, «Ветку сакуры» В. Овчинникова, «Черствые именины» Н. Михай-

лова. На наших глазах этот вид очерка превратился в большое искусство, достойное его зачинателей — М. Горького, В. Маяковского, Л. Рейснер, М. Кольцова.

«Последние два года,— писала в 1976 году в журнал «Литературное обозрение» инженер-конструктор Н. Ананко,— были для меня очень трудными. Заканчивала вечернее отделение Московского института машиностроения, готовила и защищала дипломный проект. Времени для чтения почти не оставалось, но если попадалось Настоящее, то бросала все, читала в один присест, ночами.

Настоящее — это двухтомник произведений Василия Шукшина...

Настоящее — это сборник рассказов и повестей Евгения Носова «И уплывают пароходы...».

Настоящее — это повесть Василя Быкова «Волчья стая»...»¹

В жанровом отношении эти книги сложились из очерков, рассказов, повестей... Конечно, лучшим показателем зрелости литературы издавна принято считать роман. Но это отнюдь не значит, будто только роман делает ее большой и сильной, особенно если она развивается в таком содружестве, как советские социалистические литературы. Г. Приеде в докладе VIII съезду писателей Латвии говорил: «В предсъездовских дискуссиях и обсуждениях вновь звучала ностальгия по романам, подобным тем, какие написали Пауль Куусберг и Йонас Авижюс, и по историческим пьесам в стихах, какие пишет Юстинас Марцинкявичюс. Нам бы тоже надо... Но отчего? Разве наша литература не развивается как составная часть всей многонациональной советской литературы? Все лучшее, что только есть у наших друзей, с помощью перевода попадает и на книжную полку латышского читателя, достигает его сознания и русская, и украинская, и эстонская проза и поэзия, и в репертуар театров входят пьесы и Марцинкявичюса и Друце. И мы в свою очередь создаем немало для других. Разве в какой-нибудь из соседних литератур можно найти нечто подобное виртуозным зоологическим новеллам Регины Эзеры? Где еще поют песни со столь содержательными текстами, какие пишут Янис Петерс и Марис Чаклайс? У нас нет «Миндаугаса», но разве у литовцев в их драматургии, посвященной современной тематике, есть нечто хо-

¹ Литературное обозрение, 1976, № 6, с. 10.

тя бы подобное «Жаворонкам» как по глубине, так и по общественной значимости?»¹

Выравнивание жанрового баланса вообще примечательная особенность литературы семидесятых годов. Давно ли раздавались сетования на то, что заброшена повесть, все пишут дилогии, трилогии, даже тогда, когда располагают материалом, едва вытягивающим на рассказ. Но вот редакция «Роман-газеты» задумала выпустить книгу повестей о людях труда, и мне сразу было прислано двенадцать произведений этого жанра, опубликованных в журналах «Звезда», «Нева», «Москва», «Новый мир», «Сибирские огни». Почти все — повести в точном значении термина. И — неплохие повести. Одни из них написаны сильнее, другие — слабее, но все читаешь, не принуждая себя. Интерес усиливается тем, что это произведения о рядовых советских тружениках, производителях материальных благ, о людях, своими собственными руками создающих машины, выращивающих хлеб, бурящих нефтяные скважины, добывающих рыбу и меха. Естественно, что в них большее или меньшее место, но обязательно уделяется описанию производственного процесса. Кажется, лишь в одной из прочитанных мной повестей человек отнесен на второй план. Еще важнее, что в каждой встречаются необычные (интересные) люди. Как правило, хорошие люди, не всегда счастливые люди, но достойные настоящего счастья. На пути к нему им приходится преодолеть немало препятствий. В течение нескольких дней, пока я читал повести, не было скучно мне с этими людьми, представляющими действительно новую историческую общность — советский народ. Не раз я смеялся вместе с ними. Они помогли мне увидеть края, где я не был, испытать чувства, не испытанные раньше, сказали нечто, услышанное только от них. И захотелось, чтоб по крайней мере шесть повестей прочли и другие: «Деревенское такси» А. Блинова, «Двенадцатая буровая» В. Поволяева, «Практикант» А. Черноусова, «На этой земле» Ю. Убогого, «Ветер в твои паруса» Ю. Васильева и «Сороковой бор» Ю. Грибова.

Неброскую в своей красоте повесть «Сороковой бор» Юрия Грибова читаешь как сказку. И страху наберешься, пока она кончится. И не раз сожмешь от гнева кулаки. И радость не обойдет тебя. Впечатление тем сильнее,

¹ К VII съезду писателей СССР: Материалы. М., Изд. «Литературная газета», 1981, с. 18.

что это сказка, слагаемая на наших глазах самой жизнью. И здесь Юрий Грибов верен своему излюбленному жанру. Повесть остается очерково-документальной. Описываются доподлинные события. Но автор искусно отделяет главное от случайного, отбирает самое существенное, не лишая, однако, его ни характерности, ни индивидуальной выразительности.

В нескольких десятках километров от Пскова, по Гдовской дороге, так ярко встающей перед нами из первых абзацев повести, раскинулся заповедный Сороковой бор. Почти в самом центре его небольшая деревня по названию Глушь. А от нее — во все стороны — на сорок верст тянутся старые сосняки. В том бору деревья рубят только по строгому выбору лесников, а зверей отстреливают лишь по необходимости. Оказавшись здесь, вы действительно чувствуете «святость природы», журавлей, куропаток, рябчиков, даже глухарей. А еще недавно... Впрочем, чтобы было недавно, ты, читатель, узнаешь из повести.

Повесть представляет собой цепь острых ситуаций, занимательных историй, увлекательных картин из жизни леса, птиц, зверей и их заботливых хозяев — советских людей. Неспроста лесные жители у Юрия Грибова «прячутся поблизости» от людей, «жмутся к живому». Трогательно, но без какой-либо сентиментальности рассказано в повести о том, как главный герой отыскал и выходил подраненного лебедя. С неподдельным драматизмом описано «спасение» псом Цыганом своего хозяина.

Все это интересно и само по себе. Но как художник Юрий Грибов поднимается к обобщениям. Он создает в повести два центральных образа большой емкости. Один из них — образ русской природы. Олицетворением ее в произведении выступает Сороковой бор с его соснами, озерами, реками, зверями, птицами. С журавлями, по весне устраивающими здесь свои изумительные пляски: «Соберутся длинноногие журавли на утренней зорьке в круг, лучшие плясуны, выйдя на середину, начинают кланяться, приседать. А то вытянут шею и так затрубят, что сердце останавливается от восторга. «Журавли трубят, бога радуют».

Образ Природы автор рисует со множеством увлекательных подробностей, метких наблюдений. Перед нами не природа вообще, а наша среднерусская природа с ее полями, засеянными рожью, с оврагами, заросшими ольхой и черемухой, с перелесками и урочищами, с вековым бором

за ними и невысоким, но чистым до хрустальности небом над ними.

Другой центральный образ — образ настоящего советского человека — Сергея Васильевича Моисеева, которого секретарь Гдовского райкома партии рекомендует так: «золотой мужик, неподкупный, кремень». Местный уроженец, он почти с детства связал свою судьбу с Сороковым бором. Отсюда уходил на две войны. С последней вернулся весь в шрамах и рубцах. Заступив на должность егеря, повел упорную войну за природу с браконьерами. Угрожая ему, браконьеры убили одну за другой трех его собак, не раз палили по нему самому. Но он не покинул своей службы, поднял на защиту природы колхозников, пионеров. Рассказывая о беззаветной любви своего героя к лесу и земле, Юрий Грибов превращает его в носителя нашего всеобъемлющего гуманизма. Всеобъемлющего в том смысле, что новый человек должен действительно освободиться от разрушительных инстинктов, доставшихся ему от прошлого, не только когда речь идет об отношении к другому человеку, но и об отношении к природе; должен почувствовать себя частью природы, как выражался Пришвин, ее культурного слоя, более того, стать ее самосознанием и потому проявить заботу обо всем живом, что не угрожает жизни, а является проявлением ее многообразной красоты. Таков Сергей Васильевич Моисеев.

Его называют гуманистом, даже подсмеиваются над ним за это. Последнее — зря. Он не задумываясь стреляет в волков, нападающих на овец, лосей. И он же готов подвергнуть беспощадному наказанию людей, стреляющих в лебедей, в деревья, ибо справедливо считает, что так могут поступать люди бездушные, люди, чье сердце «чугунной черствостью наполнено». Обращаясь к сотоварищу по работе, он спрашивает: «Ты поученее меня и ответь, почему некоторые люди на природе ведут себя, как в хлеву, если еще не хуже? Из какого нутра эта гниль идет? Хочу в самую точку взглянуть».

Мы по праву говорим о новом гуманизме как отличительной черте советского человека. Предполагается активное, непримиримое отношение прежде всего к социальному злу, к предрассудкам, предубеждениям, в течение веков сковывавшим ум и душу людей. Но мы явно недостаточно подчеркивали, что непримиримость эта должна распространяться на все, что уродует, не обогащает, а обедняет мир, в котором мы живем и который должны передать своим на-

следникам более богатым, более красивым, чем получили его от предшественников. Другими словами, тема взаимоотношений человека и природы начинает осмысливаться с леоновской глубиной.

Василий Федоров в книге «Третьи петухи» помещает горькое «пророчество»:

Земли
Не вечна благодать.
Когда далекого потомка
Ты пустишь по миру
С котомкой,
Ей будет
Нечего подать.

Энергично развивает аналогичные мысли Владимир Чивилихин в нашумевшем очерке «Земля в беде», а затем в «Шведских остановках». Он показывает, как много требований предъявляет к каждому человеку, где бы он ни жил, земля с ее реками, лесами, полями, птицами, животными, со всей атмосферой. Угрожающая ей беда может обернуться всеобщей катастрофой.

Тревога писателей нашла поддержку Михаила Шолохова, тоже не однажды, начиная с речей на съездах партии, интервью журналистам, газетчикам и кончая беседами с писателями, поднимавшего свой голос в защиту лесов, садов, рек, полей. Он сказал В. Чивилихину: «Тут надо смело и без оглядки действовать. А то не за что и бороться будет скоро...»¹

Таким безоглядным действием и являются очерки «Земля в беде», «Шведские остановки» В. Чивилихина, «Сороковой бор» Ю. Грибова и подключившаяся к ним в семидесятые годы тяжелая артиллерия: повести и романы В. Астафьева, С. Залыгина...

Есть в романе «Соленая Падь» такой эпизод. Огромный, косая сажень, крестьянин с глубоким глухим голосом, с тяжелым шагом и тяжелой рукой, выступая на втором съезде представителей партизанских районов 2 октября 1919 года, предложил резолюцию из трех пунктов. Второй пункт ее гласил: «Немедленно принять неукоснительные меры к охране всех народных угодий и недр земли...» Из этого зерна и вырос рассматривавшийся уже выше роман Сергея Залыгина из жизни Сибири — «Комиссия». Из жизни Сиби-

¹ Цит. по кн.: Г а н и ч е в В. Устремление вперед. М.: Современник, 1981, с. 195, 199.

ри, но о жизни не одной лишь Сибири, поскольку затрагиваемые в нем проблемы приобрели всечеловеческое значение. Более того, как показал Сергей Залыгин, обновление человеческой жизни, начатое социалистической революцией в России, предполагало и предполагает всенародную заботу о всех «угодиях и недрах земли», входящих неотъемлемой частью в понятие человеческих условий бытия. И в этом плане писатель не только продолжил традицию, связанную с такими произведениями, как «Угрюм-река» В. Шишкова и «Русский лес» Л. Леонова, но и прямо сомкнулся в философском плане с М. Пришвиным и многими другими советскими прозаиками и поэтами, каждый из которых, по примеру С. Есенина, «зверье, как братьев наших меньших, никогда не бил по голове». Один из них — Николай Рыленков, большой поэт, все еще не оцененный в нашей литературе по достоинству. За три года до своей смерти он писал:

Борьба с природой? Нет, мне странно слышать это.
Борьбу ведут с врагом, а нам природа — мать.
Любовью к ней зажжен в нас тот источник света,
Который столько тайн помог нам разгадать.

И, словно для того, чтобы раскрыть перед нами бездонный источник нежности и ласки, пробуждаемый в сердце добрым отношением к природе, он написал в своем последнем стихотворении:

Улыбнись мне, Апрель,
Золотые ресницы,
Принеси мне в ладонях
Водичы-снежницы.

Той чудесной водицей
Глаза я промою
И пойду за тобою
Дорогой прямою.

Не таюсь: в трех шагах
От родного порога
Неразгаданных тайн
У меня еще много!

Тут сам ритм передает переливающуюся радость весеннего потока жизни, способного увлечь своей ясной и всегда бездонной загадочностью.

Вернемся, однако, к проблеме жанрового выравнивания советской литературы в семидесятые годы. Касаясь пове-

сти, я сознательно взял не самое несомненное достижение — не такое, как «Белый пароход» Ч. Айтматова, «Сотников», «Волчья стая» В. Быкова, «Карюха» М. Алексеева, «Последний поклон» В. Астафьева, «Привычное дело» В. Белова, «Была похоронка» Н. Евдокимова или как последняя сатирическая повесть «До третьих петухов» В. Шукшина. Мне кажется, тем очевиднее подъем этого жанра.

То же самое происходило и с жанром рассказа. Казалось бы, совсем недавно с трибуны одного из съездов писателей Чингиз Айтматов, тревожась, говорил, что «жанр рассказа скудеет, мельчает, теряет присущие ему достоинства»¹. В третьей четверти XX столетия жанр рассказа, вслед за Ю. Нагибиным, Ю. Казаковым, Г. Семеновым, успешно развивают В. Шукшин, Ф. Абрамов, Е. Носов, В. Белов... Заметнейшие в области малых форм явления семидесятых годов — «Затеси» Виктора Астафьева и «Мгновения» Юрия Бондарева, своевременно не оцененные по достоинству критикой. Между тем в них таланты этих писателей заиграли новыми гранями, что затем сказалось и в крупных произведениях Виктора Астафьева и Юрия Бондарева. Сочным языком написал рассказ «Дорого берет...» Н. Родичев. И очень экономно написал. Всего пять страничек, а перед нами — драматичные судьбы по крайней мере четырех людей, из коих пронзительнее всех поражает незадачливая Дарья, кстати, почти мимоходом запечатленная в произведении.

Исследователь, специально занимающийся жанром рассказа в советской литературе, констатировал, что во второй половине семидесятых годов «началось возрождение малого прозаического жанра»². Он же отмечал возрастание в рассказе той поры эпического начала³.

Главный мотив, пафос, нравственный потенциал этой части советской литературы верно определил В. Этов. «Чем, если подвести какие-то итоги, привлекательны лучшие рассказы 60—70-х годов? — спрашивал он и отвечал: — Возрастающей нравственной бескомпромиссностью. Желанием сказать горькую правду о человеке, запутавшемся в своих чувствах или не понимающем своего предназначения (как Савочкин или Рогов у Г. Семенова, как Стрепетов у В. Маканина). Привлекательны каким-то обостренным внимани-

¹ Пятый съезд писателей СССР, с. 83.

² Огнев А. В. Русский советский рассказ 50—70-х годов. М.: Промсвещение, 1978, с. 33.

³ Там же, с. 33.

ем к «естественной», «природной» жизни — к красоте и цельности мира, воспринятой ребенком. В полной мере это выражено в «Последнем поклоне» В. Астафьева, а в «малой» прозе — в рассказе Г. Семенова «Объездчик Ещев» или в рассказе Ю. Казакова «Во сне ты горько плакал»¹.

Радует и видовое разнообразие: отличные документальные миниатюры В. Субботина, пейзажные этюды В. Пескова соседствуют с полными внутреннего драматизма новеллами В. Шукшина, поэтическими россыпями Я. Брыля, неповторимо жизненными, с этакой лукавинкой «диалогами» и «монологами» В. Белова, с философски насыщенными «Мгновениями» Ю. Бондарева, в каждое из которых, по удачному выражению читательницы Е. Б. Цыбуковой из Ленинграда, «впрессована вечность»². На видовое разнообразие, кстати сказать, вслед за автором настоящего исследования обратили внимание и зарубежные критики. «Здесь, — восхищался один из польских литераторов, — и документальные миниатюры (В. Субботин), и пейзажные зарисовки (В. Песков довел их до совершенства), и драматические новеллы В. Шукшина, и поэтические наброски Янки Брыля»³.

Восхищаясь поэтическим «Сказанием о Юзасе» Ю. Балтушиса, в докладе VII съезду писателей Литвы А. Малдонис говорил 14 января 1981 г.: «Изумляющая, неожиданная новизна — естественный симптом здорового творческого процесса и верный спутник подлинного искусства. Мы с удовлетворением констатируем, что наши романисты не находятся в плену вчерашних достижений, а используют их творчески. Отраднo, что исчезает водораздел между «эпиками» и «психологами» и ценность произведения — не только в теории, но и на практике — все чаще обуславливает не его жанровая принадлежность, а личность, талант, широта духовных горизонтов, эмоциональная и интеллектуальная мощь писателя. Секрет успеха — личность писателя во всей ее сложности, а не взятая в отдельности его тема, избранный им жанр или стилевая манера. «Надо быть Ю. Балтушисом, — говорит критик Э. Букелене, — чтобы суметь соединить историзм, реалистический анализ характера крестьянина в конкретной социальной ситуации и ми-

¹ Это в В. И. Современный рассказ. М.: Знание, 1983, с. 61.

² Цит. по кн.: Коробов В. И. Юрий Бондарев, с. 365.

³ Цит. по кн.: Боршук в В. Поле битвы идей, с. 100—101.

фологическое начало, дать синтетическое, одухотворенное изображение мироощущения народа в извечном, как бы законсервированном контексте традиций, обычаев, морали, образа жизни и мудрости земледельца, его труда и сельской природы»¹. Эти слова критика относятся к «Сказанию о Юзасе», вводящему в нашу литературу конкретно-бытовой и вместе с тем сказово-обобщенный характер литовского крестьянина. Глубоко вросший корнями своими в родную землю Юзас — это выросший до символа опыт народа, его человечность, выдержавшая беспощадные испытания на ветру исторических бурь.

«Сказание о Юзасе» Ю. Балтушиса — это та борозда, по которой в нашу прозу струится живая вода из родника традиций литовской литературы. Кто из нас, включая и тех, чья проза тяготеет к новациям мировой литературы, в поисках более эффективных средств выразительности, а возможно, и определенной универсальности, чаще приглядывается к литературам и философиям других народов, кто из нас не черпал из этого живительного источника?»²

На мой взгляд, сказанное А. Малдонисом в связи с литовской литературой относится и к литературе всей страны. А это поневоле вынуждает прибегать к принципу избирательности, особенно когда стремишься выявлять лишь главные тенденции развития литературы социалистического реализма. Я тоже вынужден постоянно поступать так. Вот и сейчас для подкрепления своих дальнейших размышлений о литературе семидесятых годов возьму сначала творчество только одного отряда советских прозаиков, а именно печатавшихся в этом десятилетии преимущественно на страницах «Нашего современника».

ПРОЗА «НАШЕГО СОВРЕМЕННОКА»

Рост литературы почти с неизбежностью сопровождается возникновением множества попутных явлений, высказывающих все большие амбиции. Скажем, естественное увлечение успехами порой заставляет закрывать глаза на противоречия и недостатки. Встречая в жизни цельную, убежденную личность, живущую высокими целями, начинаешь отмахиваться от человека, о котором не вдруг скажешь,

¹ Pergalé, 1979, N 3, s. 118.

² К VII съезду писателей СССР: Материалы, с. 7—8.

положительный он или отрицательный. Или еще: привыкнув произносить большие слова громко, забываешь простую истину: спокойно, без нажима сказанное слово оставляет более длительное впечатление, а человеку, размышляющему вслух, веришь охотнее, нежели тому, кто говорит с тобой так, словно конечная истина ему по крайней мере родная тетья. Обо всем этом неотрывно думаешь, перечитывая писателей-прозаиков в «Нашем современнике» за семьдесятые годы.

Не теряя из виду больших целей нашего бытия, они заставляют проходить перед нами жизнь с ее взлетами и падениями, огорчениями, болью, ревностью, семейными изменами, праздниками, плясками, неожиданными поворотами женского ума и сердца, хитростью, нелепостями, спутанностью чувств — жизнь, не укладывающуюся ни в какие давно утвердившиеся представления о ней. Эти прозаики любят цельные, устремленные характеры, но не проходят и мимо всех иных, вслед за Василием Шукшиным, откровенно полемизируя с «устоявшимся» совершенным положительным героем товарищей по оружию. И каждый из них, как Василий Шукшин, может сказать о себе: «Мне бы только правду рассказать о жизни»¹.

Лежит «посреди России» Борис Костяев, лейтенант официальному, ванька-взводный в просторечии. Ничего выдающегося он не совершил, если не считать того, что воевал честно и бесстрашно, а умер как-то странно, почти от пустячной раны. Но почему же он похоронен «посреди России»?

Задумавшись над повестью, молодой критик написал:

«С. Залыгин в превосходной статье о повестях Виктора Астафьева, В. Курбатов в предисловии к собранию сочинений писателя, М. Лобанов в интересном, но не бесспорном разборе творчества автора «Пастуха и пастушки», как, впрочем, и многие другие, писавшие об этой повести, видят трагедию Бориса Костяева главным образом в трагедии его оборванной войной любви. «Он умрет то ли от раны, то ли от любви» (С. Залыгин); «Мгновение любви среди тьмы и бесконечности разлуки, убившей героя» (В. Курбатов); «Тоска по любимой овладевает лейтенантом до такой степени, что становится его душевным недугом, он уже не может сопротивляться ему и умирает от легкого ранения в

¹ Шукшин В. Вопросы самому себе. М.: Молодая гвардия, 1981, с 48—49.

санитарном поезде. Точнее, он умирает не столько от запущенной раны, сколько от тоски по Люсе»; «душевная незащищенность перед испытанием любви, которая сломила его и явилась, в сущности, причиной его гибели в военное время» (М. Лобанов).

Трудно согласиться с этим мнением. Вынужденная разлука с любимой — это скорее эмоциональный толчок, повлекший за собой душевный кризис героя, одно из слагаемых этого кризиса. Главная же причина — война, опустошившая Бориса и сломившая его. И писатель прямо и не один раз говорит об этом и сам («лейтенант, молодой, войной измятый, кровопролитием подавленный»), и устами самого героя («Тут,— показал он на грудь,— выболело!»)¹.

Здесь только два слова вызывают возражение: «сломившая его». Не война его, а он войну сломил. Почему он похоронен «посреди России»? И почему, преодолев все, через десятилетия несет ему свою любовь, свою верность, свою жизнь до времени поседевшая женщина, несет через всю Россию? Автор, не повышая голоса, всем произведением, суровым в своей правде, взволнованным в своем настрое, отвечает: «Потому, что и в море огня, крови, страдания он, спасая человечность, сохраняя ее в самом себе, остался человеком там, где мир зверел и катился в пропасть!» Так воспринимается повесть «Пастух и пастушка» (1970) Виктора Астафьева, столь же неброская, как тысячи пирамидок со звездочками, воздвигнутые над бесчисленными могилами наших воинов, густо усеявшими землю в годы последней войны. «Может быть, — высказывал предположение П. Топер, — не было в нашей литературе такого страшного изображения войны, как в этой повести В. Астафьева. Дело не в описанных смертях и страданиях самих по себе, не в том, что командующий фронтом едет в санках, полозья которых подпрыгивают на замерзших трупах, а поле боя предстает перед нами в виде месива из кусков человеческих тел и пропитанного кровью снега. «Жесткая» манера письма совсем не обязательно передает подлинный трагизм войны, мировое искусство дает тому множество примеров. В повести «Пастух и пастушка» нас окружает предельно уплотненная, туго сжатая атмосфера трагедии, война предстает перед нами как стихия, враждебная жизни, образы битвы включают в себя не только «реквизит»

¹ Журавлев С. Подвиг, воскрешенный в слове. М.: Молодая гвардия, 1985, с. 68—69.

войны, но и природу, самое землю: «Пресекая тучи снега и тьму, мелькали вспышки орудий, и под ногами невидимая качалась и дрожала земля. Орудийный гул опрокинул земную тишину, ударил землю под самый дых, и она расстроженоно зашевелилась вместе со снегом, с людьми, приникшими к ней грудью». Так начинается первая часть — «Бой». Образ матери-земли, то израненной, страдающей, то залечивающей свои раны, пройдет через всю книгу»¹.

Совершенно верно: произведения Виктора Астафьева о войне фиксируют внимание не столько на ее героических моментах, хотя изображаемые им солдаты и офицеры сражаются в полную меру своих сил, сколько на душевных и духовных потрясениях, вызываемых войной как разрушением, как истреблением людей. Вряд ли был прав критик, обвинивший писателя в связи с повестью «Пастух и пастушка» в пацифизме и даже пессимизме. Но не правы и его оппоненты, заявляя, что он изображает войну как страшную силу, начисто изработавшую человеческие души². Подход Виктора Астафьева к теме войны более сложен, чем даже у Юрия Бондарева или Валентина Распутина. Он еще не проявился полностью в написанных произведениях. Поэтому не следовало и спешить с категорическими заключениями.

Советские писатели убеждены, что ни у кого нет такой матери, такой земли, такой жизни, как у нас. «Отцу, матери, отчей земле» — таким эпиграфом предварил «Полесскую хронику» Иван Мележ. Писатели не забывают, чего нам стоила наша земля, наша жизнь, а значит, и к чему это обязывает. Резким повышением чувства ответственности, на мой взгляд, и объясняется тот факт, что литература так много уделяет внимания в рассматриваемый период размышлениям о мире, человеке, о путях его более углубленного и утонченного постижения.

Просто, и смешно, и озорно, и всегда хорошо, поэтично рассказывая о самых обычных радостях жизни — о мытье в бане, о нюханье озорными девками «табачка», что «крепче дедова», слагая гимн кормилице-картошке, Виктор Астафьев в «Оде русскому огороду» незаметно впускает читателя туда, где прочно завязывается до сих пор остающийся для многих загадкой «русский характер».

¹ Топер П. Цена победы.— В сб.: Литература великого подвига, вып. 2, с. 97.

² См.: Яновский Н. Деятельное добро.— Наш современник, 1974, № 5, с. 175—177.

Иным путем в те же тайники пытается проникнуть Василий Росляков в полном внутреннего и внешнего драматизма романе «Последняя война». Много уделяя внимания событийной стороне, писатель, однако, главную свою цель видит в изображении того, как формируется человек неповторимо чистый, честный, бескомпромиссный в нравственных требованиях к самому себе и к окружающим. Василий Росляков сознает, что проникнуть в подлинные глубины ума и сердца советского человека не всегда легко. В начале второй книги он формулирует эту цель даже впрямую, не боясь нарушить органичность художественной ткани произведения. Рассказ об отце главного героя романа, старшине Иване Холопове, отступающем со своим полком в излучину Дона, предваряется такими словами: «В эти-то дни отступления и стал Славкин отец другим человеком, тем человеком, который до поры спал в нем, потом жил всю войну, а после войны, между прочим, опять заснул». Далее следует лаконичный, но рельефный рассказ о том, как Иван Петрович Холопов заменил командира полка, сохранил полк в качестве боевой единицы, а потом снова стал старшиной роты.

С убеждением, что большое, настоящее в нашем человеке не всегда выступает само собой, а чаще к нему приходится буквально прорываться и через слова, и через поступки, работали в семидесятых годах и другие прозаики. Особенно удачно — Сергей Залыгин, Гавриил Троепольский, Василий Шукшин и Валентин Распутин, печатавшие в этот период свои произведения преимущественно в журнале «Наш современник».

Венгерский академик Иштван Кирай очень верно сказал: «В этой литературе народны не только стилистика и идейное содержание, но и этика»¹.

РАССКАЗЫ И ПОВЕСТИ ВАСИЛИЯ ШУКШИНА

Прорываться к подлинно человеческому в наших людях, в их души мастерски умел Василий Шукшин. Как писатель он пробовал свои силы в жанрах романа («Любавины», «Я пришел дать вам волю»), повести («Там вдали», «Калина красная», «Точка зрения», «До третьих петухов»), драмы

¹ Иностранная литература, 1985, № 6, с. 165.

(«Энергичные люди»). Написанные им рассказы составили его первую книжку, изданную «Молодой гвардией» летом 1963 года, и пять последующих сборников.

Творческий путь Василия Шукшина был нелегким, сложным, кое в чем противоречивым. Вместе с тем, писатель был на редкость цельной и целеустремленной натурой. По верному определению Эдуарда Павляка, с самого начала творчества и до конца его он оставался «верен своим темам, героям, проблемам, собственным привязанностям. Он,— продолжает исследовать,— продавал свой «борщ», приготовленный по собственному рецепту, без употребления разного рода неудобоваримых, штампованных приправ, решительным врагом которых был и против которых выступал на каждом шагу. Он наблюдал исключительно только свои миры; как художника его интересовало лишь то, что пережил сам, что знал всего лучше и что, по слову Сергея Герасимова, «выстрадал»¹.

Мне кажется, недюжинное дарование Василия Шукшина наиболее ярко выразилось в его рассказах и повестях, хотя и здесь не все равноценно, не все написано в полную силу таланта. Что касается его романов, то они, на мой взгляд, остались не просто незавершенными, но во многих частях и не сформированными. Совершенно прав, думается, был Федор Абрамов, сказав: «...у него немало хороших, прекрасных рассказов, но немало и просто зарисовок на ходу, и он сам отдавал себе в этом отчет и осознал, потому что писал он на ходу, второпях. И в последнее время он на эту тему достаточно сам высказался. Нельзя, очевидно, все совмещать и везде успевать одинаково блистательно. Это он понимал, и стоял на пути выбора. Что касается его крупных вещей: «Любавины», роман «Я пришел дать вам волю», сценарий о Разине, «Энергичные люди», то я не буду врать — грех врать в искусстве, грех врать вообще — я считаю, что эти вещи еще нужно было бы вынашивать, и обкатывать, и выстраивать, и углублять»².

Так же считают и многие зарубежные исследователи. «Прежде всего мастером малой формы» назвал его Эдвард Павляк, из романов сделав лишь исключение для «Семьи Любавиных», да и то с оговоркой, что ее «можно решительно отделить от заурядных «крепких и могучих» сибирских романов, хотя ей и далеко до таких достижений, как, на-

¹ P a w l a k E. Pamięć i trwanie, s. 201.

² Нева, 1984, № 5, с. 152.

пример, известная трилогия о Сибири Сергея Залыгина («На Иртыше», «Соленая Падь», «Комиссия»), где речь идет не о событиях, а о смысле и формах осуществления власти»¹.

«Творческая звезда Василия Шукшина, — начал свою статью о нем Василий Белов, — явилась на горизонте нынешней русской культуры стремительно и как бы совсем неожиданно. Горит она и сейчас, поражая своей яркостью и многообразием цветовых переливов... По-шукшински озорно улыбнувшись в сторону творцов культуры среднего уровня, он исчез из Москвы с такою же странною неожиданностью, с какой появился в ней... «А вот нате вам! — как бы звучит его глуховатый, полный горечи и внутренней силы голос. — Так вот надо работать». И многочисленные «середняки» от кино и литературы, озадаченные «шукшинским феноменом», либо продолжают недоумевать, либо бросаются в подражательство, либо делают вид, что ничего не произошло...»² Книг же Василия Шукшина сегодня как и при жизни, в книжных магазинах не достать. Популярность их продолжает расти как в СССР, так и далеко за его пределами. В статье «О Шукшине и шукшинистах», появившейся в польской газете «Политика» 10 ноября 1984 года, Анна Жебровская спрашивала: «Как, собственно, сегодня обстоит дело с Шукшиным, выяснилось ли наконец, какое место он занимает в литературе? Можно ли дать окончательный ответ: подлинное ли это явление литературы или «звезда» нескольких сезонов?» И, рассказав о беспримерной его популярности в Польше, о том, что «культ художника возник не только на его родине, но утвердился и во многих других странах», что фильм «Калина красная» «после первой же демонстрации на Гданьском кинофестивале стал сенсацией», что о писателе «только в 1974—1976 годах в Польше появилось около 150 статей, рецензий и различных заметок, в целом исключительно положительных» и что «большинство польских критиков прибегали к сравнению шукшинской музыки с величайшими шедеврами, жонглируя при этом именами Толстого, Достоевского, Чехова, Есенина, Горького, Шолохова, братьев Васильевых, а также Феллини, Годара, Джеймса Дина, Фолкнера и т. п.», — она так ответила на поставленный в самом начале статьи вопрос: «Прошло уже десять лет со дня смерти пи-

¹ P a w l a k E. Pamięć i trwanie, s. 201.

² Цит. по кн.: Шукшин В. Рассказы. Л.: Лениздат, 1983, с. 5.

сателя, но решить, кем он был — гением или кометой, не только трудно, но и почти невозможно, ведь его рассказ оборвался на полуслове, мы знаем творчество писателя в общем-то фрагментарно. Но и то, чем располагает польский читатель, давно исчезло с прилавков книжных магазинов. На витринах и в самих магазинах лежит пожелтевшая макулатура отечественного и импортного производства, а Шукшина трудно найти даже у букиниста. Нет сборников рассказов, разошлись три издания «Любавиных»; нет и второго романа — «Я пришел дать вам волю». Отсутствие книг на прилавках, несомненно, свидетельствует об успехе писателя...»

Самое главное ощущение, возникающее у тех, кто лично знал Василия Шукшина, работал рядом с ним в литературе, а сегодня внимательно перечитывает его произведения, лучше других высказал Валентин Распутин в пронзительно-раздумчивой статье «Твой сын, Россия, горячий брат наш...»:

«Василий Шукшин!

При этом имени что-то всякий раз с такой силой вздрагивает в нас и обмирает, чего мы, кажется, в себе и не знаем. Сознание наше, когда мы обращаемся к нему за разъяснениями, отсылает нас к чувству, чувство робеет: нет, это не у меня, это где-то дальше. И, пожалуй, самое близкое, с чем рядом может быть поставлено это ощущение, — какая-то невольная и незатухающая вина перед Шукшиным, стыд, сравнимый разве что со стыдом за несдержанное обещание. Что-то мы не сделали после Шукшина, что-то необходимое и важное, в чем-то, за что он бился, мы его не поддержали. И это при том, что слава его теперь, спустя десять лет после смерти, стала не меньше, а больше, чем была, слава его по мере переиздания книг и появления нового поколения читателей и зрителей значительно расширилась и углубилась, установилась в надежном своем качестве, и те, кто склонен был объяснять популярность Шукшина его преждевременной смертью и сердобольностью русской души, а то и определенной модой на Шукшина, вынуждены теперь призадуматься: дело, очевидно, в другом, нежели им представлялось...

Дело, разумеется, в другом, и не видеть, не понимать это с самого начала было, по меньшей мере, близоруко. Даже и слава его требует уточнения: она не есть нечто навязанное со стороны, когда от многократного назойливого склонения имя невольно застревает в зубах, — нет, она есть ре-

зультат внутреннего отзвука каждой души на явление Шукшина, результат огромной, не часто случающейся в народе по отношению к художнику любви к нему»¹.

Не боясь упреков в преувеличениях, Валентин Распутин в заключительной части статьи заявил: «Не было у нас за последние десятилетия другого такого художника, который бы столь уверенно и беспощадно врывается во всякую человеческую душу и предлагал ей проверить, что она есть, в каких просторах и далях она заблудилась, какому поддавалась соблазну, или, напротив, что помогло ей выстоять и остаться в вечности и чистоте»².

Хотя первое произведение Василия Шукшина появилось в 1958 году в № 15 журнала «Смена», открыт он как писатель был журналом «Октябрь», опубликовавшим в 1961—1962 годах несколько его произведений. «С отличными рассказами выступает Василий Шукшин», — с неподдельной радостью сообщил В. Кочетов в «Комсомольской правде»³. Но уже со следующего года и в течение семи лет его рассказы чаще всего украшают страницы журнала «Новый мир», а в последние годы жизни писателя — страницы «Нашего современника» (где были напечатаны семнадцать рассказов и три повести).

Перечитывая все, написанное Василием Шукшиным, с горечью ощущаешь, что его большой талант не проявился в полную силу, чему мешали и некоторые внутренние противоречия в развитии писателя. В немалом повинна и критика. Случилось так, что она чуть ли не последней заметила его талант, а наиболее сильно уязвившая писателя статья «Свои люди — сочтемся» И. Соловьевой и В. Шитовой появилась перед самой смертью его в «Новом мире» (1974, № 3): авторы ее не нашли в творчестве Василия Шукшина ничего, кроме приблизительности, этюдности, переимчивости и анекдотов. Читая подобные статьи, невольно начинаешь думать о глубоком смысле, таящемся, казалось бы, в трюизме, принадлежащем Л. Аннинскому: «Кто хочет понять Шукшина, должен читать Шукшина»⁴. Впрочем, Владимир Гусев, уличая автора этого афоризма в пристрастном чтении, уточнил: «И если мы хотим пользы от наших анализов, мы должны разбираться и в оттенках, и во-

¹ Шукшинские чтения: Статьи, воспоминания, публикации. Барнаул: Алтайское книжное изд-во, 1984, с. 12—13.

² Там же, с. 40.

³ Комсомольская правда, 16.XII.1962.

⁴ Театр, 1979, № 6, с. 21.

обще в реальном материале, предлагаемом писателем, а не в наших собственных привнесениях в этот материал»¹.

Настоящее признание к Василию Шукшину пришло в буквальном смысле со смертью, вызвавшей, как писалось в известном английском издании, небывалую волну народного признания и практически не имевшую себе равной популярности его². В дни прощанья с писателем Союз писателей СССР, киностудии, редакции газет и журналов получили свыше 160 тысяч писем и телеграмм с выражением скорби. Будь литературные критики более чуткими, писатель значительно раньше освободился бы от того, что сам в «Печках-лавочках» устами профессора Степанова назвал «деревенским пренебрежением» к городу и интеллигенции, легче изжил бы «неровности» в отношении к женщине, иногда толкавшие его на «озорные выходки», вроде допущенной в рассказе «Микроскоп»: «Нет, бог, когда создавал женщину, что-то такое намудрил. Увлёкся, творец, увлёкся. Как всякий художник, впрочем. Да ведь и то — не Мыслителя делал». Самое же главное, писатель раньше дал бы свободу своему чувству юмора и сатиры, полету фантазии, попробовал бы силы в сфере психологического анализа.

Между тем на «издержках роста» попытались создать концепцию всего творчества Василия Шукшина неожиданные «поклонники» его таланта, например профессор Джон Б. Данлоп. Всеобщее признание творчества писателя в СССР он объяснил, сославшись на слова «одного интеллектуала», из которых следовало, что фильм «Калина красная» видел Л. И. Брежнев «на закрытом просмотре в Кремле и был тронут до слез правдивыми сценами из жизни деревенской России, трагедией героя и трагедийными образами простых людей, чья вера в Россию осталась непоколебимой, несмотря на их тяжелую жизнь». Назвав популярность Василия Шукшина во всем мире феноменальной, сам Джон Б. Данлоп стал искать причины ее в том, что автор «Калины красной» будто бы «меньше всего был марксистом-ленинцем», «враждебно относился к идеологии». Самое же главное, по мнению профессора: «Способность автора обрисовать все темные стороны современной

¹ Гусев В. Рождение стиля, с. 245.

² The Times Literary Supplement, 30.VI.1978.

О том, как быстро и неудержимо ширилась слава Василия Шукшина за рубежами нашей страны, см. подробнее в ст.: Стопченко Н. Талант высокой простоты. Шукшин в Италии.— Шукшинские чтения, с. 153—169.

советской жизни в какой-то мере дает ключ к объяснению его необычайной популярности. Нужно еще добавить, что юмор в его произведениях сочетается с глубокой душевной болью. И это производит очень сильное впечатление». И еще — «враждебное отношение к городу». «Шукшин отвергает современный город, а также увлечение политикой. Что же он предлагает? Интерес и уважение Шукшина вызывает один лишь путь разрешения проблемы современной жизни — традиционно русский путь православного христианства».

Вот так. Не более и не менее того. Доказательства? В рассказе «Как умирал старик» в последнюю минуту герой его бормочет: «Господи... может, ты есть, прости меня, грешного...» Бога поминает и одна из старух, изображенных Василием Шукшиным¹.

Не много доказательств собрал профессор. Но это его не смутило. «Шукшин — заявляет он, — верит в то, что путь к возрождению братства людей можно найти только в деревне»². Доказательства? Люба Байкалова обнимает мать Егора, и это надо понимать как символ.

Как видим, и на этот раз доказательства оказалось не много. Чтобы выйти из затруднения, пускается в ход аргумент: в реализме Василия Шукшина очень силен элемент критики. Американский профессор Юджин А. Вертлиб из университета Северной Каролины, защитивший в 1983 году докторскую диссертацию на тему «Василий Шукшин и русский духовный Ренессанс», на этом же основании утверждал, что творчество нашего писателя прямо противоположно социалистическому реализму.

Отвечая на подобные «построения», Хаинц Плавиус писал: «Критика действительности, которая содержится в произведениях Шукшина, могла стать столь свободной и убедительной как раз потому, что он ни минуты не сомневался в своих коммунистических взглядах»³.

Развеять легенды о неославянофильстве Василия Шукшина необходимо ради установления подлинной истины и

¹ В цитированной уже статье Анна Жебровская писала: «Любопытная подробность — были также и отдельные попытки тенденциозного прочтения творчества Шукшина в Польше. Например, в статье одного ксендза, который считал, что писателем двигало желание примириться с творцом. А в одной рецензии на роман «Любавины» автор усмотрел мотивы создания романа в мизантропии писателя, в его ненависти ко всему и всем, порожденной бытовыми трудностями...»

² См.: The Times Literary Supplement, 30.VI.1978.

³ Deutsche Volkszeitung, 19.X.1978.

для того, чтобы за его светлые произведения не хваталось всякого рода «радетели русского народа». Сошлюсь на один только пример. Осенью 1984 года в реакционнейшей белоэмигрантской газете «Русская жизнь», выходящей в Сан-Франциско, протоиерей Александр Киселев, в «предвидении тысячелетия крещения Руси», напечатал обширный цикл статей, озаглавленный «Св. Русь и ее отображение в современной русской литературе». Много места отдал он произведениям Василия Шукшина, особенно его повести «До третьих петухов». Протоиерей Киселев, по-своему изложив содержание повести, свел ее критический пафос к разоблачению первоосновного обмана (бес), фальши и фикции (Мудрец) и убийственной пустоты-скуки (у «Несмеяны»). Одно из звеньев этого утверждения он раскрывал так: «Мудрец — это даже не голый король, он вообще не власть, а только носитель ореола несуществующей, по существу, власти. Он ничтожество с мировым апломбом. Он — переливающийся всеми красками мыльный пузырь. И ему поклоняются?! Ему послушны?!» Положительное качество повести благочинный усмотрел в употребленном Василием Шукшиным слове «подвижничество», понимаемом как эмблема «нашего древнерусского идеала». Александр Киселев писал с восхищением:

«И это-то слово — «подвижничество»! — сказано было всего несколько лет назад... сказано выдающимся писателем, напечатано в советском журнале... оно живо в русском народе, несмотря на все старания безбожного коммунизма!

И после этого кто-то там будет нас уверять, что русского народа больше нет, что он весь спился и ни о каком своем прошлом не помнит и никаких идеалов на будущее не хранит!

Нет! Живут в нашем народе его исторические идеалы, но надо быть родным и любимым сыном, чтобы их разглядеть и услышать»¹.

Надо, однако, отдать должное проницательности наших оппонентов: они уловили самое основное — главным героем творчества Василия Шукшина является народ, простые русские люди, в большинстве — деревенские люди: трактористы, шоферы, лесорубы, счетоводы, бригадиры, председатели колхозов и рядовые колхозники — словом, сеятели и хранители земли. Затем — люди, по той или иной причине покидающие деревню, переезжающие в города. В этой сре-

¹ Русская жизнь, 26.X.1984.

де писатель открывает, по верному определению, данному словацким ученым и критиком В. Черевкой, «драму человека, не успевающего угнаться за прогрессом». Соглашаясь с этим, другой словацкий критик и литературовед — Ондрей Марушьяк поясняет: «И эта проблема стоит не только перед первым поколением пришельцев из деревни в город, а вообще у людей, не способных приспособиться к изменениям бытия. Поэтому Шукшина нельзя считать только автором рассказов о деревне. Герои Шукшина одновременно смешные и трагические, плутоватые и трагикомические, сильные духом и растерянные перед жизненными неурядицами. И почти каждый его герой может прожить каждый момент человеческой жизни или оценить его с неповторимым своеобразием»¹. Исследовательница Ирина Захариева из Болгарии тоже считает: «Ошибочно было бы называть Шукшина «деревенским прозаиком», ибо его интересуют больше всего грани между деревенской и городской жизнью»². Быть может, именно поэтому писателя не так уж интересуют общественное положение и профессия привлечших его к себе людей. Все внимание он направляет на раскрытие их души, выявление ее нравственной сущности. Ему интересен каждый человек, поэтому он никогда не делит героев на главных и второстепенных, любимых и нелюбимых. «Искусство Шукшина-прозаика, — по беспристрастному наблюдению одного из читателей — инженера-конструктора Н. Ананко, — так тонко, так мастеровито, что иногда кажется, что это уже и не искусство, а сама жизнь — реальная, повседневная, та, что окружает каждого. Поражаешься его умению буквально одной-двумя фразами заинтересовать читателя. Когда в начале рассказа я, например, читаю: «Минька учился в Москве на артиста. Было начало лета. Сдали экзамен по мастерству... Мерещилась черт знает какая судьба — красивая», я уже чувствую: этот Минька интересен мне со всем, что с ним происходило и что еще произойдет. Вообще у Шукшина нет неинтересных героев — старые и молодые, горожане и деревенские жители, симпатичные и несимпатичные нам — это всегда люди с судьбами, биографиями, характерами»³. Художника восхищает их непохожесть, их «нестандартность», неоднозначность характеров, ершистость, беспощадность к самим себе,

¹ Slovenské Pohl'ady, 1978, № 8, s. 139—140.

² Захариева И. Новеллистика Василия Шукшина. — Болгарская русистика, 1982, № 5, с. 3.

³ Литературное обозрение, 1976, № 6, с. 17.

их душевная неуспокоенность и — предельная обостренность чувства собственного достоинства.

«Чудики», — считал необходимым внести уточнение В. Гусев, — любимая, но лишь одна из стихий Шукшина, у нас же за литератором иногда годами тянется некая репутация, упрощающая проблему, но не решающая ее...»¹ В связи с чудиками стоит привести еще следующие строки из письма читателя инженера-химика А. Врублевского: «Да полно, хочется сказать, какие же они чудики, его герои! Это же нормальные советские люди, в которых еще не иссяк запас душевной доброты, честности, любви и жалости к людям! Это только на первый взгляд кажется, что доброта и др. — неотъемлемое качество любого человека. В жизни это далеко не так. И с этим сталкиваются герои Шукшина. Сталкиваются — и кажутся со стороны шизиками, чудиками и т. п.»².

«Исходная точка многих рассказов Шукшина, — писала Ирмтрауд Гучке из ГДР, — момент, когда его герои вроде бы пробуждаются, задумываются о своем месте в жизни общества, ощущают в себе способности, таланты, но не знают, как их проявить. Это стремление вперед, эти душевные метания находят свое отражение в комичных, трагических и гротесковых ситуациях. «Он много требует от жизни», — говорит автор об одном из своих героев. Таковы все герои Шукшина»³. Сравним читательский отзыв о Василии Шукшине, принадлежащий тридцатилетнему труженику П. Даулетову из поселка Когалым Тюменской области: «Совершенным откровением для меня явилось творчество В. Шукшина — вот бы с кем побеседовать! Герои В. Шукшина (да и сам он!) обладают какой-то огромной внутренней силой. В них есть удивительное упорство и жажда жизни. Невозможно, по-моему, читать Шукшина и не брать от него что-то для себя. Наверно, именно благодаря этому человеку я нашел однажды в себе силы выстоять, не отчаяться, а доказать себе, что жизнь не такая уж плохая штука, чтобы не бороться за нее, даже когда невыносимо трудно»⁴. И еще один отзыв. Т. Крючкова, инженер-конструктор, на встрече читателей и писателей в библиотеке московского станко-строительного производственного объединения «Красный

¹ Гусев В. Испытание веком. М.: Современник, 1982, с. 104.

² Цит. по кн.: Коробов В. Василий Шукшин. М.: Современник, 1984, с. 281.

³ Neues Deutschland, 4.1.1982.

⁴ Литературное обозрение, 1982, № 10, с. 85.

пролетарий» (1984 г.) говорила: «Когда читаешь Шукшина, видишь живых людей, настоящую жизнь. Понимаешь: это — настоящее. И задумываешься о чем-то. Не о том, что одно — хорошо, а другое — плохо. А — о себе, о жизни, о других людях. Как-то лучше их начинаешь понимать, что ли. Может быть, уже одно то хорошо, что душа пробуждается от таких вещей»¹.

В беседе о советской литературе за «круглым столом» журнала «Месенчник литерачки» Эдвард Павляк сказал: «Шукшин создал героя неповторимого характера. Все эти шоферы, плотники, трактористы, деревенские «всезнающие» мудрецы, весельчаки, высмеивающие всех и вся, — все эти люди, на первый взгляд неотесанные, казалось бы, даже примитивные, в глубине души таят богатый мир переживаний. Вечно недовольные собой, ищущие, они находятся, подобно героям Платонова, в постоянном движении, ибо не хотят топтаться на месте, стремятся сделать счастливыми себя и осчастливить мир. Но счастье, словно угорь, выпрыгивает у них из рук. Отсюда столь частый в его прозе и фильмах мотив трагизма»².

Поэтому только с первого взгляда может показаться неожиданным утверждение Люси Роберт-Шуман, что в людях, изображаемых Василием Шукшиным, есть что-то от античных героев: «Они обладают одновременно простотой Аякса, воинственностью Ахиллеса и поразительным отсутствием щепетильности, присущим олимпийским богам». И есть у них их собственное качество — «изначальная доброта, столь характерная для Шукшина и его сибирского мира»³.

Отмечая, что Василий Шукшин в идейных и эстетических исканиях следовал по пути, намеченному «великими гуманистами... Достоевским, Гоголем, Чеховым»⁴, болгарский ученый Тончо Шейтанов нащупал немало точек соприкосновения героев советского писателя с героями этих великих его предшественников. Выдающийся итальянский литературовед и переводчик, автор капитальной «Истории русской литературы» профессор Этторе Ло Гатто, назвав «Калину красную» лебединой песней Василия Шукшина, указал на ее связь с центральной проблемой творчества Достоевского. Он же отметил: «Творческое воображение авто-

¹ Литературное обозрение, 1984, № 12, с. 97.

² Miesięcznik Literacki, 1975, № 12, s. 69.

³ Books abroad, 1976, № 2, p. 350.

⁴ Литературна мисъл, 1982, № 9, с. 55.

ра рисует картины советской действительности, которые так перекликаются с теми же проблемами на Западе»¹.

Как правило, герои Василия Шукшина — люди любопытные, часто — с «зигзагообразной судьбой», по выражению волжского рабочего Александра Надыктова², люди «странные, «неправильные», чудаковатые — и потому привлекательные и жизненные», как их характеризовал на страницах итальянской коммунистической газеты «Унита» Уго Казираги. По его же наблюдению, они «очень серьезно размышляют о смысле жизни, труде и смерти», что не мешает им и в мыслях и в чувствах оставаться непосредственными и порой очень простодушными. Из-за этого на первых порах у писателя происходили постоянные конфликты с читателями, словно не замечавшими, что те же герои до трогательности обаятельны и по-аввакумовски негибаемы. В статье «Нравственность есть Правда» (1968) Василий Шукшин рассказывал:

«Как у всякого, что-то делающего в искусстве, у меня с читателями и зрителями есть еще отношения «интимные» — письма. Пишут. Требуют. Требуют красивого героя. Ругают за грубость героев, за их выпивки и т. п. Удивляет, конечно, известная категоричность, с какой требуют и ругают. Действительно, редкая уверенность в собственной правоте. Но больше удивляет искренность и злость, с какой это делается. Просто поразительно! Чуть не анонимки с угрозой убить из-за угла кирпичом. А ведь чего требуют? Чтобы я выдумывал. У него, дьявола, живет за стенкой сосед, который работает, выпивает по выходным (иногда — шумно), бывает, ссорится с женой... В него он не верит, отрицает, а поверит, если я навру с три короба, благодарен будет, всплакнет у телевизора, умиленный, и ляжет спать со спокойной душой. Есть «культурная» тетя у меня в деревне, та все возмущается: «Одна ругань! Писатель...» Мать моя не знает, куда глаза девать от стыда. Есть тети в штанах: «грубый мужик». А невдомек им: если бы мои «мужики» не были бы грубыми, они не были бы нежными.

В общем, требуют нравственного героя. В меру моих сил я и пекусь об этом. Но только для меня нравственность — не совсем герой. И герой, конечно, но — живой, из нравст-

¹ Цит. по ст.: Стопченко Н. Талант высокой простоты. Шукшин в Италии, с. 158.

² См. его письмо в кн.: Коробов В. Василий Шукшин. М.: Современник, 1984, с. 282—283.

венного искусства, а не глянцеви́тый манекен, гладкий и мертвый, от которого хочется отдернуть руку»¹.

И еще он сказал: «Я не политик, легко могу запутаться в сложных вопросах, но как рядовой член партии коммунистов я верю, что принадлежу к партии деятельной и справедливой; а как художник я не могу обманывать свой народ — показывать жизнь только счастливой, например. Правда бывает и горькой. Если я ее буду скрывать, буду твердить, что все хорошо, все прекрасно, то в конце концов я и партию свою подведу»².

Профессор Дайминг Браун считает, что Шукшин видел свою главную цель в том, чтобы изобразить большое количество, целую галерею типов и любопытных характеров, каждый из которых достоин в равной мере авторского внимания. И добавлял: «Отношение к ним автора — не представляет интереса»³. Это очень далеко от истины.

Лишь по видимости правильно и утверждение, будто рассказы Василия Шукшина, по крайней мере вошедшие в книгу «Характеры» (1973), представляют собой лаконично и непритязательно рассказанные анекдоты, во внутренней их сущности — «анекдоты проявления характеров» и что изображаемое писателем бешенство бурлит в серой душе⁴. Так писали И. Соловьева и В. Шитова в уже упоминавшейся рецензии на его «Характеры». Они высказывали и правильные соображения, хотя бы вот это: «Василий Шукшин имел основание выбрать для этой книжки... название по-старинному важное, повторив титул давних томов Лабрюйера — те назывались «Характеры или нравы нынешнего века» и включали опыт портретов-формул, портретов — нравственно-исторических изучений. Вот этот растянутый диапазон, от бытовки до Лабрюйера, и определил богатство тем и отзвуков»⁵. Но они совершенно бездоказательно ставили под сомнение правдивость жизненных картин и человеческих типов, нарисованных Василием Шукшиным, свысока поучая и обнадеживая его. Куда пронизательнее, чем наши критики, оказался пакистанский писатель Фаиз Ахмад Фаиз, которому довелось переводить рассказы Василия Шук-

¹ Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 55.

² Там же, с. 56.

³ Brown D. Soviet Russian Literature since Stalin. London — New York — Melbourne, 1978, p. 297.

⁴ См.: Соловьева И., Шитова В. Свои люди — сочтемся. — Новый мир, 1974, № 3, с. 246.

⁵ Там же, с. 250.

шина на язык урду. Он признавался: «Обманчивая неприятельность шукшинских историй, острота юмора, выразительность его прозы, которых Шукшин умел добиваться без всяких видимых ухищрений, все это произвело на меня впечатление чуда. Какой рассказ ни возьми, каждый — исследование основных черт, из которых складывается человеческий характер. Типы сельских жителей, выведенных Шукшиным, поистине универсальны. С поправкой на местные условия я мог бы без труда переселить героев Шукшина в пакистанскую деревню»¹.

Увидев главную особенность произведений, вошедших в сборник «Характеры», в «трагикомическом положении характеров», Лусила Байона Нуньес, приехавшая из Колумбии в СССР специально для изучения советской литературы и написавшая интересную работу о рассказах В. Шукшина и Ф. Абрамова, назвала этот сборник одним из самых интересных во всей советской литературе. «Писатель выделяет в героях самое существенное, те черты личности, которые способствуют постижению народного характера. Идея народности объединяет все рассказы этого сборника как произведения большого нравственно-философского содержания»².

Василий Шукшин знал жизнь современной ему деревни так, словно делал ее сам. И рисовал он ее довольно суровыми красками, не скрывая ни деревенской грубости, ни противоречий, злых людей показывал злыми, добрых добрыми.

Прямота Василия Шукшина не ослабляет поэтичности его стиля, напротив, позволяет отчетливее ощутить то главное, что есть в современной ему деревне и что писатель выразил в названии одного из ранних рассказов — светлые души.

Повествуя о сельских и городских жителях, Василий Шукшин, не в пример Виктору Астафьеву, по-чеховски лаконичен, дает самые необходимые детали их быта, вместо портретов — ограничивается двумя-тремя штрихами. В последний период творчества он вообще стремился писать так, чтобы в произведении не было ничего «от литературы», а только сама жизнь. Серена Витале, переводившая «Калину красную» и еще шестнадцать произведений Василия

¹ Дружба народов, 1983, № 1, с. 261.

² Нуньес Л. Б. Русский советский рассказ 60—70-х годов (В. М. Шукшин, Ф. А. Абрамов): Автореферат канд. дис. МГУ, 1986, с. 16.

Шукшина на итальянский язык (они вышли отдельной книгой в 1978 году), назвала эту прозу «лаконичной до аскетизма и в то же время доходящей по высокой патетики»¹. Советский исследователь имел основание сравнить позднейшие рассказы писателя, когда тот почти начисто отказывался от фабульности, занимательности и т. п., с пословицами: «Та же в них острота и мгновенность схватывания сути, та же дерзкость образности, тот же лаконизм...»². Но уже и в первых произведениях он не рассказывает подробно о прошлом своих героев. Не любит никаких отступлений. «Я читаю и перечитываю «Случай в ресторане», «Письмо», «Хахаля», «Обиду», «Наказ» и другие его рассказы,— удивленно сообщала сотрудница газеты «Кабардино-балкарская правда» Е. Белгорокова,— и никак не могу разгадать секрет этого неповторимого взгляда на мир, умения сказать так много на такой маленькой площади. Сказать правду—острую, точную, психологически несокрушимую»³. «По сравнению с Виктором Астафьевым, в прозе которого сибирская природа присутствует зримо и разнообразно,— писал румынский критик Г. Димисиану,— у Василия Шукшина та же природа сведена до минимума, в некоторой степени обезличена и чаще всего необходима автору для начала или завершения повествования, а также для увязывания между собой отдельных эпизодов. Следует отметить, что он, в отличие от Астафьева, экономит живописные средства». Тот же критик наблюдательно заметил: «Сибирские герои Шукшина живут не так, как герои произведений Астафьева или Распутина, хотя и те и другие связаны между собой незримыми духовными нитями. Удивительная щедрость и широта души, сильный эмоциональный накал присущи и героям Шукшина, хотя они и пытаются скрыть их под маской юмора и наигранного внешнего безразличия»⁴. Они вроде бы ведут самый обычный разговор и на наших глазах с ними чаще всего ничего особенного не случается. Обычные поступки. Обычные слова. Но мы явственно слышим их неповторимые голоса и воочию видим перед собой человека—нашего современника, более того, нашу народную жизнь в целом. По верному утверждению советского критика, Василий Шукшин пред-

¹ Цит. по ст.: Стопченко Н. Талант высокой простоты. Шукшин в Италии, с. 157.

² Емельянов Л. Василий Шукшин: Очерк творчества. Л.: Художественная литература, 1983, с. 91.

³ Литературное обозрение, 1976, № 6, с. 10.

⁴ Tribuna, 17.II.1983.

ложил особую меру простоты и правдивости повествования¹. Впрочем, это пересказ мысли другого критика: «Шукшин с его незащищенной, ничем не прикрытой и даже наивной будто бы *простотой* стиля, с его явной и тоже вроде бы простодушной нацеленностью на идеал добра и человечности сумел благодаря своему таланту подняться, не прилагая, казалось бы, к этому никаких вообще усилий, на высокую трибуну исконной российской культуры»². «Для Шукшина,— говорит Андрей Марушьяк,— характерны реалистическое раскрытие образов без какой-либо идеализации, меткость и точность в изображении мелких коллизий, описываемых с юмором, иронией, а порой и с сатирическими нотками»³.

Итальянский критик Морандо Морандини из журнала «Эуропео» справедливо заметил, что Василий Шукшин «лишь на первый взгляд кажется таким простым»⁴. Интересно, что аналогичное убеждение сложилось и у Эриддано Баццарелли из газеты «Коррьере делла сера», сказавшего: «Шукшин до конца не изучен и не открыт, его простота — лишь кажущаяся легкость»⁵.

«Волшебство диалога» — так определил главное достоинство шукшинских рассказов А. Макаров. Эту же особенность имел в виду А. Твардовский, когда сказал о Шукшине: «Ухо поразительно чуткое»⁶. А Сергей Викулов, в чьем журнале Шукшин печатал все свои зрелые произведения, сказал мне: «У этого человека с острыми глазами, направленными на вас и в то же время внутрь себя, было удивительное чувство русского слова, знание народной речи. Его произведения — сплошные диалоги и монологи. Когда он принес нам «Калину красную» — она состояла из разговоров героев, лишь изредка разрывааемых одной, двумя авторскими фразами-пояснениями, но исчерпывающе точными. Это уж я уговорил его сочинить экспозицию, чуть усилить авторский текст: «Ведь, Василий Макарович, это должны *читать!*» У него было неколебимое доверие к простому че-

¹ См.: Сахаров В. Обновляющийся мир, с. 106.

² Толченова Н. В Сростках, у Шукшина.— Литературная Россия, 21.XI.1975.

³ Slovenské Pohl'ady, 1978, № 8, s. 140.

⁴ Цит. по ст.: Стопченко Н. Талант высокой простоты. Шукшин в Италии, с. 166.

⁵ Там же, с. 167.

⁶ Цит. по кн.: Коробов В. Василий Шукшин. М.: Советская Россия, 1977, с. 78 и 141.

ловеку, к тому, что дай такому человеку слово — и оно будет интереснее всего, что способен придумать писатель. И он давал простому человеку слово, не уточняя и не исправляя собственными комментариями. Удивительная точность слуха, безошибочность отбора фраз и колоссальная способность держать в памяти услышанное. Посмотрите его «Характеры». Они все раскрываются через разговоры простых людей. Но слова ухвачены такие, что за каждым чувствуется определенный неповторимый, присущий только этому человеку жест (даже — фигура), внутреннее движение, мысль».

Секрет этого мастерства раскрыл тот же А. Макаров, заметивший, что в Василии Шукшине «чувствовался человек, если можно так сказать, обладающий кинодраматургическим талантом, умеющий репликой, жестом, деталью передать характер героя, рождающийся не тут вот, на бумаге, в процессе творчества, а заранее продуманный до кончиков ногтей, выращенный где-то там задолго до рассказа, осмысленный настолько, что герою оставалось только войти в рассказ и заговорить, чтобы читатель принял его сразу за живое лицо и даже как бы знакомое»¹.

Бесспорность утверждения, что лаконизму Василия Шукшина учил и кинематограф, не должна восприниматься как исчерпывающая безусловность. Прав Василий Белов, заявляя в уже цитированной статье: «Вряд ли кино наложило на прозу Шукшина слишком большой отпечаток. Лаконизм и отсутствие многоречивой описательности идут у него скорее от внутренней сдержанности, от неприятия красивых длиннот и эмоциональных эффектов. Это чеховская традиция, требующая внешней простоты и безыскусственности повествования, заметная во многих рассказах...»

Скупость, с которой Василий Шукшин пользуется средствами раскрытия характеров, не мешает, а даже помогает ему достигать того, что Тончо Шейтанов определил как «психологическую динамичность». Он же писал: «В структуре шукшинских рассказов особенно сильно представлено драматургическое начало»².

Можно привести десятки примеров в подтверждение этих слов. Возьму один — вот это описание тяжело больного старика и его разговор со старухой.

«...Старик затянулся и закашлялся. Долго кашлял...

¹ Литературная газета, 11.XII.1974.

² Литературна мисъл, 1982, № 9, с. 65.

— Прохудился весь... Дым-то, однако, в брюхо прошел...

— Слабость-то, она от чего? Не ешь, вот и слабость,— заметила старуха.— Может, зарубим курку — сварю бульон? Он ить скусный, свеженькой-то... А?

Старик подумал.

— Не надо. И поисть не поем, а курку решим.

— Да бог бы уж с ей, с куркой! Не жалко ба...

— Не надо,— еще раз сказал старик.— Лучше дай мне полрюмки вина... может, хоть кровь-то заиграет.

— Не хуже ба...

— Да когда с водки хуже бывает, ты чо! — Старика досада взяла.— Всю жись трясетесь над ей, а не понимаете: водка — это первое лекарство. Сундуки какие-то...

— Хоть счас-то не ерепенься!— тоже с досадой сказала старуха.— «Сундуки»... Одной уж ногой там стоит, а ишо шебаршит ково-то. Не велел доктор волноваться.

— Доктор... Они вон и помирать не велят, доктора-то, а люди помирают.

Старуха налила полрюмочки водки, дала старику. Тот хлебнул — и чуть не захлебнулся. Все обратно вылилось. Он долго лежал белый, без движения. Потом с трудом сказал:

— Нет, видно, пей, пока пьется.

Старуха смотрела на него горько и жалостливо».

Завершая монографию «Советская литература» (Анкара, 1983) разделом, посвященным Василию Шукшину, турецкий литературовед А. Мюмтаз Идил назвал его «одним из самых одаренных мастеров слова в советской литературе»¹.

Пожалуй, права Димитрина Цветкова из Болгарии, когда художественную неотразимость новелл Василия Шукшина связывает с совершенно своеобразным и органичным соединением напряженного диалога в его драматической и сценарной интерпретации, не бросающегося в глаза, но непременно подтекста, точности детали, настолько точной, что она позволяет пропускать подробности и делает содержательной самое недоговоренность, и того, в связи с чем исследовательница, отмечая специфичность шукшинских характеров, говорит о писателе: «Психологический характер неизменно присутствует в его произведениях, но

¹ Цит. по рец.: Мехтиев Э. Живой интерес.— Иностранная литература, 1984, № 11, с. 244.

форма, в которой он реализуется, отлична от формы в драматургии и большом действии. У Шукшина герой «самопсихологизируется» посредством действий...»¹

Рядовая читательница, студентка Тбилисского медицинского института Лара Агинова, писала в редакцию журнала «Литературное обозрение»: «Я особенно благодарна В. Шукшину за то, что он помогает мне разбираться в сложных проблемах жизни. Писать о нем — талантливом писателе, режиссере, актере — очень трудно. Василий Шукшин представляет нам самых разных людей, порой на первый взгляд мало чем интересных. Но нас потрясает судьба Егора Прокудина, покоряет и убеждает любовь к нему женщины, поверившей в неистребимость доброго начала в человеке»². А в превосходной статье о героях Василия Шукшина, которую Сергей Залыгин предпослал двухтомному изданию произведений писателя, выпущенному «Молодой гвардией», есть такое очень точное наблюдение:

«Шукшин принадлежал русскому искусству и в той его традиции, в силу которой художник не то чтобы унижал себя, но не замечал себя самого перед лицом проблемы, перед лицом того предмета, который становился для него предметом искусства. В этой традиции все то, о чем говорит искусство... гораздо выше самого искусства, поэтому она — традиция — никогда не демонстрировала своих собственных достижений, своего умения и техники, а использовала их как средства подчиненные. И поэтому искусству в этой традиции никогда не угрожала искусственность, тем более был далек для нее фокус, пусть и очень красивый, оригинальный и занимательный...

...Так же как Шукшин без грима играл, так же, без грима, он и писал. И тут снова присутствовала скрытая камера, только теперь она была направлена не на него, а им на кого-то другого.

И в литературе тоже ее собственные технологические понятия — сюжет, фабула, завязка, кульминация — как бы не существовали для него, смещались и заменялись одним понятием жизни и даже не понятием, а ею самой.

Ею самой, выраженной в характерах и ситуациях, в нравственных ее началах, поскольку без них искусство не

¹ Цветкова Д. Памяти Василия Макаровича Шукшина. — Болгарская русистика, 1984, № 6, с. 10—11.

² Литературное обозрение, 1976, № 6, с. 17.

искусство, литература не литература, да и сама жизнь — тоже не жизнь.

У него не было и тени умиления или заискивания ни перед своими героями, ни перед самим собой. Больше того, он был очень суров в отношении и к ним, и к себе той суровостью, которая неизбежна, если писатель знает и понимает людей и не делает особого исключения для себя, если он хочет, страстно желает, чтобы не только им было лучше, но чтобы и они сами тоже были лучше...

Как сказал Василий Шукшин в последней строке своего последнего прижизненного произведения, и он, и они всегда ставили перед собою вопрос: «...что с нами происходит?»

Герой Шукшина неизменно ставит этот вопрос, оставаясь без грима и без прически, обутый в кирзовые сапоги.

И сапоги эти не есть некий сословный признак или принадлежность так называемого «простого» человека.

Скорее это та таинственная простота, к которой художник умел свести нечто очень сложное, та необыкновенная художническая натура, которая имела дело с трудной обыкновенностью, натура, которой сапоги эти были свойственны, были и по ноге, и по душе»¹.

Докопаться с помощью этого нехитрого, но безошибочного орудия до истинных, сокровенных начал в самом обыкновенном русском человеке, очаровать нас абсолютной их чистотой, национальной неповторимостью, показать рядового человека как «хозяина земли, работника не по найму, а по убеждению»², если не в реальности, то в скрытых готовностях, и стремился писатель, создавая такие рассказы, как «Светлые души», «Гринька Малюгин», «Коленчатые валы», «Классный водитель», «Степкина любовь». Очень точно о Василии Шукшине и его творчестве сказал Михаил Шолохов. Весной 1975 года, как запомнилось В. И. Бутову, он беседовал с группой кинематографистов, возглавляемой Сергеем Бондарчуком. «Почему у Василия Шукшина успех? — переспросил Шолохов и после незначительной паузы, сделав несколько коротких затяжек, продолжал: — Да потому, что не пропустил он момент, когда народу захотелось сокровенного. И рассказал о простом, негероическом, близком каждому так же просто, негромким голосом, очень

¹ Цит. по кн.: Залыгин С. Собеседования. М.: Молодая гвардия, 1982, с. 101, 105—106.

² Советский экран, 1975, № 10, с. 7.

доверительно. Отсюда взлет и тот широкий отклик, какой нашло творчество Шукшина в сердцах многих тысяч людей. А иные из нас, будь то крупный режиссер или писатель, боятся: ах, что подумает о нас княгиня Марья Алексеевна или еще кто-то. В угоду чьему-то мнению убирается какая-то важная художественная деталь, образ теряет достоверность. Может, так и спокойнее, но настоящего произведения не создашь...»¹.

В беседе с автором настоящего исследования Леонид Леонов тоже сказал: «Василий Шукшин умел услышать неподдельную фразу, интонацию и передать их неподдельной строкой, передать так, что я взволнуюсь».

И, не скрывая огорчения, спросил: «Почему же вы, зная его лично, не твердили ему, что нельзя разбрасываться, работать одновременно на сцене, в кино и за письменным столом, что истинное его призвание — литература? Я писал ему об этом...»

Теперь, конечно, мы сознаем: он лишь наполовину развернулся как писатель. Теперь мы догадались: даже самая могучая и красивая река, разбиваясь на множество рукавов, мелеет и теряет и мощь, и красоту. Вина критики перед Василием Шукшиным неизбывна. И далеко не исчерпывается сказанным.

Сам Василий Шукшин сознавал, что пишет очень неровно, не в полную силу, не так, как ему хотелось бы и как обязан писать человек, работающий в русской литературе. Однажды в приступе обуявшей его самокритики он даже сказал Юрию Скопу: «Ни ты и ни я Львами Толстыми не будем. Мы с тобой уйдем в навоз. Только ты вот что должен понять... Только на честном навозе может произрасти когда-нибудь еще что-то подобное Льву Николаевичу. Только на честном!» Лично я в этих словах еще нахожу и ощущение Василием Шукшиным собственных творческих возможностей и сознание им того, что выше названо неровностью созданных им произведений. Сегодня это еще более заметно, чем при жизни писателя, ибо после его кончины неразборчиво публиковалось и то, что сам он не считал достойным печати. Возможно, все это и вызывало кое у кого вопрос, а не переоценен ли Василий Шукшин как художник и правы ли исследователи, ставящие его в ряд, открывающийся в советской литературе Горьким? Но ведь никто не настаивает, чтобы тем самым они признавались худож-

¹ Литературное обозрение, 1979, № 12, с. 12.

никами одинакового масштаба, для этого достаточно истинности их дарований. И в этом отношении нельзя не согласиться с тем, что писал композитор П. Чекалов: «Одни принимали талант Шукшина сразу, другие через многие сомнения, третьи — еще примут его — в этом я уверен. Такова судьба истинного художника»¹.

В связи с приведенными выше словами Михаила Шолохова о Василии Шукшине в цитированной уже статье Валентин Распутин писал: «В этих словах важнее всего замечание о «моменте, когда народу захотелось сокровенного», если понимать еще под сокровенным чувство правды и жажду правды. А это так именно и следует понимать. Ни о чем больше с такой болью и с такой уверенностью не говорит и не повторяет Шукшин, ничто не утверждает с таким постоянством на протяжении всех пятнадцати лет работы, как *народ и правду*»². Но говорит и утверждает как художник, прежде всего как художник, выявляя эти большие категории через человеческие души и их золотое обеспечение. Неспроста в его произведениях слова «душа», «характер», «совесть», «доброта», «сердечность», «отзывчивость» и (заветное) «воля» присутствуют даже чаще, чем так понравившийся всем критикам «чудик», и подводят читателей прямой дорожкой к самому трудному вопросу, который, по меткому выражению Валентина Распутина, «на пределе физических и нравственных сил как стон, как отчаянный вскрик прозвучал в рассказе «Кляуза» — «Что с нами происходит?»³.

Если можно так выразиться, Василий Шукшин был органически народен и органически национален, жил среди своих излюбленных героев, как живет рядовой человек в самом рядовом общежитии, живет, однако, ни на минуту не забывая ни о детях, ни о жене, ни о матери, ни о стране. Самая большая правда писателя, определявшая все, запечатлелась в словах его последнего письма к матери: «Когда буду помирать, если буду в сознании, в последний момент успею подумать о матери, о детях и о родине, которая живет во мне. Дороже у меня ничего нет»⁴. Это отчетливо ощущают и читатели. В цитированном уже письме А. Врублевский замечал: «Шукшин шел от народа. Это не выско-

¹ Шукшинские чтения, с. 100.

² Там же, с. 13.

³ Там же, с. 13.

⁴ Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 66.

ка, не самоучка, его герои — не плод авторской фантазии, а глубоко народные типы и характеры»¹. Учительница из Полоцка утверждает: «Я как будто о себе читала, хотя моя работа иная. Дело ведь в отношении к ней, в общности душевной, в единстве представлений о добре, о правде. Он брат мой»². Это дает критику дополнительный аргумент для утверждения: «Шукшин создавал свои произведения о народе — из народа»³.

Глубокую народность творчества Василия Шукшина, знание им психологии простых людей и мастерское ее изображение отметил прежде всего и датский писатель Н. Хансон, выступая весной 1984 года на посвященном нашему писателю вечере в Копенгагене⁴.

Неторопливо вел своих читателей Василий Шукшин от дома к дому, рассказывая о самых обыкновенных жителях самые обыкновенные, повседневные истории. Писатель почти не давал их портретов, почти не заглядывал в их биографии. На наших глазах с ними тоже вроде бы ничего особенного не случается. Вроде бы и говорят они обычные слова. Но мы слышим собственные их речи, собственные их голоса и, невольно поддаваясь полной естественности разговоров, вдруг видим перед собой жизнь в ее неподлинности, обнаруживаем, что она-то и интересна, она-то и поэтична в действительных глубинах своих. Впечатление такое, что у Василия Шукшина нет никакой выдумки. Он любит жизнь в ее неподдельности, естественности и стремится именно такой ее изобразить. По этой линии его можно сблизить с Виктором Астафьевым, Василием Беловым, Евгением Носовым. На самом деле у Василия Шукшина, так же как у только что названных писателей, художественная выдумка несомненно присутствует, но проявляется преимущественно в очень искусном отборе характеристических деталей быта, диалогов, монологов, их естественной компоновке и т. п.

Писатель хорошо знал, что в жизни существуют не одни светлые души, он в полную силу ощущал, какой напряжен-

¹ Цит. по кн.: Коробов В. Василий Шукшин. М.: Современник, 1984, с. 281.

² Там же, с. 281.

³ Там же, с. 243.

⁴ См. в ст.: Федосеева Л. А все-таки она читается!: Заметки о том, кто и как читает сегодня на Западе советскую литературу. — Иностранная литература, 1985, № 11, с. 189.

ной все еще остается борьба добра со злом. С каждым новым произведением писатель глубже проникал в тайны человеческой жизни и подвига, развенчивая все, что мешает подлинному счастью. В частности, одним из первых он запечатлел трудности роста человека, покидающего деревню в век научно-технического прогресса. Этим и обусловлено нарастание внутреннего драматизма в его творчестве, позволившее Х. Конрад назвать прозу писателя суровой. И, конечно же, острым беспокойством писателя в связи с тем, что позднее назовут общественным застоєм¹.

Вопреки мнению позднейших зарубежных истолкователей творчества Василия Шукшина, писатель отвергал зло независимо от того, является ли его носителем коренной житель села Глеб Капустин («Срезал») или порвавшие с деревней все связи герои рассказов «Капроновая елочка», «Игнаха приехал». Высокая народная нравственность, совесть, за которую он ратует, считая ее мерилom подлинной человечности, не отвергает ни любви к деревне, ни любви к городу и не имеет ничего общего как с идеализацией деревенской патриархальности, так и со слепым поклонением научно-техническому прогрессу, урбанизации или, напротив, отношением к городу как «месту гибели». Уго Қазираги правильно писал на страницах газеты «Унита»: «Шукшин прекрасно понимает, что для деревни является неприемлемым, что в городской жизни — лишь случайность. Но в своем творчестве, как литературном, так и кинематографическом, он никогда не разделяет эти два понятия... Он находится в постоянном поиске диалога»². Эта особенность нашего писателя и позволила Ч. Айтматову заявить, что творчество Василия Шукшина несет «в себе могучие черты народности не в патриархальном, а в сугубо сегодняшнем, социалистическом понимании»³.

Сам Василий Шукшин еще в 1966 году в статье «Вопросы самому себе» не без иронии писал: «Сколько не ищу в себе «глухой злобы» к городу, не нахожу». И, переходя на серьезный тон, продолжал: «А нет ли тут желания оставить (остановить) деревенскую жизнь в старых патриархальных формах?» И отвечал: «Во-первых, не выйдет, не остановишь. Во-вторых, зачем? Что, плохо, когда есть электричество, те-

¹ См.: Sonntag, 1979, N 18.

² Цит. по ст.: Стопченко Н. Талант высокой простоты. Шукшин в Италии, с. 169.

³ Айтматов Ч. Поле высокого напряжения.— Советский экран, 1975, № 6, с. 2.

левизоры, мотоциклы, хороший кинотеатр, большая библиотека, школа, больница?.. Дурацкий вопрос»¹.

Он был только против полного стирания грани между городом и деревней и — за то, чтобы крестьянство оставалось потомственным, то есть чтобы не разрушали в крестьянстве «его извечную любовь к земле», как сказано в той же статье «Вопросы самому себе», а уж если приходится покинуть село, то — не теряло бы оно нравственных завоеваний, не обрывало начисто связей с истоками. Он ценил «веками нажитые обычаи, обряды, уважение заветов старины», как сформулировал сам в «Монолог на лестнице»².

Итальянец Карло Бенедетти, французы Клод Прево и Мишель Резон, американец Дональд Файнг и другие зарубежные литераторы³ вряд ли приписали бы Василию Шукшину позаимствованную из неудачных рецензий и статей Л. Крячко, В. Орлова, А. Марченко альтернативу «город — деревня», «сельский житель — горожанин», прочти они внимательно один за другим хотя бы рассказы «Змеиный ряд», «Капроновая елочка» (1964), «Охота жить» (1966), «Игнаха приехал» (1966), «Волки» (1967), «Срезал» (1970), «Алеша Бесконвойный» (1973).

В беседе с Карло Бенедетти, корреспондентом газеты «Унита», соглашаясь, что в центре его внимания находится деревня как таковая и деревня, двинувшаяся в город, Василий Шукшин заостренно формулировал свое желание, чтобы человек, уходя из деревни, не терял бы ничего дорогого, любви к истокам, к природе и не пополнял ряды городских обывателей. «Иногда, — продолжал он, — читателям моим кажется, что я противопоставляю деревню городу, что, мол, там все хорошо, а здесь все плохо... Это, в общем, не так, не так...» Развернув книжку «Характеры», он обратил внимание собеседника на рассказ «Срезал». И пояснил: «Тут, я думаю, разработка темы такой... социальной демагогии. Ну, что же, мужик, мужик... Вот к вопросу о том, все ли в деревне хорошо, на мой взгляд, или не все хорошо. Вот образец того, когда уже из рук вон плохо. Человек при дележе социальных богатств решил, что

¹ Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 12.

² Там же, с. 34. Глубоко верное освещение проблемы «Деревня и город в произведениях Василия Шукшина» сделано в богатой ценнейшими материалами книге В. Коробова «Василий Шукшин» (с. 107—124).

³ См. статьи о В. Шукшине К. Бенедетти (L'Unita, 4.X.1974), К. Прево (France nouvelle, 1973, N 1429), М. Резона (Europe, 1973, N 531—532), Д. Файнга (Russian Literature Triquarterly, N 11, 1975).

он обойден, и вот принялся мстить, положим, ученым. Это же месть в чистом виде...»¹

Приведем также несколько строк из рассказа «Алеша Бесконвойный», написанного в 1973 году. С горечью признавая, что «жить мы не всегда умеем», колхозник Алеша так аргументирует свое «соображение»: «И особенно это касается деревенских долбаков — вот уж упрямый народишко! И возьми даже своих ученых людей — агрономов, учителей: нет зазнавитее человека, чем свой, деревенский же, но который выучился в городе и опять приехал сюда. Ведь она же идет, она же никого не видит! Какого бы она малого росточка ни была, а все норовит выше людей глядеть. Городские — те как-то умеют, собаки, и культуру свою показать, и никого не унижить. Он с тобой, наоборот, первый поздоровается».

Не соглашаясь с утверждением Э. Павляка, что Василий Шукшин «до последних дней своей жизни остался мужиком, сельским «парнем», убегающим не раз, по истинному зову сердца, в свои родные края», вместе с тем нельзя не признать наличия доли истины в его возражениях тем, кто изображал писателя антиурбанистом: «...вопрос гораздо сложнее, поскольку для Шукшина дело было не в противопоставлении сельского жителя горожанам, а в мужике, который, оторвавшись от своей почвы, от земли (а это в связи с процессами миграции проблема очень острая), не получил взамен ничего, а, наоборот, превратился в мещанина в самом плохом смысле слова, утратил прежнюю ценность и обеднил тем самым духовную жизнь, нарушил свой моральный кодекс. Для Шукшина важно было не *где* человек живет, а *как* он живет. Важно то, сумел ли он придать своей жизни какой-то смысл, или же, духовно опустошенный, он живет глупо, бессмысленно...»

Деревня, идущая в город, и город, идущий в деревню, связанные с этим вопросы и труднейший из них — каким быть человеку, оказавшемуся на распутье? — вот главная тема и главный герой прозы Василия Шукшина. Многие предстоит отринуть и многое принять не без труднейших драм и даже бунта его герою.

Первым, кажется, в советской критике к этому главному в творчестве Василия Шукшина подошел Л. Аннинский, когда написал в связи с кинофильмом «Ваш сын и брат» статью «Не в этом дело, тятя!». Он высмеял расхожие

¹ Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 205.

формулы «о чудиках», пришедших из деревни, но не приживающихся в городе, смешных, нелепых и т. п. «Шукшин берет слово в самой серьезной дискуссии нашего времени: о цели и смысле человеческого бытия»¹, — утверждал критик. «Нет, не между «городом» и «деревней» проходит в сознании В. Шукшина нравственный водораздел. Не между «образованными» и теми, которые не знают, что такое пирамидон. Не между живущими «там» и живущими «тут»². «Смысл не в том — где, а в том — как «живут». Главное открытие писателя — «душевность, надевающая на себя личину «придуривания»³. К сожалению, мысли эти были сформулированы чересчур категорично, позволив Н. Кладу и другим обнаружить, так сказать, их неполное соответствие творчеству Василия Шукшина⁴. И — провозгласить тезис: «...городским недостаткам противопоставлена патриархальность. Ее мнимая чистота. И преимущественная нравственность»⁵.

Возражая К. Фриу, А. Береловичу, Л. Робелю и другим участникам дискуссии о советской литературе, организованной журналом «Нувель критик», Л. Дени говорила: «Не знаю, ищет ли Шукшин в деревне какие-то патриархальные, православные или христианские черты, во всяком случае, его рассказам чуждо какое бы то ни было деление на белое и черное. Он слишком исполнен уважения к человеку, даже неудачнику. Мне представляется даже, что использовать творчество этого писателя как иллюстрацию противопоставления: «город — деревня», «нетерпимость — терпимость» — значило бы, в сущности, исказить и обеднить его. Такое противопоставление подразумевало бы идеализацию того или иного элемента сравнения. Между тем Шукшин, при всей своей доброжелательности, ничего не идеализирует. Он не говорит о «деревне вообще», то есть обо всех деревнях. Он говорит в первую очередь о том, что *знает*, о Сибири: о Сибири лесов, деревень, строек и (очень мало) городов. Он не противопоставляет мир машин миру природы, он показывает «сибиряков», овладевающих тем, что есть в технике хорошего, хитрящих с административными органами (но каждый сам за себя), когда эти органы им мешают; непринужденно ведет полемику.

¹ Искусство кино, 1966, № 7, с. 15.

² Там же, с. 13.

³ Там же, с. 20.

⁴ Там же, с. 21—25.

⁵ Там же, с. 25.

объектом которой является сам человек, а не политические противоречия»¹.

В одном из самых сильных рассказов Василия Шукшина — «Охота жить» — зло и добро показаны в прямой схватке. Старый охотник Никитич, человек беспредельной доброты, открытая душа, приютил уголовника, фактически спас ему жизнь — и получил от него пулю в спину. Бескомпромиссно отрицательное отношение Василия Шукшина к злу, в данном случае воплощенному в образе уголовника, тем важнее подчеркнуть, что писатель впоследствии не раз обращался в своих произведениях к людям, по тем или иным причинам отбывавшим тюремное заключение. Сложилось даже мнение, будто бы он был снисходителен к ним, считал всех их «без вины виноватыми». Дыма без огня не бывает: иногда гуманизм у Василия Шукшина перехлестывал через край. Но в принципе писатель, повторяю, был бескомпромиссен в отношении к злу, что с такой определенностью выявилося в рассказе «Охота жить», (1966), поражающим, как правильно отметил Светлозар Игов, «своим жестоким реализмом»², а затем в еще более художественно сильном этюде — «Волки» (1967).

Только по странному капризу можно было забраковать рассказ «Охота жить», что сделали И. Соловьева и В. Шитова, походя перечеркнувшие и новеллы «Сураз», «Даешь сердце!», «И разыгрались же кони в поле», «Змеинный ряд», «Два письма», роман «Любавины», написанный «по образцу всем знакомого «сибирского романа», сибирского романа вообще, где все кряжистые и звероватые и все кругом закуржавело», по игривым словам рецензентов³.

«Волки», на мой взгляд, самое удачное во всех отношениях произведение Василия Шукшина. В нем с неповторимой силой писатель выразил свою ненависть к страшным порокам людей — эгоизму, шкурничеству, чисто потребительскому отношению к жизни, проявляющемуся в скопидомстве, жажде «довольства», «материальной устроенности» и легко оборачивающемуся жульничеством, демагогией и кое-чем похуже. Рассказ построен по принципу переворачиваемой ситуации, впоследствии часто используемому писателем. Расторопный, обаятельный мужик Наум Кречетов не любит своего зятя за ленцу, слабость к чарке, за то, что тот не прочь поволынить. вернее, порассуждать

¹ La Nouvelle critique, Mai 1975, N 84, p. 54.

² Пламък, 1977, № 4, с. 218.

³ Новый мир, 1974, № 3, с. 246.

о том, как хорошо городскому человеку: отработал свои часы и — спи-отдыхай, поднатужился, провел водопровод, устроил паровое отопление и — не нужно потом беспрерывно бегать с ведрами по воду, думать о дровах. «С одной стороны, конечно, хорошо — водопровод, — ехидно перебивает зятя тесть, — с другой — беда: ты б тогда совсем заспался».

Вот и сегодня, чтобы Ваня не заспался, Наум едет с ним в лес за дровишками; на передней подводе — Наум, за ним — Иван. Въехав в лес, они видят... стаю волков. Едва заметив их, Наум повернул свою лошадь обратно и с криком «Грабю-ут!» помчался к селу. Иван, вспомнив, что топоры у тестя, помчался за ним, закричав: «Придержи малость, отец!.. Дай топор! Мы отобьемся!» Тесть бросил ему топор, сам же продолжал нахлестывать лошадь. Пока Иван ухватил топор, старый волк-вожак распорол его коню брюхо. Плюнув, Иван пошел в деревню. Великая злость взяла на тестя. «Ну погоди!.. Погоди у меня, змей ползучий. Ведь отбились бы — и конь был бы целый. Целый. Шкура». Увидев за поворотом тестя, Иван бросился к нему: «Предал, змей! Я тебя проучу! Не уйдешь ты от меня, остановись лучше. Одного отметелю — не так будет позорно. А то при людях отлуплю. И расскажу все... Остановись лучше». Тот не только не остановился, но, примчавшись в деревню, вызвал милиционера.

«— Брось ты, Иван, — заговорил милиционер. — Ну, случилось несчастье, испугались оба... Кто же ждал, что так будет? Стихия.

— Мы бы легко отбились. Я потом один был с ними...

— Я же тебе бросил топор? Ты попросил — я бросил. Чево еще-то от меня требовалось?

— Самую малость: чтобы ты человеком был. А ты — шкура. Учить я тебя все равно буду.

— Учитель выискался! Сопля... Гол как сокол, пришел в дом на все готовенькое да еще грозитя. Да еще недовольный всем: водопроводов, видите ли, нету!

— Да не в этом дело, Наум, — сказал милиционер. — При чем тут водопровод?

— В деревне плохо!.. В городе лучше, — продолжал Наум. — А чего приперся сюда? Недовольство свое показывать? Народ возбуждать?

— От сука! — изумился Иван. И встал.

Милиционер тоже встал.

— Бросьте вы! Пошли, Иван...

— Таких возбудителей-то знаешь куда девают?— не унимался Наум.

— Знаю!— ответил Иван.— В прорубь головой... — И шагнул к тестю.

Милиционер взял Ивана под руку и повел из избы...

— Нет, это же... что ж это за человек?

— Нельзя, Иван, нельзя: кулаками ничего не докажешь. Пошли по улице по направлению к сельской кутузке.

— Там-то не мог?— спросил вдруг милиционер.

— Не догнал!— с досадой сказал Иван.— Не мог догнать!

— Ну вот... Теперь — все, теперь нельзя».

От произведения к произведению содержание творчества Василия Шукшина расширялось и углублялось, осязаемое изображение жизни все крепче соединялось с философским осмыслением.

«Оставаясь верным своим темам,— считает Лусила Б. Нуньес,— писатель продолжает исследование характеров героев с разных сторон. Границы его творчества постоянно расширялись, а перемены в художественном мире обуславливались как духовной эволюцией самого творца, так и эволюцией его героя. Более поздние рассказы Шукшина заметно изменили свою направленность, однако писатель остался верен художественному исследованию национального характера. Если прежде сюжет фиксировал ситуацию таким образом, что мгновенно и ясно освещался характер («рассказ-характер» — по классификации самого Шукшина), то позднее в писательском внимании оказывается неразделенность характера и судьбы («рассказ-судьба» — по словам автора). В центре повествования уже не единичное столкновение с действительностью («Даешь сердце!»), а последовательное отстаивание своей духовной самостоятельности, которая делается жизненной позицией («Обида»). Изменились акценты в изображении конфликта между личностью и обстоятельствами. Писателя теперь занимает не столько возможный духовный потенциал «чудика», сколько способность человека отстоять свою мечту, сберечь и в рутинной бытовой обстановке высоту идеалов»¹.

Профессор Дайминг Браун тоже отмечал: «В поздние рассказы Шукшин вводил героев, более открыто и сознательно размышляющих над вопросом о качестве, значении и содержании своего бытия»².

¹ Нуньес Л. Б. Русский советский рассказ 60—70-х годов, с. 17.

² Brown D. Soviet Russian Literature since Stalin, p. 297.

Это проявляется в том, что многие герои писателя пытаются осилить сложные или, как говорили когда-то, «вечные» вопросы, пытаются заглянуть за горизонт, чтобы разгадать проблему подлинного человеческого счастья. Писатель был убежден, что для решения ее советский человек обладает всеми необходимыми ресурсами («Солнце, старик и девушка», «Микроскоп», «Алеша Бесконвойный», «Там, вдали»). «Поиски смысла жизни я бы назвала сердцевиной художественной ткани новеллистики Василия Шукшина»¹, — заявила Ирина Захариева, опираясь на такого рода произведения.

Стремясь подвести под творчество Василия Шукшина социальную основу в духе давно почившего в бозе вульгарного социологизма, Джеффри А. Хоскинг в статье, предпосланной однотомнику произведений советского писателя, выпущенному издательством Ардис в 1969 году, писал: «Большинство его произведений — это детища тех ураганных лет, когда в Советском Союзе происходили социальные перемены, когда миллионы людей были оторваны от своих домов и родной стороны. Герои Шукшина — это люди, утерявшие свои корни, люди, покинувшие одну среду и так и не сумевшие до конца обосноваться в другой... Не рабочие и не крестьяне, герои его борются за цель или идеал, не имея в него особой веры и не имея внутренних ресурсов для его достижения. Они дезориентированы и смущены, временами агрессивны, временами робки, временами заносчивы, временами ненадежны, а вследствие этого неоднородными являются их отношения с родителями, женами, детьми, товарищами по работе и начальниками. Неудивительно поэтому, что у Шукшина ситуация-архетип — это скандал...» Назвав Егора Прокудина из «Калины красной» «классической жертвой советского социального экспериментирования», Джеффри А. Хоскинг попытался истолковать «странности», присущие многим героям Василия Шукшина, как форму их несогласия с существующей социальной системой. Однако, чувствуя неубедительность собственных построений, в конце предисловия вынужден был сделать оговорку, подрывающую в самой основе эти построения: «...его лучшие произведения — наиболее неоднозначны, и в них знак «минус» не так легко расставляется». И, ставя крест на этих построениях, замечал: «Возможно, наибольшая сила Шукшина заключается в спо-

¹ Болгарская русистика, 1982, № 5, с. 9.

способности воспроизвести с юмором и симпатией ту ситуацию явного недоразумения, в котором проводит большую часть жизни большинство людей в большинстве обществ...»

Критики задолго до Джеффри А. Хоскинга заметили, что в большинстве своем герои Василия Шукшина — люди нелегкой судьбы и непростого характера, у многих из них (особенно у покидающих деревню, отрывающихся от земли) жизнь трудная, у иных и вовсе «скособоченная». Осуждая некоторых из них, писатель вместе с тем часто стоял, как перед загадкой, перед их беспокойной совестью и жадной настоящего добра, какой-то необычной жизни.

Вслед за самим Василием Шукшиным, называя его «тайным психологом», новейший исследователь правильно определяет: «Повседневная жизнь без прикрас и напряженный поиск смысла жизни, достигающий порой трагического накала,— силовые поля творчества писателя»¹.

Вот тот же Bronислав Пупков, неплохой работник, легко живущий, ни на кого не таящий зла, страдает одной странностью: сопровождая городских любителей охоты, он всякий раз, когда справляется отвальная, рассказывает им о своем... неудачном покушении на Гитлера. И — боже мой! — как рассказывает! Медленно, неторопливо, со множеством подробностей повествует о том, как якобы был послан с заданием убить Гитлера. Раз пять, на самых драматических моментах, прерывает повествование и, подставляя алюминиевый стаканчик под бутылку, говорит: «Прошу плеснуть!» Затем продолжает рассказ, заканчивая его словами: «Двадцать пятого июля тыща девятьсот сорок третьего года... я стрелял. Вот настолько пуля от головы прошла». И добавляет, что история эта будет освещена через пятьдесят или сто лет. И плачет вот такими слезами, скрипит зубами, мотает безутешно головой, с ужасом повторяя: «Я промахнулся». И уходит к воде. Долго сидит один. Потом, совершенно разбитый, тащится домой.

Мы знаем, что Bronислав Пупков все выдумал. Однако сочиненная им легенда отнюдь не делает его в наших глазах посмешищем. Напротив, чем внимательнее раздумаем над странностью героя, тем больше мыслей у нас возникает. Беспокойных мыслей. Не всегда важно, что говорит человек, но всегда важно — почему, зачем и как

¹ Горн В. Ф. Наш сын и брат (Проблемы и герои прозы Василия Шукшина). Барнаул, Алтайское книжное издательство, 1985, с. 8.

он говорит. Что заставляет Броньку Пупкова выдумывать? Критик В. Коробов, очень тонко анализируя рассказ, убедительно показал, что образ Броньки — трагический. Обстоятельства не позволили Пупкову проявить свою настоящую сущность. «Он глубоко и люто ненавидел фашистов и Гитлера, развязавшего эту страшную войну. Но ненависть его к врагу не нашла выхода в конкретном каком-то большом воинском и патриотическом деянии, он не совершил ничего из того, что мог бы, по собственному представлению, совершить. Война кончилась, но боль в глубине сердца не унялась»¹.

А что понуждает почтальона Макара Жеребцова лезть к каждому с советами? Впрочем, последний вопрос самому Макару не раз задавал выпивоха и правдолюб дед Кузьма. И Макар отвечал ему: «Не для этой я жизни родился, дед...» А как можно относиться к столяру мастерской при Заготзерно Андрею Ерину? Тайком от жены приобретает он микроскоп, чтобы, наблюдая микробов, найти средство борьбы с ними. «Дело в том,— разъясняет он,— что человеку положено жить сто пятьдесят лет. Спрашивается, почему же он,— шестьдесят, от силы семьдесят — и протянул ноги? Микробы! Они, сволочи, укорачивают век человеку. Пролезают в организм и, как только он чуток ослабнет, они берут верх». Трогателен этот человек, которого жадная жена бьет по голове сковородником, в своей заботе о человечестве и неотложных поисках ответа на мучительный вопрос: «Ну вот как с ними бороться?»

В цитированной выше статье Джеффри А. Хоскинг утверждал, будто «шукшинским героем-архетипом является Степка из одноименного рассказа, убегающий из тюрьмы всего за три месяца до истечения срока (хотя знает, что его обязательно поймут и добавят за это еще два года) просто потому, что наступила весна и ему хочется повидать деревню и семью». Дипломированный интерпретатор прошел мимо главного в рассказе — ответа самого Степки на вопрос, почему он убежал, и его же слов, что теперь-то уж легко отбудет свой срок. Игнорировал он и ответ самого Василия Шукшина Л. Крячко и В. Орлову, тоже не понявшим его героя. В черновых набросках ответа сохранилось такое признание писателя: «Я люблю его. Он, конечно, дурак, что не досидел три месяца и сбежал. Не сбежал снова воровать и грабить. Пришел открыто в свою

¹ Коробов В. Василий Шукшин. М.: Современник, 1984, с. 225.

деревню, чтобы вдохнуть запах родной земли, повидать отца с матерью. Я такого дурака люблю. Могуч и властен зов Родины, откликнулась русская душа на этот зов — и он пошел. Не надо бояться, что он «пырнет ножом» и, «кривя рот, поет блатные песенки...»¹ Тут — самое главное, упущенное критиками.

Прошел названный профессор и мимо другого в творчестве Василия Шукшина: светлых душ в произведениях писателя больше, чем темных, они не охватываются никаким архетипом, а в их «чудинке» — секрет того, что с давних пор именуется «загадкой русского характера». «При всей простоте и непритязательности их жизни, — сказал о «чудиках» сам автор, — на поверку они оказываются душевнее, чище и скромнее, чем те, кто любит посмеяться над их «странностями» и «чужачествами»². Странности героев Василия Шукшина заставляют вспоминать русских людей, какими они были в прошлом и какими их изобразил М. Горький³ в книге «Заметки из дневника. Воспоминания». Великий писатель, показывая неслаженность их судеб, вместе с тем удивлялся необычности, затейливости, пронизательности их ума, неожиданностям поворотов их мысли и чувств настолько, что сказал: «...я вижу русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным... Я уверен, что по затейливости, по неожиданности изворотов, так сказать — по фигурности мысли и чувства, русский народ — самый благодарный материал для художника. Я думаю, что когда этот удивительный народ отмучается от всего, что изнутри тяготит и путает его, когда он начнет работать с полным сознанием культурного и, так сказать, религиозного, весь мир связующего значения труда, — он будет жить сказочно героической жизнью и многому научит этот и уставший и обезумевший от преступлений мир»⁴.

Октябрьская революция, десятилетия новой жизни коренным образом изменили людей, не лишив, однако, их ни оригинальности ума, ни затейливости чувств. Это тотчас ощущаешь при чтении рассказов «Заревой дождь», «Залетный», «Степка», «Микроскоп», «Сураз», «Суд», ки-

¹ Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 50—51.

² См.: Коробов В. Василий Шукшин, с. 150.

³ Напомним признание М. Горького в письме С. Сергееву-Ценскому от 30 декабря 1927 года: «Мечтателей, чудаков, «беспорядочных» одиночек — особенно люблю».

⁴ Горький М. Собр. соч.: В 30-ти т., т. 15, с. 336.

ноповести «Калина красная». По глубокому утверждению Т. Димисиану, повесть вобрала в себя «не один слой русской классики от Чехова до Горького»¹.

Как верно считает Тончо Шейтанов, в последних произведениях Василий Шукшин проникает «в глубины социально-психологической сущности индивида, в сознание обыкновенного человека»². Он смело говорит о реальных трудностях, препятствовавших росту личности в его время.

«Калина красная» меня просто поразила», — сказал автору Карло Бенедетти. «Фильм «Калина красная», — писала в редакцию журнала «Советская литература» Элизабет Штеег из ФРГ, — шел и у нас на Западе... Выразительная сила Шукшина просто неповторима. Зрителя не покидает чувство, что он в центре событий. Для меня это был почти документальный фильм, срез человеческой жизни»³. Объективности ради отметим, что когда этот фильм вышел на экраны, не все зрители отнеслись к нему подобным образом. Г. Капралов из газеты «Правда» рассказывал, что в редакцию поступали письма не только с выражением восторга, но и с требованием запретить фильм «вредный, наносящий урон воспитанию молодежи».

В киноповести (1973) впервые собрались вместе все излюбленные герои Василия Шукшина: человек незадавшейся судьбы, не нашедший себя, не разобравшийся в окружающих, уголовник по стечению обстоятельств, предавший трудовую жизнь своих предков, предавший мать и под влиянием пришедшей к нему любви вдруг осознающий, что ничем ему не замолит своего греха, Егор Прокудин; простодушная до святости, жалостливая, щепетильно честная с собой и с людьми во всем колхозная доярка Люба и вся ее семья; такая же простодушная, как Люба, мать; «вечный стахановец» отец, чей труд отмечен восемнадцатью почетными грамотами; их сын и брат — Петр, настолько уравновешенный, что собственная жена Зоя, «членораздельная бабочка», называет его пнем. «К Любке-то приехал... — сообщает она мужу. — Этот-то, заочник-то...

— Да? — нехотя полюбопытствовал Петро, здоровый мужчина, угрюмоватый, весь в каких-то своих думах. — Ну и что? — Пнул баллон, другой.

¹ Tribuna, 17.II.1983.

² Литературна мисъл, 1982, № 9, с. 67.

³ Sowjetliteratur, 1980, № 9, S. 176, 177.

— Говорит, был бухгалтером, ну, мол, ревизия, то-се...
А по роже видать: бандит.

— Да?— опять нехотя и лениво сказал Петро.— Ну и что?

— Да ничего. Надо осторожней первое время... Ты иди глянь на этого бухгалтера! Иди глянь! Нож воткнет и не задумается этот бухгалтер.

— Да?—Петро продолжал пинать баллоны.— Ну и что?

— Ты иди глянь на него! Иди глянь! Вот так нашла себе! Иди глянь на него — нам же под одной крышей жить теперь.

— Ну и что?

— Ничего!— завысила голос Зоя.— У нас дочь-школьница, вот что! Заладил свое: «Ну и что? Ну и что?» Мы то и дело одни на ночь остаемся, вот что! «Ну и что». Что-калка чертова, пень. Жену с дочерью зарежут, он шагу не прибавит...»

Петро действительно чужд какой-либо суетливости, как, впрочем, и его сестра Люба. И к людям, к каждому человеку он испытывает не меньшее доверие, чем его «чудаковатая» сестра, списавшаяся с совершенно неизвестным ей заключенным Егором Прокудиным и вот теперь встретившаяся с ним.

Встреча ее семьи с Егором выдержана в юмористических тонах и проникнута чувством неподдельной любви автора к участникам сцены. Достоинство, внутреннее человеческое достоинство каждого высвечивается здесь. И сразу все приближаются к читателю настолько, что в них начинаешь верить. И прежде всего в то, что, хотя Егор Прокудин и провел не один год за тюремной стеной, он не стал закоренелым преступником. Существовало что-то, быть может, и для него самого неясное, что толкнуло его на воровской путь. Возможно, это что-то — деньги. Начинаешь домысливать: могло случиться так, что, уйдя вместе с братом в голодные годы из дому, он однажды столкнулся с потрясшим его фактом: жизнь человека зависит целиком от каких-то гладких зеленых, серых или оранжевых бумажек. И начал «подламывать» магазины, ларьки, вытряхивая из них эти самые бумажки. Во всяком случае, сам он заговорил на эту тему с Любой значительно раньше, нежели о своей судьбе и своем будущем: «Иногда я бываю фантастически богат, Люба. Жаль, что ты мне не в эту пору встретилась... Ты

бы увидела, что я эти деньги вонючие... вполне презираю».

Любое отношение к сказанному Егором не исключает того, что постепенно у нас зарождается чувство уважения к нему и надежды на его выпрямление. На это намекает и сам автор, когда в первую же нашу встречу с героем заставляет Егора сказать шоферу: «Видишь ли, малыш, если бы я жил три жизни, я бы одну просидел в тюрьме, другую — отдал тебе, а третью — прожил бы сам, как хочу», затем прочесть ему же острые, как спирт, пророческие стихи и, наконец, выскочить из машины к «своим подружкам» — березкам.

«Егор вышел из машины. Вокруг был сплошной березовый лес. И такой это был чистый белый мир на черной еще земле, такое свечение!.. Егор прислонился к березке, огляделся кругом.

— Ну, ты глянь, что делается!— сказал он с тихим восторгом. Повернулся к березке, погладил ее ладонью.— Здорово! Ишь ты какая... Невеста какая. Жениха ждешь? Скоро уж, скоро.— Егор быстро вернулся к машине. Все теперь было понятно. Нужен выход какой-то. И скорее. Немедленно».

Все, что затем и происходит на наших глазах, представляет собой реальное наполнение этой метафоры, укладываясь в емкое и полное драматизма определение: «чистый белый мир на черной еще земле». В этом существо трагедии самого Егора Прокудина, жаждущего праздника для души, преждевременно обессилевшей оттого, что утрачены связи с коренными истоками; драмы Любы; горьких испытаний, предстоящих Петру после гибели Егора. Смелость Василия Шукшина как художника в том и выражается, что он не боится Егора Прокудина, такого, каков он есть, вплотную приблизить к «чистому белому миру», но вместе с тем, не смягчая ничего, сказать прямо, что груз прошлого, связанный с отрывом от корней, от матери, не позволит Егору Прокудину вступить в этот белый мир.

Светлый потенциал души Егора Прокудина сталкивается с его недавней биографией и с кругом людей, в котором он оказывается, выйдя из тюрьмы. С одной стороны — «хата» и «малина» («черная еще земля»), с другой — Люба и ее родные («чистый белый мир»). С одной стороны — мучающее Егора подозрение, что все вокруг видят в нем только «арестанта» («черная еще земля»), с другой — «не боюсь я тебя чего-то, не знаю» Любы и всеснимающее

Петрово «Ну и что?» («чистый белый мир»). С одной стороны — предельно растленный Михайлыч и набранная им компания бездельников, радующихся возможности поесть и напиться на даровщинку («черная еще земля»), с другой — егоровы призывы: «Люди!.. Давайте любить друг друга!.. Ну чего мы шуршим, как пауки в банке? Ведь вы же знаете, как легко помирают?! Я не понимаю вас...» («чистый белый мир»). С одной стороны — алкоголик Коля с его компанией и куда более страшный, оглохший «навсегда для всякого справедливого слова» Губошлеп с его бандой («черная еще земля»), с другой — робко, но неодолимо пробуждающееся настоящее чувство нежности, уважения, благодарности, тяги к Любе и обнадеживающе-обязывающая просьба старика: «Ты ее, Егор, не обижай: она у нас — последыш, а последышка жальчее всех. Вот пойдут детишки у самого — спомнишь мои слова. Она хорошая девка, добрая, только все как-то не везет ей...» («чистый белый мир»). С одной стороны — решающая попытка Губошлепа вернуть Егора на преступный путь («еще черная земля»), с другой — первая борозда, проложенная Егором, встреча с матерью, осознание собственной вины перед нею и данная Любе клятва: «Ничего, Любаша!.. Все будет в порядке! Голову свою покладу, но вы у меня будете жить хорошо! Я зря не говорю!» («чистый белый мир»). И — новые встречи с березками, теперь уже символизирующие возможное осуществление мечты Егора Прокудина о мире, где люди чисты и стройны, как березы, а жизнь прозрачна и светлосна.

Мы рассматриваем здесь не кинофильм, а киноповесть «Калина красная» с ее главной идеей, когда-то развивавшейся в применении к русскому народу М. Горьким. «Ни в хорошем, ни в плохом человек не весь», — твердил он. Василий Шукшин утверждает это всем своим творчеством, ставя акцент на первой части: положительные задатки человека в нашем обществе беспредельны и обязательно проявятся, если для этого делается все необходимое. В «Калине красной» он показал это с такой реалистической силой, что произведение, прежде всего, в его киновыявлении принесло автору триумфальный успех.

Не все в киноповести равноценно. Есть что-то надуманное, почти ерническое в эпизодах, рассказывающих о том, как Егор с Михалычем «развратничают» в райгороде. Затянут разговор Егора на почте да и с Михайлычем о том, как и с кем можно бы «вздохматить» деньги.

Реальная жизнь всегда строже и убедительнее всего, что пишется о ней. Не исключение в данном случае и творчество Василия Шукшина. Доказательство — сравнение встречи Егора Прокудина с матерью, как она была написана Василием Шукшиным и как ее «сыграла» в фильме Офимия Быстрова. Вряд ли возможна душа, которая не взволнуется до слез этой сценой, как она реализована в фильме. А теперь послушаем рассказ Нины Веселовой:

«Есть в фильме эпизод, памятный всем: Егор везет Любу к одинокой старухе. Люба выслушивает ее горький рассказ о жизни — «восемнадцатый год одна... ни единого звука от сына», — а потом Прокудин рыдает по-за деревней на траве: «Это же мать моя, Люба, мать!» — и молча взирает на его слезы белая разрушенная колокольня.

На роль матери Егора Прокудина Шукшин приглашал Веру Марецкую, но актриса заболела, пришлось срочно искать замену. И замена нашлась... в деревне Садовой. Офимия Быстрова — так звали старушку, которая снялась в «Калине...». Не подозревая, зачем понадобилась ученым людям, она с болью и грустью поведала о своем горе. И документальная история ее жизни так точно легла в художественную ткань фильма, что не осталось и «рубцов» этого вживания. Так естественно ложится только правда к правде.

Теперь Офимия Быстрова умерла, и горькой была ее кончина: ее нашли мертвой в проеме между печкой и стеной. Родной сын ее так и не объявился... В центре деревни Садовой высокий дом Офимии, окруженный белыми стволами берез. Заросло крапивой крыльцо, слезы застилают глазницы окон. А когда-то — помните? — светло и доверчиво смотрела старуха в кинокамеру, переходя из окна к окну... Похоронили Офимию возле церкви — возле той, где плакал когда-то Егор Прокудин. Мы постояли на этом скорбном месте на октябрьском ветру.

И нам вспомнился другой октябрь — когда хоронили Шукшина:

Сибирь в осеннем золоте,
в Москве — шум шин.
В Москве, в Сибири,
в Вологде
дрожит и рвется в проводе:
— Шукшин... Шукшин...

Это строки вологжанки Ольги Фокиной. И это лишь частица всенародного отклика на смерть Шукшина»¹.

Вскоре после появления на экранах фильма «Калина красная» редакция журнала «Вопросы литературы» устроила обсуждение его и киноповести у себя за «круглым столом». Все участники обсуждения соглашались, что Василию Шукшину удалось создать отнюдь не одномерный характер Егора Прокудина, изобразить человека гордого и одновременно несчастного в переломный период его жизни. Григорий Бакланов самое главное в киноповести истолковал как рассказ «про человека, который предал себя и все то хорошее, что могло бы с ним быть, но уже не будет»². Константин Ваншенкин нашел в произведении и лубок, и воровской романс, и множество надуманных банальностей и вообще «слабостей, несовершенств, несообразностей» куда больше, чем достоинств. Вадим Баранов секрет успеха «Калины красной» объяснял «внешнефабульной стороной фильма (преступник, попытавшийся стать честным) и его трагическим финалом». Сергей Залыгин, решительно не соглашаясь с критиками, находившими в произведении и мелодраму, и олеографию, и сентиментальность, обращал внимание на глубинную гуманистическую основу произведения и делал упор на стремление Егора Прокудина вырваться из своего прошлого навсегда. «Шукшин,— доказывал он,— в отличие от всех нас дает нам образ, обладающий своей собственной, а не нашей логикой, своими, а не нашими понятиями,— в этом и заключается его большое художественное открытие. Да, Егор Прокудин то и дело непоследователен, но он последовательно непоследователен. Мы помним, как Егор, выйдя из тюрьмы, шагает по деревянным мосткам навстречу свободной жизни; а вот теперь он идет навстречу своему убийце, навстречу смерти. По нашей логике — это безрассудство, по его — необходимость, поступить иначе он не может. Эта главная и завершающая непоследовательность разом объясняет все его непоследовательности предыдущие и мелкие, но почему-то многие критики именно те эпизодические сценки «истолковали», а этой — не придали никакого значения, не назвали ее тем, что она есть,— по-

¹ Веселова Н. Калина горькая.— Литературная Россия, 18.IX.1981.

² Вопросы литературы, 1974, № 7, с. 45. Далее цит. без отсылок.

трясающим, высокоэмоциональным созданием Шукшина — писателя, режиссера и актера.

Мнение Сергея Залыгина упорно стремился оспорить Вадим Баранов. Аргументировал он обстоятельно. Сославшись на самые несходные отзывы студентов о кинофильме «Калина красная» и на «поток одобрительно-хвалебных или даже восторженных рецензий», он продолжал:

«И по правде сказать, для меня несколько неожиданной оказалась точка зрения С. Залыгина. Как критик он обладает взыскательностью и глубоко индивидуальным подходом к явлениям литературы, но в данном случае в своих суждениях о фильме во многом объективно совпал с такими рецензентами.

По-видимому, первичное эмоциональное воздействие фильма оказалось столь сильно, что оно притупило остроту критического анализа и породило такие суждения, с которыми трудно согласиться. Так, один из рецензентов усмотрел в «Калине красной» фильм о тяжести предательства, которое якобы совершает Егор, покидая землю, и о возвращении к истокам. Но разве об этом фильм? Разве исследуется в «Калине» природа предательства и расплата за него? Шукшин оставляет это все в стороне, это его не интересует, он аксиоматически заявляет исходные позиции, и мы верим ему.

Теперь о том, что Егор Прокудин — крестьянин, возвращающийся к истокам... Не подводит ли здесь та цитатная «методология», когда в высказывании персонажа стремятся усмотреть формулировку идейной сущности всего произведения (в то время как в действительности она реализуется в его художественной системе в целом)? Губошлеп совсем не философ, и убивает он Егора вовсе не за то, что Прокудин опять стал крестьянином, а за то, что он перестал быть таким, как он, Губошлеп.

Обосновывая крестьянскую природу психики Егора, ссылаются на березки. Я не вижу здесь специфических проявлений психики именно крестьянской. Сентиментально-умилительные интонации Егора мало вяжутся с подлинно крестьянским мироощущением человека-труженика на земле. Скорее такая умилительность есть крайность по отношению к жестокости «блатного» мира, порожденная им же».

Критик предложил вместо всего этого собственный взгляд на Егора Прокудина как на человека, который является «незаурядной личностью и всюду стремится быть

солистом, не хочет подчиняться закону нивелировки, какие бы формы, в его представлении, он ни приобретал. И в то же время Прокудин относится к числу людей, которые пока не понимают, что жизнь тоже хор. Только добровольный. В ней существуют определенные нормы нравственности, нормы отношений людей друг с другом. Но пока это по ту сторону его интересов и понимания». В речах Егора Прокудина критик находил нечто хлестаковское, раскаяние его квалифицировал как откровенно мелодраматическое, отношение к матери называл сугубо бессердечным, ничем необъяснимым и неоправданным, заключая: «Перед нами человек незаурядных возможностей, способный к поэтическому восприятию жизни, стремящийся найти в ней пути и ценности истинные. Но склонность к максимальному самовозбуждению при полном отсутствии нравственного самоконтроля приводит его к результатам, далеким от тех, на которые он рассчитывал. Егор вовсе не хочет принести людям зла и все же не может еще принести им добра. Он попытался уйти от прошлого, но его черная тень неотступно следует за Прокудиным. Желая рассчитаться с прежней жизнью и широко шагая куда-то, как кажется ему — к новому берегу, Егор не подозревает, в каком близком взаимоотрицающем соседстве еще находятся в его душе добро и зло. Напрашивается невольный парадокс: от калины до «малины» один шаг. Крайности диалектически сходятся».

Не согласившись с критиком, так же как с ним не согласился и Сергей Залыгин, в полемику решительно ввязался Лев Аннинский, предложив видеть в главном герое «Калины красной» человека, находящегося в ложной ситуации, человека, сорвавшегося со своей орбиты и пока не нашедшего другой, устраивающей его. «В том-то и дело, что нигде не находит себе этот герой органической среды, действительного родного места. Все так или иначе ложно, мнимо, коварно. Или тебя заставляют быть волком. Или — когда попадешь к людям, готовым поверить тебе, ты не веришь им, потому что сам — волк». Критик искал непосредственную связь Егора Прокудина, с одной стороны, с главным героем всего предыдущего творчества писателя. («Назвав этого героя «обманутым, остервеневшим, бывшим добрым человеком», Лев Аннинский уточнял: «Шукшинский герой — меж двух опор. Он ни там, ни тут. Со своего края съехал, к чужому не прирос. Село бросил, а в городе всем чужой. Но — вот главное! — привыкнуть к этому от-

чуждению он не может. Обижается. Злится. До бешенства доходит»), с другой — с самой доподлинной народной массой, называя его «народным» человеком с присущими этому последнему «вечным беспокойством», проснувшейся жаждой «почувствовать себя не пустым местом, а хоть кем-нибудь».

Споривший с отдельными заключениями Льва Аннинского критик В. Кисунько поддержал его в главном. Егор Прокудин для В. Кисунько — незаурядная личность с высоким чувством собственного достоинства и... личность асоциальная, подъем которой на более высокий этап развития автор показывает без какой-либо сентиментальности. Мало того, «Шукшин безжалостен к своему герою в той же мере, в какой он герою сочувствует. Доброта Шукшина — жесткая доброта...» Егору и хочется, и не хочется стать другим. В его душе идет трудная борьба, что проявляется и в рассказе самого героя о трех жизнях, одну из которых он просидел бы в тюрьме, другую отдал людям, а третью прожил бы сам, как хотел, а именно чтобы она, третья жизнь, стала настоящим праздником. «Как хочу», — пояснял В. Кисунько, — это «по празднику», к которому так нелепо и так истово стремится Егор. И открывает, что не может быть купленного праздника в добытом по случаю халате. Что праздник обретается, когда другому отдаешь жизнь и другой — в силу потребности души — свою тебе отдает. Егор гибнет, но перед этим обретает «третью жизнь» вместе с первоосновой ее — «второй жизнью», понятой не как «подарок кому-то», а как «взаимный дар людей». Социальная же основа борьбы в душе Егора Прокудина критиком была определена так: «Шукшина как художника всегда волновали процессы громадной исторической важности — превращение миллионов крестьян в городских жителей».

Внимательно анализируя ход изложенной дискуссии, нельзя не обнаружить, что почти каждому из участников ее Егор Прокудин видится в отдельных гранях очень нелегкого характера, а не в поразительной сложности, противоречивости и даже загадочности его. В нем есть и элемент сильнейшей асоциальности, и нравственная невоспитанность, и склонность к демагогии, и дикое самолюбие, не позволяющее в течение двадцати лет писать матери. Он недостойно разговаривает с родителями Любы. И многими другими грехами прямо-таки обременена его душа. Анархичность свойственна ему в не меньшей мере, нежели гру-

бость, бесцеремонность. И еще, еще... И под всем этим... ощущение стыда за самого себя. Ему не дает покоя вопрос: «Так ли живу?» Воровская жизнь тайно гнетет его, но — что греха таить? — настроить себя на то, чтобы отныне только пахать да сеять, он тоже еще не сумел. А душу гложет все сильнее какое-то чувство. Уловить, понять его не сразу ему удастся. Оно по своему скрытому существу чем-то связано с березками. Не потому ли он все чаще подходит к ним, чтобы постоять возле них, сосредоточиться на чем-то большем, чем все, что до сих пор было у тебя. О чем он думает, почти механически повторяя: «Ах вы, мои красавицы?» Быть может, спрашивает, а сам-то он сделал что-либо для того, чтобы они были краше? И он сам — красив ли? В его приверженности березкам сказывается непогибшая в нем жажда настоящей неподдельной чистоты и прямизны в жизни. Неспроста вслед за тем проснется в Егоре Прокудине чувство вины перед матерью, а потом и перед землей. Это будет шаг от «малины» к «калине», к той горьковатой, но бодрящей своей настоящестью жизни, что влечет к себе всех честных людей на земле. Ведь есть же, есть глубокий смысл в том, что именно русскую «Калинку» можно услышать в самых далеких, самых неожиданных уголках земли. Прокудин сделал шаг к действительно главному в жизни. Но вот вопрос: сможет ли он жить по-новому с тяжелой ношей прошлого? Отчего он так безутешен после встречи с матерью? Михайло Видкович из Югославии попытался ответить на эти вопросы. Он считает, что другого конца в «Калине красной», вероятно, быть не могло¹. Он же напоминал заявление самого Василия Шукшина о том, что им создан фильм «о каждом из нас, о вечном поиске своего места в жизни». Писатель говорил: «Я мог сделать фильм и с другим сюжетом. Живет человек, ворует, работает, идет на пенсию, и в конце концов тоже умирает. Однако такого человека мне не жаль, а Егора Прокудина — жалко. Он сам в себе ощущает раздор, мучается и ищет согласия с самим собой»².

Есть доля истины и в утверждении профессора Дайминга Брауна: «Егору наносят поражение его собственные саморазрушительные инстинкты». Последнее слово выбрано не совсем точно: сам же профессор выше говорил, что «все прошлое» помешало Прокудину воспользоваться предоставившейся возможностью и «найти место среди

¹ См.: Борба, 9.III.1974.

² Там же.

обычных людей, общаться с нормальными людьми, воспитывать в себе ростки доброга»¹.

Русских людей с беспокойством в мыслях и в сердце любил изображать М. Горький. Среди них без труда можно найти не одного предшественника Егора Прокудина. Но мало кто из них выходил на настоящую дорогу. И не потому, что автору этого не хотелось. А потому, что груз былого опустошал их раньше, чем они находили ответ на главный вопрос. Такой же груз раздавливает сначала морально, а затем физически и Егора Прокудина.

Присутствуя на дискуссии, о которой так подробно сказано мною, Василий Шукшин проявил удивительное самообладание. Если бы не мимоходом брошенное им замечание в связи с выступлением Константина Ваншенкина: «...особенности нашего с ним жизненного опыта таковы, что позволяют нам шагать весьма и весьма параллельно, нигде не соприкасаясь, не догадываясь ни о чем сокровенном у другого», можно было бы подумать, что он не слышал, о чем так пространно говорили спорщики. Получив слово, сказал, что его больше всего интересует «история души» человека, его думы, особенно когда он «гладит березки и ласково говорит с ними». Егора Прокудина автор назвал сильным и добрым. «Увидел березку — подошел, погладил, сказал, какая она красивая стоит, — маленько один побыл, вдумался... Такая уж привычка, но привычка человека изначально доброго, чья душа не хочет войны с окружающим миром, а когда не так, то душа — скорбит». И в другом защитил Василий Шукшин своего героя. Он заявил: «Как всякий одаренный человек, Егор самолюбив, все эти двадцать лет он не забывал матери, но явиться к ней вот так вот — стриженому, нищему — это выше его сил. Он все откладывал, что когда-нибудь, может быть, он явится, но только не так. Там, где он родился и рос, там тюрьма — последнее дело, позор и крайняя степень падения. Что угодно, только не тюрьма. И принести с собой, что он — из тюрьмы, — нет, только не это. А что же? Как же? Как-нибудь. «Завязать», замести следы — и тогда явиться. Лучше обмануть, чем принести такой позор и горе. Ну, а деньги? Неужели не мог ни разу послать матери, сам их разбрасывал... Не мог. Как раз особенность такого характера: ходить по краю. Но это же дико! Дико. Вся жизнь пошла дико, вбок, вся жизнь — загул. И спра-

¹ Brown D. Soviet Russian Literature since Stalin, p. 295.

ведливые нормы В. Баранова тут ни при чем. Вся драма жизни Прокудина, я думаю, в том и состоит, что он не хочет маленьких норм. Он, наголодавшись, настрадавшись в детстве, думал, что деньги — это и есть праздник души, но он же и понял, что это не так. А как — он не знает и так и не узнал. Но он требовал в жизни много — праздника, мира, покоя, за это кладут целые жизни. И это еще не все, но очень дорого, потому что обнаружить согласие свое с миром — это редкость, это или нормальная глупость, или большая мудрость. Мудрости Егору не достало, а глупцом он не хотел быть. И думаю, что когда он увидел мать, то в эту-то минуту понял: не найти ему в жизни этого праздника — покоя, никак теперь не замолить свой грех перед матерью — вечно будет убивать совесть... Скажу еще более странное: полагаю, что он своей смерти искал сам. У меня просто не хватило смелости сделать это недвусмысленно, я оставлял за собой право на нелепый случай, на злую мстительность отпетых людей... Я предугадывал недовольство таким финалом и обставлял его всякими возможностями как-нибудь это потом «объяснить». Объяснять тут нечего: дальше — в силу собственных законов данной конкретной души — жизнь теряет смысл. Впредь надо быть смелее. Наша художническая догадка тоже чего-нибудь стоит».

Аналогичным образом объяснил «конец» Егора Прокудина автор и в беседе с Карло Бенедетти (1974 г.), сделав, однако, очень существенное уточнение: «В деревне, наверное, оставаясь там, где он родился, он был бы, наверно, хороший человек. Но так случилось, что он ушел от корней, ушел от истоков, ушел от матери... И, таким образом, уйдя — предал. Предал! Вольно или невольно, но случилось предательство, за которое он должен был поплатиться...»¹ В беседе же с корреспондентом «Правды» акцент снова был перенесен на то, что, от природы добрый, умный и даже талантливый человек, Егор Прокудин в свое время, «пусть даже бессознательно», вступил на путь компромисса с совестью. «Так начался путь компромисса с совестью, предательства — предательства матери, общества, самого себя. Жизнь искривилась, потекла по законам ложным, неестественным... К гибели вела вся логика и судьбы и характера»².

¹ Шукшии В. Вопросы самому себе, с. 198.

² Там же, с. 209, 210.

«И все же драма героя Шукшина,— справедливо заключал Г. Димисиану,— не убивает в нас надежду и веру в человека. Надежда на спасение остается до тех пор, пока люди, подобные Егору, могут опереться на руку, протянутую Любой. «Что мне с вами делать-то?» — этот вопрос героини Шукшина, русской женщины, беспокойно и нежно, покровительственно и беспомощно звучит в бескрайних сибирских просторах»¹.

Интересно, что безошибочное чутье простого человека навело на аналогичную мысль и японскую домохозяйку Фукуи Таэко из города Осака, написавшую в газету:

«Русская литература очень отличается от литератур других стран. Прочитав русский роман, мы, например, не испытываем того чувства усталости, какое испытываешь обычно после прочтения многих произведений: в голове сумбур от того, что увидел всю грязь собственной и чужой жизни. Русские писатели также часто повествуют о любви и ненависти, но их произведения не оставляют тяжело-го осадка в душе читателя, ему легко и светло. Эта черта очень заметна и в произведениях современных советских писателей.

Об этом я подумала, когда прочитала сборник рассказов Шукшина «Калина красная» на японском языке»².

Болгарский исследователь Ивайло Петров, определяя жанр «Калины красной», назвал ее «повестью-предупреждением», исходя из того, что «главное в ней — философский подтекст, раздумье писателя о человеке, о его месте в жизни и назначении на земле, о том, как дорого обходится компромисс с совестью». Он же, вслед за советскими критиками, признавал, что «при изображении трагической судьбы Егора Прокудина Шукшин, следуя традициям М. Шолохова, ставит вопрос об ответственности личности перед народом. Попытка внутреннего освобождения героя кончается трагически. Следуя логике произведения, нельзя все свалить на обстоятельства голодного детства и трудной жизни. Если герой переступает определенные нормы общественной жизни, то виноват в этом сам герой»³.

Наблюдая гостей, собранных им в ресторане райгорода, Егор Прокудин с неодолимой грустью и обидой ска-

¹ Tribuna, 17.II.1983.

² Тосё Симбуи (на яп. яз.), 22.XII.1979. Перевод — Ким Рехо.

³ Петров И. Повести Василия Шукшина.— Болгарская русистика, 1984, № 6, с. 4, 5.

зал: «Ну, ешьте, ешьте, все наесться никак не могут. Все бы ели, ели!» И — несколько минут спустя: «Только болтать умеете, — вконец рассердился Егор. — Во-от начнут говорить! И говорят, и говорят... Чего вы так слова любите? Что за понос такой словесный?!» Нетрудно догадаться, что вопросы Егора Прокудина отражают его смутные, но неотступные раздумья над смыслом человеческого существования. Они остро волновали всегда и самого Василия Шукшина. «Как живете?» и «чем живете?» — спрашивал он людей уже в первых рассказах. В последних же произведениях эти вопросы сливаются с двумя другими: «зачем живете?» и «как должны жить?» Не без влияния «Мастера и Маргариты», но совершенно самостоятельно и оригинально Василий Шукшин сводит своих причудливых героев в ситуациях, позволяющих и им, и самому автору задуматься над глобальными вопросами человеческого существования, справедливости, честности, правды. Возвращаясь к исконной проблеме, впервые поставленной еще в рассказе «Солнце, старик и девушка», затем углублявшейся во множестве других произведений, Василий Шукшин в последних рассказах и повестях снова формулирует ее, но уже на более высоком витке собственного философского и художественного развития. Заканчивая рассказ о колхозном бригадире, он писал:

«Теперь, много-много лет спустя, когда я бываю дома и прихожу на кладбище помянуть покойных родных, я вижу на одном кресте: «Емельянов Ермолай ...вич».

Ермолай Григорьевич, дядя Ермолай. И его тоже поминую — стою над могилой, думаю. И дума моя о нем — простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Как, впрочем, все тут, как дед мой, бабка. Простая дума. Только додумать я ее не умею, со всеми своими институтами и книжками. Например, что, был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили. Или — не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали. Видел же я потом других людей... Вовсе не лодырей, нет, но... свою жизнь они понимают иначе. Да сам я ее понимаю иначе! Но только когда смотрю на их холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее?»

Поиски ответа на новом этапе развития писателя сопровождались нарастанием в его душе тревоги, а в творчестве — внутреннего драматизма в связи с тем, что в жизни не всегда торжествовали человечность, справедли-

вость; демагоги, шкурники, хапуги, потребители, лицемеры, бюрократы и просто подлецы с ловко подвешенными языками и еще более гибкой совестью все чаще ломали талантливых, честных, бескорыстных, не желавших унижаться людей. Самый страшный вид бюрократизма Василий Шукшин усматривал в укоренявшемся стандартном, усредненном подходе к человеку, подходе, так сказать, согласно инструкции.

По мнению Н. Машовца, внутренний пафос большинства рассказов Василия Шукшина, начиная с «Материнского сердца», «Танцующего Шивы», «Миль пардон, мадам!», пьесы «Энергичные люди», подталкивал читателя к выводу, осеняющему Ивана-дурака: «Да что же терпеть-то?! Что терпеть-то?! Надо же что-то делать!»¹

Наставляя племянника Григория, только что избранного председателем колхоза, много повидавший на своем веку Максим Думнов говорит: «Мужик наш середки в жизни не знает». Он доказывает, что у нас всяк молодец на свой образец, что нередко талантливость соединяется с заковыристостью, угловатостью, «чудинкой». Это убеждение и самого писателя. Неспроста в его последней книге «Беседы при ясной луне» сходные мысли высказывают многие герои. Вслед за Максимом Думновым герой рассказа «Алеша Бесконвойный» думает: «Вот вы там хотите, чтобы все люди жили одинаково... Да два полена и то сгорают неодинаково, а вы хотите, чтобы люди прожили одинаково!» Соответственно и отношение к каждому человеку должно быть сугубо индивидуальным, глубоко уважительным. Максимум уважения к рядовому, к каждому советскому человеку, дабы не помешать свободному выявлению его оригинальной мысли, его неповторимого чувства, — вот к чему сводилось человеческое кредо Василия Шукшина. Будьте добрее, внимательнее друг к другу, не потеряйте душу во все убыстряющемся беге времени, — неустанно твердил он. И записывал: «Не представляю себе коммунизма без добрых людей, — не верю в такой коммунизм и не хочу такого»².

Много горькой правды в связи с этим сказал писатель в своих последних произведениях — в опирающихся на тра-

¹ Машовец Н. Осмысление, с. 67.

² Шукшин В. Вопросы самому себе, с. 181.

дщины Гоголя, Щедрина, Булгакова сатирических повестях «Точка зрения» и «До третьих петухов», много всего и всякого вложил в них, насмерть схлестнувшись со всем, что мертвым грузом ложилось на пути советских людей к подлинному счастью. На этом основании Витторио Страда из Италии пытался даже вывести Василия Шукшина за пределы социалистического реализма. Между тем именно как настоящий социалистический реалист Василий Шукшин должен был развернуться и в этой сфере. Он считал, что названные и неназванные им впрямую силы не просто мешают талантливому русскому человеку проявиться по-настоящему как хозяину своей земли, своей страны, но попирают его человеческое достоинство, делают его рабом обстоятельств, сводят порой на положение почти шута или пьяницы. «В сказке «До третьих петухов», — писал молодой исследователь, — литературные типы резко изменили свое социально-нравственное содержание: Обломов, Ленский, Конторский, баба Яга и ее окружение, монастырь с чертями и «золотая» молодежь — лики современного мещанства, претендующие на исключительное положение в обществе. Сильные, гневные слова находит Василий Шукшин, когда речь заходит о Мудреце, новом персонаже в творчестве писателя. Мудрец — апостол бюрократизма, надевший на себя венец непогрешимости. Демагогов и фразеров Шукшин изображал и ранее, например в рассказе «Срезал», в котором праздный краснойбай Глеб Капустин «срезает» заезжую знаменитость вычитанной фразой. Но мудрец — не только фразер и «теоретик» на пустом месте, он претендует на роль духовного наставника, который в трудную минуту спекулирует словами о народе, почти не маскируя свое презрение к нему. Мудрец делает вид, что он занят мировыми проблемами, скорбит о людских невзгодах, но на самом деле ему хочется урвать свой кусок, «пощипать травку». Иван-дурак в сказке «До третьих петухов» вносит смятение в мещанский мирок бабы Яги и в бюрократический мир Мудреца. Но Иванушка не всегда с честью выходит из трудных жизненных ситуаций, на потеху «мудрецам» готов и спеть и сплясать. И в то же время у Иванушки есть страстное желание послужить правде, есть и моральные ориентиры. Все это вселяет надежду, что полученный урок пойдет Ивану на пользу. Присутствие сатирического пафоса особенно заметно в этом последнем произведении писателя, в котором уже нет былого сплава горечи, сострадания с обличительными интонациями. В. Шукшин не-

только резко и непримиримо высказал свое отношение к миру «мудрецов», но и не встал на защиту Иванушки, который не оказался правым ни в своем желании добыть справку, что он умный, ни в нелепых похождениях и «приплясах». Правду и справедливость не получают из рук, за нее борются — таков последний итог писателя Василия Шукшина¹.

Весь свой гнев против очевидных неполадок в самом строе нашей жизни, угрожающих ему, Василий Шукшин вложил в заключительную фразу главного героя, резко возражающего самому Илье Муромцу: «Нам бы не сидеть, Илья! — вдруг чего-то вскипел Иван. — Не расслаживаться бы нам!...»

В статье «Парадокс о положительном герое» Н. Федь, говоря о совершенно специфическом решении проблемы положительного героя в сатире и убедительно доказывая, что у Василия Шукшина амплитуда смеха «огромна, от каламбура, безобидной шутки до острой политической сатиры», подводил читателя к взгляду на Ивана-дурака как на героя в сугубо сатирической ситуации. Прочитав соответствующее высказывание самого Василия Шукшина, ученый писал: «Не кто иной, а именно Иван-дурак колеблет устои царства-государства змея Горыныча, именно он приходит к мысли о необходимости серьезного пересмотра и изменения создавшейся ситуации: «Вечно кого-то боимся, кого-то опасаемся. Каждая гнида будет из себя... великую тварь строить, а тут обмирай от страха. Не хочу! Хватит! Надоело!» Уточняя свою мысль, ученый заключал: в произведении главный персонаж и обличительный смех выступают в двуединой сущности как положительный герой произведения².

Ощущая глубинность содержания киноповести, профессор Силезского университета Станислав Поремба в монографии «Пути развития русской послереволюционной прозы. Литературные направления и течения» (Катовицы, 1981) писал: «Если попытаться сформулировать интерпретационную формулу литературной сказки об Иване-дураке, то она прозвучит так: в сказке Шукшина мы находим «интерпретационный ключ», помогающий раскрыть его новеллистику, романы и киносценарии, почти целиком по-

¹ Павликов Г. Ф. Проза В. М. Шукшина: Творческая индивидуальность писателя и эволюция героя: Автореферат... Л., 1977, с. 11.

² Москва, 1984, № 1, с. 190.

священные теме деревни, а точнее — проблемам русского крестьянства с древнейших времен. Проходя через роман о Степане Разине «Я пришел дать вам волю» и послереволюционную сагу о крестьянском роде — «Семья Любавиных», заостряясь в образах современных крестьян, выступающих в новеллистике писателя, эти проблемы сгущаются до предела в народном сказании об Иване-дураке. Эта своеобразная литературная историософия на тему крестьянства возводится на соединении двух скрепляющих все творчество писателя категориях: трагизма и специфического комизма в их диалектической связи и напоминает известный образ «двуликого Януса», с которым нередко отождествляется русский народ. Своеобразный синтез — давнего прошлого, вчерашнего дня и дня нынешнего Ивана-дурака, на самом деле умного и мудрого, писатель и представил в условной форме современной литературной сказки» (с. 163).

В неторопливой беседе за столом в Переделкине Леонид Леонов, отвечая на мой вопрос об отношении к Василию Шукшину, сказал: «Несомненный и крупный талант, не бриллиант, а, скажем, рубин, крупный такой рубин, но совершенно необработанный». И, как всегда заволновавшись, в который раз добавил: «Нельзя же так относиться к таланту: и швец, и жнец и на дуде игрец». Это понял незадолго до смерти и сам Василий Шукшин. В интервью, оказавшемся последним, рассказывая о своих впечатлениях от встречи и беседы с Шолоховым, он сказал: «Я сделал для себя открытие. До этого у меня было представление о Шолохове только по рассказам разных людей — актеров и писателей, по разговорам в клубах, компаниях, в гостях. А это упрощало его, или, вернее сказать, создало у меня неверное представление о нем. Каким показался он мне при личной встрече? Очень глубоким, мудрым, простым. Для меня Шолохов — олицетворение летописца. Знакомство мое с посредственными писателями способствовало упрощенному представлению о Шолохове. От этих писателей я научился жить суетой. Шолохов перевернул меня. Он мне внушил — не словами, а присутствием своим в Вешенской и в литературе, — что нельзя торопиться, гоняться за рекордами в искусстве, что нужно искать тишину и спокойствие, где можно глубоко осмыслить судьбу народа. Повседневная суета, стремление уловить и отобразить мгновение преходящего довольно сильно запутали меня. Шоло-

хов открылся мне в его реальном земном свете, в объективном, естественном, правдивом свете труженика в литературе. Я лишний раз убедился, что занимаюсь не своим делом. Сейчас я должен подумать о коренном переустройстве своей жизни. Наверное, придется с чем-то распрощаться — либо с кино, либо с театром, либо с актерством. А может быть, и с московской пропиской... Суета! Стремление схватить всего понемногу — вот что мной руководило. Эта суета многих губит. Если занимаешься литературой — распрощайся с кино. Многие для меня остаются пока неясным. Но то, что кино и проза мешают друг другу, портят творческий почерк, — в этом я уверен. Если занимаешься литературой, целиком подчини ей всю жизнь»!¹

Осуществить это намерение Василию Шукшину не довелось.

Есть у него рассказ с незабываемым заголовком — «Материнское сердце» (1969). В нем повествуется о том, как Витька Борзенков по глупому делу попал в камеру предварительного заключения. Узнав об этом, мать Витьки бросилась в город. Ей объяснили, что ничем не могут помочь. Тогда она кинулась к более высокому начальству в область. «Ей теперь, она понимала, надо поспешать, надо успеть, пока они его не засудили. А то потом выволоть будет трудно. Она верила этому. Она всю свою жизнь только и делала, что справлялась с горем, и все вот так — на ходу, скоро, вытирая слезы концом платка. Неистребимо жила в ней вера в добрых людей, которые помогут».

Вот так и сам Василий Шукшин жил всеми радостями и горестями своей страны, своего народа, бил в рельс, когда обнаруживал нечто, угрожающее нашему человеку, спешил к нему на помощь, пока не разорвалось сердце. Писательское сердце...

Назвав Василия Шукшина истинно народным художником, Петр Проскурин памятно сказал: «Это редко, это чудо, и этого нельзя ни остановить, ни запретить»².

О ГАВРИИЛЕ ТРОЕПОЛЬСКОМ И ЕГО ПОВЕСТИ «БЕЛЫЙ БИМ ЧЕРНОЕ УХО»

Этого высокого, худощавого, всегда чуть улыбающегося не то от стеснения, не то от затаенной иронии человека с внеш-

¹ Литературная Россия, 25.X.1974.

² Там же, 11.X. 1974.

ностью старого интеллигента в демократических очках я впервые увидел еще в середине века. Было ему, как показалось, далеко за пятьдесят. Усы щеточкой — уже и тогда седые, виски тоже щедро схвачены изморозью. Автор шумевших в 1953 году сатирических «Записок агронома» не отличался разговорчивостью, рекомендовался селекционером из Острогорской сортоиспытательной станции и действительно загорался, едва речь заходила о зерновых культурах, рыбной ловле, охоте. Десять лет спустя он обрадовал поклонников своего дарования тончайшим воссозданием природы в повести «В камышах».

Публикуя сатирические произведения Гавриила Троепольского в «Новом мире», А. Твардовский был не очень высокого мнения об их художественных достоинствах. Так же примерно к ним относился и Валентин Овечкин. Время, однако, показало и жизненность их, и устойчивый интерес к ним как советских, так и зарубежных читателей. Даже очень пристрастный американский профессор Дайминг Браун назвал «Записки агронома» и другие произведения Гавриила Троепольского середины века «вехой в послевоенном использовании изображения остросмешных явлений с целью обнажения негативных сторон деревенской жизни». Отметил он и своеобразие повествователя в этих произведениях: «...профессионал, заинтересованный в эффективном научном ведении сельского хозяйства, путешествующий по колхозам, наблюдающий их труд, записывающий свои мысли и чувства и часто выражающий горькую иронию перед лицом собственной беспомощности и перед отсталостью производства». И еще: «Главная мишень его сатиры — это бюрократия, бессмысленные «реформы», прикрывающие отсутствие настоящей деятельности и различные виды местной демагогии. Внимание писателя сосредоточено на персонажах, воплощающих (как было в русской классической, гоголевской карикатуре) специфически отрицательные черты крестьянства»¹.

Эти два произведения, казалось бы, должны были подготовить читателя к восприятию лучшей повести — «Белый Бим Черное ухо», с причудливым соединением в ней остро-сатирических элементов и тончайшего лиризма, откровенной философичности и глубокой символики, пронзительно-го чувства природы и умения попеременно посмотреть на мир глазами старика, ребенка и беззащитного, но беззавет-

¹ Brown D. Soviet Russian Literature since Stalin, p. 255.

но преданного людям пса. Тем не менее, когда повесть в 1972 году появилась на страницах «Нашего современника», она была воспринята как неожиданность. О ней долго говорили с удивлением и восхищением. «Эта небольшая по листажу повесть, выдержавшая множество изданий и у нас и за рубежом,— сказал Янка Брыль,— поистине большая книга о человечности, настолько она современна, созвучна тревоге и надеждам всех людей Земли, настолько общечеловечна в самом широком значении этого слова. Повесть Троепольского, можно сказать, триумфально идет по всему миру, без лишнего шума делая свое великое дело единения людей доброй воли, прекрасно способствуя важнейшему из важного — борьбе за мир»¹. Только за период с 1976 по 1980 год «Бим» вышел за пределами СССР 18 раз: дважды в Болгарии, дважды в Венгрии, один раз в Греции, один раз в Израиле, один раз в Китае, дважды в ФРГ, один раз в Швейцарии, дважды в Финляндии, один раз во Франции, один раз в Швеции...²

В 1975 году Союз книготорговцев Понтремпези (Италия) учредил ежегодную литературную премию под названием «Банкареллино» за лучшую книгу для детей в возрасте от 9 до 11 лет, изданную в истекшем году. Члены этого союза, книготорговцы, присылают на рассмотрение специального жюри пять книг, вызвавших наибольший спрос покупателей. В состав жюри, обновляемый каждый год, входят семь подростков от 9 до 11 лет, избираемых из числа учащихся средних школ страны. «Члены жюри,— как рассказывал Ренато Бергонцили, корреспондент одной из итальянских газет,— заранее получают все книги, выдвинутые на соискание премии, чтобы прочитать их в спокойной домашней обстановке. За три дня до даты, когда обнародуется решение о присуждении премии (в 1981 году этой датой стало воскресенье 1 ноября) все члены жюри приглашаются в Понтремоли в качестве гостей. Разместившись в лучшем здании города — в отеле Наполеон,— семь юных членов жюри собираются на свои заседания и в течение трех дней под руководством двух учителей обсуждают книги своих кандидатов на премию. Юноши и девушки, огражденные от какого-либо внешнего вмешательства, работают в спокойной обстановке. В день объявления о присуждении

¹ Литературное обозрение, 1985, № 5, с. 13.

² См.: Произведения советских писателей в переводах на иностранные языки. 1976—1980. М.: Книга, 1981, с. 128—129.

премии они собираются для встречи с широкой публикой для защиты своего решения о лауреате премии «Банкареллино». Жюри,— перед которым всегда испытывают страх авторы книг за откровенность и «жестокость» критики,— высказывает свое мнение без горечи и с той резкой спонтанностью, которая характерна для молодых».

В 1981 году на рассмотрение жюри книготорговцы представили произведения, как сказано в статье того же корреспондента, «более всего читаемые школьниками» и «хорошо известные среди взрослых»: «Нападение на землю» Дженни Подоана, «Приключения Пиерино на рынке Луино» Пьера Къяри, «Покинутая страна» А. Паолими, «Планета чудовищ» Массимо Грилланди и «Белый Бим Черное ухо» Гавриила Троепольского (изд. Джунти-Марцзокко). В отборочном туре в Болонье Г. Троепольскому за книгу «Белый Бим Черное ухо» была присуждена «Премия селеционе Банкареллино — 1981» — фарфоровая статуэтка, а на заключительном этапе конкурса в Понтремоли 1 ноября 1981 года он был удостоен высшей премии (статуэтка бродячего торговца книгами). Изданная в той же стране для слепых, книга тогда же победила в конкурсе на «Премию Монца». «Эта премия,— писал автору профессор Родольфо Каттани,— ежегодно вручается писателям за лучшую книгу для юношества»¹.

Писатель нашел совершенно неожиданный угол зрения на нашу жизнь, позволивший с отчетливой рельефностью увидеть все самое сокровенное, что есть в наших людях, и ощутить все острodefицитное, чего нам всем не хватает прежде всего по нашей собственной вине или беде. «По шоссе бежала тощая хромая собака. Вперед бежала, только вперед, медленно, тяжело, но вперед, к той двери, у которой есть доброта, около которой Биму хотелось лечь и ждать, ждать хозяина, ждать доверия и самой обыкновенной человеческой ласки»². Это и реальная картина. И символ. И — ключ к глубинному содержанию повести. Трагическая судьба изящной, доброй, доверчивой охотничьей собаки, безоглядно преданной своему до щепетильности честному и справедливому хозяину Ивану Ивановичу, мечущейся по городу в поисках его (увезенного в больницу) и попадающей на живодерню по злему навету Тетки, не аллегория. Подкупает

¹ Цитируемые материалы из итальянских источников предоставлены мне ВААП.

² Троепольский Г. Белый Бим Черное ухо.— Роман-газета, 1973, № 2, с. 62. Дальше цитируется по этому изданию.

знание автором «языка» Бима, убедительность реакций пса на команды, слова, жесты, даже вздохи Ивана Ивановича. Хорош весь рассказ о том, как Бим узнает хозяина, нюхая присланный им из московской больницы белый лист бумаги, и о том, как испытывает «вкус слез человека», «густо просоленных неизбывным горем». Отличны пейзажные картины в повести. Вот одна из них, органически переходящая к концу описания в философскую основу книги:

«Бывает поздней осенью, даже и после зазимка, вернется лето и зацепит уходящую осень огненным хвостиком. И осень растает, разнежится и притихнет, словно ласковая собака, которую гладит женщина. И тогда лес запахнет прощальным ароматом палой листвы, рубиновыми плодами шиповника и янтарем барбариса, терпким и острым, как перец, копытенем, белым грибом, никем не тронутым, уже развалившимся, пропитанным водой, но все еще пахучим, напоминающим о прошлых погодах; и потечет по лесу улыбчивый добрый дух от сосны к березе, от березы к дубу, а тот ответит могучими запахами силы, крепости лесной и вечности. В запахах леса есть что-то вечное и неистребимое, особо осязаемое в теплые, мягкие и ласковые прощальные, последние дни уходящей осени; она уже освободилась от нудных дождей, злочих наскоков зазимья и дошных, все обволакивающих иголок инея; все ушло, все в прошлом. И будто осень, засыпая, видит сон о лете, а нам показывает свои божественные видения во всем величии одухотворенной красоты и в животворящих ароматах земли. Благо тому, кто сумел впитать в себя все это с детства и пронес через жизнь, не расплескивая ни капли из дарованного природой сосуда спасения души!

В такие дни в лесу сердце становится всепрощающим, но и требовательным к себе. Умиротворенный, ты сливаешься с природой. В эти торжественные минуты сновидений осени так хочется, чтобы не было неправды и зла на земле. И в тишине уходящей осени, овеванной ее нежной дремотой, в дни недолгого забвения предстоящей зимы ты начинаешь понимать: только правда, только честь, только чистая совесть, и обо всем этом — *слово*. Слово к маленьким людям, которые будут потом взрослыми, слово к взрослым, которые не забыли, что были когда-то детьми.

Может быть, поэтому я и пишу о судьбе собаки, о ее верности, чести и преданности. О той самой собаке, которая лежала в тот теплый-теплый осенний день в лесу у пенечка. И тосковала».

Рассказ о трагической судьбе собаки перерастает в защиту правды, чести, чистой совести, душевной чуткости, отзывчивости, в гимн верности добру и справедливости. По мере того как десятки людей сталкиваются с собакой, ищущей своего доброго, своего заботливого хозяина, они поворачиваются к нам так, что мы сразу ощущаем реальный потенциал их доброты, отзывчивости, соучастия, сострадания, нежности, присущих им. На своем скорбном пути Бим встречает больше людей добрых, душевных, щедрых, он даже делает «умозаключение»: «Добрых было огромное большинство, злых — единицы, но все добрые боялись злых». Добрые — это и Степановна, и Даша, и деревенский пастух Хрисан Андреевич, и мальчики Толик и Алеша. Образ Хрисана любовно вылеплен Гавриилом Троепольским из глины: так много в нем подлинно земляного при неотразимой обаятельности. Но, как справедливо «умозаключает» Бим, они, добрые, оказываются менее наступательными, менее напористыми, менее целеустремленными, нежели спекулянтка и сплетница Тетка, именующая себя не иначе как «Советской женщиной», или коллекционирующий собачьи ошейники демагог с психологией провокатора — Серый, или жестокий до остервенения браконьер Клим, доводящие Бима до отчаяния, до того, что он начинает терять веру в человека. «Ох-хо-ой! Ой-ой, лю-уди-и,— плакал он.— Тяжко мне, ой тяжко без друга. Отпустите вы меня, отпустите искать его. Ой-ой-ой, лю-уди-и-и, ой!» Л. Якименко утверждал: «Каждая из этих фигур вылеплена с той законченностью и многомерностью содержания, которые позволяют увидеть нам конкретное зло, его носителей»¹. Мне кажется, напротив, что они не отличаются ни законченностью, ни многомерностью. Автор не дал полной свободы своему сатирическому гневу, рисуя их, возможно, потому же, почему счел необходимым сделать отступление-оправдание: «Главное, я за то, чтобы писать обо всем, а не об одном и том же. Последнее вредно. Ты подумай! Если писать только о добре, то для зла — это находка, блеск; если писать только о счастье, то люди перестанут видеть несчастных и в конце концов не будут их замечать; если писать только о серьезно-прекрасном, то люди перестанут смеяться над безобразным».

Странно было читать подобные тирады у наших писателей в семидесятые годы, едва они касались отрицательных явлений. Так же странно, как сталкиваться с амор-

¹ Троепольский Г. Белый Бим Черное ухо, оборот обложки.

тизирующими «уточнениями»: «есть еще у нас отдельные нездоровые» и т. п. А воры воровали все наглее, анонимщики клеветали на честных людей, демагоги компрометировали наши идеалы и воздвигали себе морозовские хоромы, писатели же вынуждены были доказывать, что, обращаясь к сатире, отнюдь не намеревались бросать тень на наш образ жизни и наши идеалы. Даже такие мужественные, как Гавриил Троепольский или Нодар Думбадзе — автор романа «Закон вечности».

Не отличаясь ни законченностью, ни многомерностью, созданные Гавриилом Троепольским образы Тетки, Серого, Клина все же врезаются в память не меньше, чем образ Орозкула из повести «Белый пароход» Чингиза Айтматова. Врезаются потому, что писатель безошибочно очерчивает доминанты их характеров, не идя ни на какие уступки.

Своими длинными тенями фигуры эти, однако, не закрывают главного в повести, того, что позволило Льву Якименко написать о ней: «Это повесть о чести и достоинстве, о верности и преданности долгу. Это размышление о жизни, с предельной интонацией доверия и искренности»¹. Сам автор так выразил пафос своего произведения в одном из четырех лиро-философских размышлений. Измученный поисками хозяина Бим возвращается «к своей родной двери. К родной двери, к той самой, знакомой с первых дней жизни, к двери, за которой доверие, наивная святая правда, жалость, дружба и сочувствие были настолько естественны, до абсолютной простоты, что сами эти понятия определять не имело смысла. Да и зачем Биму все это осмысливать? Он, во-первых, не смог бы это сделать как представитель собачьих, а во-вторых, если бы он и попытался подняться до недостижимой для него высоты разума Гомо, он погиб бы уже оттого, что его наивность люди почли бы дерзостью необыкновенной и даже преступной. В самом деле, Бим тогда кусал бы подлеца обязательно, труса — тоже, лжеца — не задумываясь, бюрократа он съедал бы по частям и т. д., и кусал бы сознательно, исполняя долг, а не так, как он укусил Серого, уже после того, как тот жестоко избил его по голове. Нет, та дверь, куда шел Бим, была частью его существа, она была его жизнью. И — все. Так, ни одна собака в мире не считает обыкновенную преданность чем-то необычным. Но

¹ Троепольский Г. Белый Бим Черное ухо, оборот обложки.

люди придумали превозносить это чувство собаки как подвиг только потому, что не все они и не так уж часто обладают такой преданностью другу и верностью долгу настолько, чтобы это было корнем жизни, естественной основой самого существа, когда благородство души — само собой разумеющееся состояние».

Во имя того, чтобы таким стал дом всей нашей жизни, чтобы доверие, правда, дружба, сочувствие, верность долгу были в нем обыкновенными и всеобъемлющими настолько, чтобы определять их не имело смысла, — и написал свою повесть Гавриил Троепольский. Тоской о них, жадной их, верой в них до краев переполнена его книга. Конечно, человечество всегда будет испытывать острый дефицит их. Но обязанность каждого человека — сделать все, чтобы такой дефицит не увеличивался, а уменьшался, и никогда не забывать, что вокруг нас люди, жаждущие внимания, заботы, ласки и полного понимания.

Повесть «Белый Бим Черное ухо» написана емко, в свободной манере, с отступлениями, реминисценциями, имитацией документов, но предельно лаконично. По свидетельству Сергея Викулова, автор признавался, что в черновой редакции произведение было в два раза длиннее и он потратил на ее «ужатие» больше времени, чем на написание. Зато вот как он передал мертвое состояние Бима: «Две снежинки упали на нос Бима и не растаяли». И таких находок в произведении немало. О пасущихся овцах сказано, что они «с дружным потреском щипали короткую травку и хрумтели так согласно, что все это сливалось в один сплошной звук, спокойный, ровный, умиротворяющий». Все — видишь, слышишь. Больше ничего не нужно добавлять!

На мой взгляд, наш подлинный гуманизм редко выступал в такой обнаженности, пронзительности и незащищенности, как он выступает в повести Гавриила Троепольского. Писатель сделал это сознательно, что и принесло его книге широчайшую популярность в изучаемое десятилетие.

И ЕЩЕ ОБ УГЛУБЛЕНИИ ПСИХОЛОГИЗМА: ТВОРЧЕСТВО ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА

У Валентина Григорьевича Распутина редкостно завидная литературная судьба. Коренной сибиряк, он родился

в Усть-Уде, что на Ангаре, в 1937 году, в крестьянской семье. Во второй половине пятидесятых годов поступил на историко-филологический факультет Иркутского университета, мечтая о профессии учителя, «радовался этому, гордился и серьезно готовился к этому делу»¹. По случаю оказавшись без стипендии, определился на внештатную работу в иркутскую молодежную газету. Однажды написал очерк. Редактор обратил внимание на элементы рассказа в нем. В 1961 году это сочинение под заголовком «Я забыл спросить у Лешки» появилось на страницах литературного альманаха «Ангара». Четыре года спустя Валентин Распутин показал несколько новых рассказов приехавшему в Читу для участия в совещании молодых сибирских писателей Владимиру Чивилихину, ставшему крестным отцом начинающего прозаика. Рассказы составили первую книжку Валентина Распутина — «Человек с того света». Она была издана в 1967 году. А десять лет спустя он — всесветно знаменитый автор четырех повестей «Деньги для Марии» (1967), «Последний срок» (1970), «Живи и помни» (1974), «Прощание с Матерой» (1976). О нем заинтересованно спрашивает сам Михаил Шолохов; Леонид Леонов просит меня передать молодому писателю одобрение; Сергей Залыгин пишет предисловие к однотомнику произведений Валентина Распутина, утверждая, что автор их «вошел в нашу литературу сразу, почти без разбега и как истинный мастер слова». Валентина Распутина называют «сибирским Чеховым»; говоря о предшественниках, вспоминают Гоголя, Горького, Шолохова, Леонова. Восхищаясь, например, тем, что в повести «Последний срок» образ матери согрет неизъяснимо ласковым отношением автора, «легкие и прозрачные видения матери наполнены нежностью», рецензент из «Юманите» с редкой тактичностью наводит читателя на мысль о литературных учителях писателя, задаваясь вопросом: «Уместно ли здесь вспомнить о Гоголе и Горьком? Утонченно-строгий слог, характерный для русских писателей, умеющих, как никто, заглянуть в душу, осветить события в их истинном смысле, не умаляя их значения,— все эти особенности наводят на мысль об этих двух гигантах русской литературы, чьим духовным наследником является Распутин. Он не увязает в фактах, а, напротив, красотой языка придает этим фак-

¹ Вопросы литературы, 1976, № 9, с. 143.

там глубокую рельефность и силу»¹. Определив впечатление от повести «Живи и помни» как ошеломляющее, венгерский критик Золтан Ислай вспоминает о других великих мастерах. «Подобно Толстому и Шолохову,— считает он,— Распутин с помощью самых традиционных средств и приемов рассказывает, что творится в душе у человека, у которого нет иного выхода, кроме неизбежной гибели»². Финский профессор Пекка Песонен отмечает: «Эмоциональный накал и яркая свежесть его прозы исключительны». И еще: «Распутину, по сравнению с другими писателями, например с Казаковым, великолепно удаются описания природы и изображение внутреннего мира персонажей. Распутин — истинно народный художник, если воспользоваться термином социалистического реализма...»³

Столь же высоко оценивает творчество Валентина Распутина и другой финский критик — Анеси Синнемяки (журнал «Культтууривихот», 1984, февраль). Если отбросить его стремление подогнать творчество нашего писателя под модные европейские трафареты,— что диктовалось явным стремлением критика быть на уровне Европы и что побудило его назвать статью «Скрытый экзистенциализм и Распутин» — то нельзя не процитировать здесь следующих его признаний и верных наблюдений: «Из современных советских писателей наиболее значительными мне представляются Тендряков, Трифонов, Шукшин и Распутин. Тендряков привлекает, несмотря на свое морализаторство, которого он тщетно пытается избежать. К Трифонову я привязан по многим личным причинам. Шукшин же просто обезоруживает своим независимым талантом. Но крупнейший из них все-таки Распутин. Он за одно десятилетие вошел в мировую литературу, написав четыре повести или небольших романа. Вошел постепенно, без сенсационной шумихи и излишней суеты — исключительно благодаря силе своего искусства». Задаваясь вопросом, в чем загадка его творчества, А. Синнемяки отвечал: «Конкретный реализм — необходимое, но не достаточное условие. Художественная достоверность у Распутина, соединяющая в себе воображение, тонкий психологизм, красочный народный язык, строгую композицию, невольно вызывает необыкновенное ощущение правдивости. И хо-

¹ L'Humanité, 8.X.1977.

² Népszabadság, 17.III.1977.

³ Helsingin sanomat, 3.XI.1977.

тя тематика его довольно обычная, писатель умеет придать разработке основных человеческих и общественных ситуаций особую значимость и пафос. Думаю, что это определяется отчасти той вызывающей смелостью, с какой он берется за темы, считающиеся в большей или меньшей степени табу. В изображении любви, например, Распутин соединяет подчас тонкое чувство и грубую чувственность...» По мнению критика, смелость писателя проявилась в своеобразном решении темы «нетронутой природы» в «Прощании с Матерой», отличном от того, какое давалось в одной из самых видных трилогий его времени. «Важно также отметить,— считает А. Синнемяки,— что произведения Распутина заставляют нередко вспоминать о литературной классике. Повесть «Последний срок», например, неизменно вызывает в памяти Толстого. Мысль та же, что и в «Смерти Ивана Ильича»: родные и близкие покойного первые предают и забывают его ради своего удобства. Что касается Ивана Ильича, то вся гнусность обнажается лишь после его смерти; в повести же «Последний срок» все происходит на глазах умирающей Анны. Тему дезертирства еще задолго до повести Распутина «Живи и помни» затронул Чингиз Айтматов. Однако, несмотря на значительное сходство, у Айтматова чувствуется некоторая незрелость, а Распутину, разрабатывая эту тему, удалось создать подлинное произведение искусства. Повесть «Прощание с Матерой» близка по тематике к роману замечательного художника природы Михаила Пришвина «Осударева дорога». С горечью повествуя о разрушении первозданной природы и исконного образа жизни, Пришвин все же оправдывает безжалостное строительство громадным скачком в общественном развитии. Распутин же не идет ни на какие компромиссы. Повесть «Деньги для Марии» несколько напоминает лишенный смеха и иллюзий вариант гоголевского «Ревизора». Назвав повесть «Живи и помни» высшим достижением писателя, А. Синнемяки заключал: «Советская литература долгое время была подвержена искушению плоского морализаторства, которое с трудом преодолевала. По художественной силе трагическое произведение «Живи и помни» Распутина можно сравнить лишь с шолоховским «Тихим Доном». Оба писателя соблюдают закон: нравственная убедительность должна быть в прямой связи с глубиной изображения характера. Но Распутин идет дальше. Повествование у него разворачивается на фоне непре-

станно усиливающейся мифологизации». И еще: «Сейчас Распутин как бы сбился с пути. Однако за десять лет он сумел создать значительную, внешне лаконичную, но внутренне необъятную тетралогию, не имеющую сегодня равных себе в современной литературе». Указав на несомненность того, что резонанс творчеству Валентина Распутина придают «некоторые внутренние мифологические и экзистенциалистские элементы», А. Синнемяки не без оснований тревожился: «Однако нагромождение их, приведшее к неспособности управлять ими, стало причиной кризиса писателя. В «Прощании с Матерой» уже чувствуется перегруженность мифологическими образами, а в последних его вещах из экзистенциалистской безысходности выводится жизненная философия». В дальнейшем мы попытаемся доказать несостоятельность последнего заключения. Сейчас же скажем лишь о справедливости замечания о непроясненности многих мифологических элементов в повести.

Еще один финский литератор, Калеви Калемаа, по тонкости психологического рисунка и прозрачности языка сравнил Валентина Распутина с Чеховым, а по нравственному ригоризму со Львом Толстым¹.

И даже люди, выступающие на страницах газет и журналов, не приемлющих ни идеи коммунизма, ни вдохновляемой ею литературы, вынуждены признавать бесспорную талантливость Валентина Распутина. Западногерманский критик Антони Броусек начал свою рецензию на немецкое издание повести «Деньги для Марии» с утверждения: «...лучшее, что дала советская литература в последнее десятилетие,— если не считать «горожанина» Трифонова и полусторических романов Окуджавы — практически принадлежит «деревенской прозе» и обязано своим появлением таким авторам, как Федор Абрамов, Виктор Астафьев, Василий Белов, Василий Шукшин, Владимир Тендряков и в особенности Валентин Распутин. Этот самобытный, глубокий, вдумчивый прозаик (ему сейчас сорок один год), пишущий с редкой художественной силой, выделяется сегодня не только среди своих коллег по «деревенской прозе», но и вообще среди всех современных писателей»². Хедди Просс-Веерт из ФРГ, воспринимая со-

¹ Kansan yndiset, 20.X.1983.

² Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.II.1979.

ветскую литературу как пустыню с редчайшими оазисами, считает, что в «Живи и помни» Валентину Распутину удалось создать «большую классическую новеллу», чего до той поры не удавалось, по ее мнению, сделать никому другому ни в советской, ни в зарубежных литературах¹. А профессор Джеффи А. Хоскинг статью о творчестве Валентина Распутина заканчивал так: «Среди пишущих о селе Распутин выделяется своей неторопливой и вдумчивой прозой. Не в пример кое-кому он не стремится искусственно культивировать крестьянскую речь, предпочитая прямой «голос автора», который говорит образами, терпеливо накапливает детали, пронизательно и точно объясняет малейшие психологические нюансы. В этом смысле он кажется намного более «городским» по звучанию, чем другие «деревенщики». И все же по сравнению с остальными его взгляды, вероятно, наиболее старомодны и относятся ко временам его бабушек. И этот парадокс придает его творчеству привлекательность и неповторимое своеобразие»².

Любопытный случай произошел в 1978 году. Редакция нью-йоркского «Нового журнала», известного своей антисоветской направленностью, заказала одному из проверенных ею авторов, Р. В. Плетневу, рецензию на выпущенный в 1976 году в Москве однотомник произведений Валентина Распутина. Каково же было удивление редакции, когда она прочла полученную рецензию. В ней не сохранилось ни одного отрицательного слова о советском писателе. Назвав Валентина Распутина «чудесным мастером и кудесником слова», рецензент писал: «Замечательно раскрывается писателем душа и разум человека, светлое или «застиранное лицо». Снег ли, лес ли, река ли, ветер, солнце, запахи... Животные и растения, все описаны точно и метко и по-своему. Вчитайтесь хоть в эту ночь: «Со струнным, протяжным шуршанием катилась Ангара. Ночь будто остановилась и не стекала уже поперек Ангары в свою закатную сторону, а, набравшись до краев, творила над Матерой слепое осторожное кружение. Слепо тыкался то с одной, то с другой стороны ветерок и, не натянувшись, засыпая на ходу, опадал и застревал в траве...»

В языке повестей то и дело видишь диалектические

¹ Sowjettliteratur heute. München, 1979, s. 79.

² Anglo-Soviet Journal, Autumn 1979, N 56, p. 211.

блестки, сверкание русских метко нацеленных слов. Вот хоть шепотка: август-месяц Поспень, обвальный дождь (окладной, сильный). Вяклый (вяло-слабый). Межоконье. Запарник (чайник для заварки). Набрякшие ноги (устало опухшие). Навалистая поступь и т. д.

Ошеломляет повесть «Последний срок»... На первый взгляд в повести мало движения, но в воспоминаниях, в разговорах открываются до дна души всех, собравшихся у постели Анны...

...Кое-где словно тень от Чехова и Бунина на живом токе его творчества. Грустный, большой талант у В. Г. Распутина¹.

Рецензия ошеломила редакторов «Нового журнала». И чтобы как-то спасти свое лицо, они решили сопроводить ее публикацию «нейтрализующим» примечанием: «К восторгу Р. В. Плетнева добавим, что В. Г. Распутин несомненно талантливый писатель. Но свою литературную работу он как-то сочетает и с литературно-административной, состоя членом президиума Союза писателей РСФСР». По их мнению, это оставляет на репутации писателя несмываемое пятно.

Даже самые воинствующие из «советологов», когда речь заходит о Валентине Распутине, вынуждены смирять свою политическую пристрастность и играть в объективность. Не раз упоминавшийся в настоящем исследовании профессор Мичиганского университета Дайминг Браун в статье «Валентин Распутин: общий взгляд» пишет так:

«Во всех повестях Распутина говорится о важнейших моральных ценностях, которые он всегда держит в поле своего зрения и которые разбирает в их сложности и многозначности. Исследуя как индивидуальные, так и групповые (в составе групп) характеры, он проявляет удивительное чувство социального организма, показывает ритмы и жизненные законы его существования, центробежные и центростремительные силы его. Эта черта наиболее ясно проявляется в его описаниях сибирской деревни.

В основе каждой из четырех его повестей — кризисные ситуации. Кажется, любимая стратегическая задача Распутина — взять тревожные, угрожающие и даже роковые обстоятельства и показать поведение людей в этих обстоятельствах. Хотя мы видим в высшей степени драматические происшествия и конфронтации, решения их не

¹ Новый журнал (Нью-Йорк), № 132, 1978, с. 242—244.

дается. Да его и не требуется. Цель повествования — раскрыть психический склад русского человека, его моральную структуру посредством детального прослеживания жизненного пути людей из родной Сибири, которой трогательно он предан...

Как большинство «деревенщиков», Распутин показывает, что лучшие качества сельских жителей — результат их близости к земле, точнее сказать, труда, то, что человек делает собственными руками, пока живет на земле, облагораживает его, служит духовной опорой. Тенденция подчеркнуть дихотомию между городом и деревней — это еще одна черта, роднящая его с большинством «деревенщиков». Он так же, как и они, с беспокойством относится к урбанизации, технологизации и современному индустриальному бюрократизированному обществу. С ростом городов возникает угроза утраты драгоценных народных обычаев и традиций, пересматриваются культурные и моральные ценности деревни...

И еще одна, роднящая Распутину с многими «деревенщиками» забота: негаснущая тревога его в связи с разрушением природной среды...

Способность Распутина понять и изобразить ситуации, заключающие в себе психологическую и моральную сложность, создав ряд характеров, живо и убедительно воплощающих эти ситуации, производит впечатление неотразимое¹.

В ходе конкретного анализа творчества Валентина Распутина мы увидим, что здесь соответствует ему, а что «от лукавого», а сейчас приведем еще несколько мнений о талантливом писателе.

О совершенно специфическом восприятии творчества Валентина Распутина в ФРГ рассказывали Александер Кемпфе и Эльвира Хегеман-Лэдвон. Первый на основании этого восприятия назвал его «христианским писателем». Вторая проявила большую осторожность, заметив: «Я бы сказала, что Распутин представляет здесь что-то непонятное для нас, труднообъяснимое, что обеспечивает ему, естественно, известный резонанс и у правых, у которых он рождает воспоминания о традиционной консервативной России, о «русской душе»².

¹ Russian Literature and Criticism. Selected Papers from the Second World Congress for Soviet and East European Studies. Berkeley, 1982, p. 27—28, 29, 30, 35.

² Kürbiskern, 1977, N 4, s. 243.

Выпуская однотомник произведений Валентина Распутина в серии новых авторов в 1984 году (в книгу вошли «Последний срок», «Живи и помни» и «Прощание с Матерой»), чешское издательство «Одеон» на последней странице обложки рекомендовало читателям автора как замечательного прозаика, проявившего себя мастером социально-психологической новеллы, досконально изображающего все сложности человеческой души. Там же повесть «Живи и помни» названа «одной из наивысших удач в советской прозе семидесятых годов». На суперобложке написано: «У всех балладных, часто трагических повестей Валентина Распутин есть нечто общее. В центре каждой из них — судьба женщины; и всегда основной их темой является жгучая, актуальная проблема, разработка которой сочетается с философской глубиной и совершенством стиля произведения. В повести «Последний срок» рассказывается о сыновьях и дочерях деревенской старухи, которые съехались в родной дом в ожидании материнной смерти. Во второй повести («Живи и помни») разворачивается драматическое повествование о судьбе военного дезертира Андрея Гуськова, скрывающегося в лесах недалеко от родной Атамановки, — и главное, о судьбе его жены Настены, добровольно навлекающей на себя проклятие всей деревни. Образ Настены не имеет себе равных в современной советской прозе и сравним с лучшими героинями русской классики, с женскими образами Достоевского и Лескова. Главная героиня «Прощания с Матерой» — старуха Дарья, которая вместе со своими односельчанами должна покинуть места, где рождались и умирали еще их деды: деревня будет затоплена озером будущей плотины. Критические ситуации, в которые Распутин ставит своих героев, всегда ведут к размышлениям о нравственной цельности человеческого характера, об амбивалентности мировоззрения современного молодого поколения, о теневых сторонах развития сегодняшнего общества. Откровенный, ничего не пропускающий взгляд Распутина на реальную действительность является одной из причин любви читателей к его произведениям».

Как-то, пробегая глазами материалы, присланные Иностранной комиссией Союза писателей СССР, я увидел среди них небольшую статью Г. Стучу «Кто-то заглянул в глубины мира», напечатанную в румынском еженедельнике «Лачафэрул» (1981, № 6). Она показалась мне настолько знаменательной, что я решил предварить ее ана-

лиз творчества Валентина Распутина. Вот почти полный текст ее:

«Проза Валентина Распутина пришла к нам из далекого далека, с далекого меридиана, «из глубин мира», как любил говорить Аргези. Из иных глубин мира пришла к нам проза латиноамериканского континента. Мы причащаемся и к той, и к другой, берем из образности обеих литератур близкое нашей сути...

На земле людей, как говорил один из борцов трагических лет французского Сопротивления Экзюпери, на земле, где люди бывают одновременно прекрасными и низкими, сытыми и голодными, Валентин Распутин звонит в колокола, будоража вечность серебряным звоном.

Колокола эти пока еще звонят не в пустыне, но уже пора людям прислушаться, вынуть из ушей «затычки», как писал Эминеску про старого императора, чтобы услышать, как прежде, чистые и ясные звуки...

Там, в далекой Сибири, Валентин Распутин пишет книги о крестьянах, которые знают тайну, как замесить хлеб, говорят на своем старинном языке, языке дедов и прадедов, а мы здесь, в Карпатах и Бэрэганских степях, без труда понимаем их (в переводе). Как существует универсальный язык музыки, так существует и универсальный язык пекаря, универсальный язык мастерового. Старые женщины в книгах Распутина завораживают нас эзотерической речью, и мы ее понимаем, потому что мы привыкли к эзотерической речи мудрой Олимпиады в книге Михаила Садовяну. Может быть, эта речь и трудна, но смысл ее понятен.

В своем головокружительном полете современный мир достиг дальних планет, но разве для этого надо затопить на дне водохранилища деревню Матеру вместе с ее кладбищем? Кладбища здесь, на земле, для нас — те же светлые созвездия, что опрокинуты над нами в небе. Валентин Распутин — один из тех современных писателей, у которых особенно чуткая совесть. В своих произведениях он не предлагает решений, но, подлинный художник, он показывает жизнь и раскрывает, расшифровывает суть мира, а потому его книгам суждено долго жить.

Прочитав книги Распутина и других прозаиков подобного ряда (Фолкнер у американцев, Шолохов — у русских, Жионо — у французов, Садовяну — у румын, и др.), литературные критики должны стать менее щедрыми на похвалы модной софистике: не все у того или иного писате-

ля служит гуманизму, который звучит пронзительной нотой в этот высокий и трагический час истории...

Валентин Распутин — писатель, столь далекий и близкий нам, изображает в своих книгах мир простых людей — крестьян, которые обрабатывают поля, любят друг друга, пьют чай или водку... Но их волнуют — вчера и особенно сегодня — трагические проблемы бытия и гуманизма. Его Дарья, Настена, Богодул — это крестьяне из далекой Сибири, но и у нас, и на других меридианах нашей голубой планеты (такой ее видят из космоса) живут такие же крестьяне. Как писатель нашего сложного и беспокойного мира, Распутин просит выслушать их завещание: они не противятся цивилизации, но просят, как сказал бы Аргези, чьи слова я позволил себе взять в качестве заголовка для этой статьи: «торопитесь медленно».

Мне бы хотелось, чтобы писатель с далекой Ангары, как и писатели с берегов других рек, считали бы меня своим братом по духу. И чтобы, если нам доведется когда-нибудь свидеться, мы, прежде чем испить стакан надежды, пролили бы слезу...»

Таков диапазон восприятия творчества Валентина Распутина, привлеченного к себе внимание всего мира четырьмя повестями — «Деньги для Марии», «Последний срок», «Живи и помни» и «Прощание с Матерой» — и двумя десятками рассказов. Заботясь о том, чтобы вместить в рассказ как можно больше содержания, Валентин Распутин вместе с С. Ворониным, Г. Семеновым, В. Беловым, Е. Носовым продолжал начатое «Судьбой человека» М. Шолохова возвращение этому жанру того достоинства, которое он получил в творчестве А. Чехова, А. Куприна, Ив. Бунина, М. Горького. Впрочем, повести писателя сразу же затмили в глазах читателей его рассказы, большей частью отливающие пастельными, тургеневскими тонами, проникнутые удивительно нежным отношением к человеку, его загадочной судьбе. Большие проблемы и большие чувства, освещаемые в них, остались за пределами литературных споров, с самого начала оказавшихся односторонними.

С некоторых пор в зарубежной критике и литературоведении все чаще встречается с противопоставлением творчества Валентина Распутина, как якобы пасторального, творчеству других писателей, пишущих на материале деревни. Со всей отчетливостью такое противопоставление было сделано в спорной во всех ее частях, очень необъективной статье «Город и деревня в творчестве Ва-

силия Белова», принадлежащей перу профессора Ливерпульского университета Арнольда Б. Макмиллина. «Белова,— писал он,— иногда обвиняют в чрезмерной ностальгии по прошлому, в идеализации традиционных ценностей, проявляющейся в его враждебности к тем или иным аспектам современной жизни и в описании деревенских характеров. Действительно, в его произведениях есть превосходные портреты деревенских жителей, многие из которых наделены удивительными душевными качествами, хотя ни одному не придается мистического значения... Прав критик, противопоставляющий трезвый взгляд Белова на своих героев тенденции другого ведущего «деревенщика», Распутина — вкладывать в своих деревенских стариков большой моральный капитал. Реализм политический, психологический и лингвистический — это фактически главная черта творчества Белова, связывающая его с традициями не только советской, но и русской классической литературы»¹.

Странно, что столь решительное заключение делается лишь на основании использования Валентином Распутиным элементарнейшего права любого писателя выделить одну из доминант характера. Разве это противопоставлено самому строгому реализму?

«Критики,— говорил сам писатель в беседе с корреспондентом «Недели» осенью 1977 года,— причисляют меня к представителям так называемой деревенской прозы. Я считаю такое деление — деревенская проза, городская, военная, молодежная и т. д. — очень условным. Свою работу и работу своих коллег по деревенской прозе скорее охарактеризовал бы как нравственное исследование личности. Когда писателю удается задевать «больные» места в отношениях между людьми и в какой-то мере в отношении человека с самим собой — это всегда интересно читателю. Часто слышишь, на мой взгляд, неглубокие суждения, что, дескать, для нас, пишущих о деревне, патриархальщина — главная цель. Это не так. Писатели этого направления, как и все, активно выступают против устаревших традиций деревенской жизни, против тягот крестьянского труда. Но очень важно, чтобы, переходя в новые условия труда, быта, человек не утратил значительные и прекрасные нравственные завоевания прошлой жизни»².

Внимательно перечитывая все, что сказано советскими

¹ Russian Literature and Criticism, p. 134.

² Неделя, 5—11.IX.1977, с. 14.

и зарубежными критиками о писателях рассматриваемого здесь направления, невольно вспоминаешь о других спорах, позднее так охарактеризованных Константином Симоновым в его воспоминаниях об Александре Твардовском:

«Возвращаясь к «Василию Теркину», хочу добавить, что из памяти почему-то и до сих пор не выходят некоторые литературные разговоры и споры той поры, когда поэма вышла в свет. Иногда в них сквозило желание умалить то, что сделал и продолжал делать Твардовский своим «Теркиным». Не обходилось без размышлений на тему, что такое «общечеловеческое», что такое «крестьянское», что такое «советское» и что такое «русское». При чем «крестьянское» и «русское» отдавалось «Теркину», а «советское» и «общечеловеческое» оставлялось на долю других литераторов и других произведений.

Отзвуки этих разговоров и споров вспыхивали и потом. Помню, в частности, наши яростные дружеские споры по этому поводу с Назымом Хикметом, за плечами которого была собственная удивительная поэзия, полная глубокого общечеловеческого содержания и при этом неотъединимо несшая в себе присущие ей национальные черты. Как это ни странно, мы так и не могли сговориться с Хикметом в оценках «Василия Теркина». При всех признаваемых им поэтических достоинствах для него это была чисто русская, и прежде всего крестьянская, поэма, а для меня — общечеловеческая»¹.

Точно так же, пока длились споры о «чисто русском» и «общечеловеческом» в творчестве Валентина Распутина, произведения его пересекли национальные границы и начали победное шествие по всему миру. «Своими произведениями Валентин Распутин,— писала Лиляна Шоп из Югославии,— включается в разговор о вечных вопросах жизни и смерти, издавна ведущийся мировой литературой, а не пишет «деревенскую прозу»². С этой мыслью соглашается профессор Норман Н. Шнайдман из Канады. «Его герои,— пишет он о Валентине Распутине,— простые люди, но проблемы, которые он поднимает, переходят через географические, национальные или классовые границы»³.

¹ Воспоминания об А. Твардовском. М.: Советский писатель, 1978, с. 331.

² Književne novine, 21.VII.1979.

³ Canadian Slavonic Papers, 1978, vol. 20, N 1, p. 73.

Он, несомненно, учился у М. Шолохова бесстрашию перед жизнью, у Л. Леонова — умению видеть явления как бы сразу в нескольких ракурсах, у Ф. Достоевского — заглядывать в душевные глубины, а у Бунина — предельно кратко и очень твердо очерчивать их, но славу ему принесло то, что он увидел сам и что сделал сам.

Глубочайший интерес у советских, а затем и у зарубежных читателей вызвали первые же повести Валентина Распутина — «Деньги для Марии» (1967) и «Последний срок» (1970), отмеченные редкостной зрелостью и чистой таланта автора. Тот же Антони Броусек из ФРГ утверждал, что «Деньги для Марии» — «не просто «довесок» к нашим представлениям о писателе, завоевавшем сегодня всемирную известность; эта повесть — удивительно зрелое для дебюта произведение, где есть «весь Распутин», где отчетливо просматриваются форма и содержание всего его творчества. Он же отмечал умение писателя на небольшом пространстве создавать «множество многоплановых объемных сцен редкой жизненной насыщенности и множество неподдельных образов, типов, характеров, натур...»¹.

В первых же повестях Валентин Распутин заявил себя писателем-психологом, умеющим увлечь нас интересом к подробностям внутренней жизни с виду неброского, обыкновенного, скромного, почти незаметного человека.

Сам писатель однажды определил своего главного героя как самого простого деревенского человека, до поры до времени не замеченного литературой: Таких скромных людей, говорил он, миллионы, «они — наши современники, живущие в одно время с нами, создающие огромные материальные ценности. Они — живые люди, со своими судьбами и страстями. Можно ли о них умалчивать?»

Эти рядовые, обыкновенные люди в восприятии читателей не имеют ничего общего с серостью, посредственностью. Ирина Карпова, научный сотрудник Института государства и права АН СССР, в статье «Правда и правдоподобие» полемически сформулировала свое недовольство текущей литературой в форме безоговорочных утверждений: «Согласимся, что «розово-голубой герой» плохо. Но чем лучше увиденный на сцене грязновато-серый?» И далее она писала: «Может, и «живой человек» ходит в героях «прозы сорокалетних», но не вызывает он ни симпатии,

¹ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.II.1979.

ни сочувствия, ни простого интереса»¹. Читательница осуждала перенасыщенность литературы бытом, недооценку его социального общественного контекста, неумение (или нежелание?) заглядывать в завтрашний день, уклончивость некоторых писателей при оценке поведения героев, недостаточную масштабность их мышления, так же как неприятие «одним известным писателем» научно-технического процесса, как «якобы не только чуждого, но даже враждебного человеку и природе». И. Карпова назвала в своей статье имена и произведения А. Каштанова, С. Есина, О. Смирнова, В. Маканина, Р. Погодина, А. Курчаткина. Вероятно, она ни в какой мере не имела в виду произведений, героев Валентина Распутина. Знаменательно, однако, что вступивший с нею в спор другой читатель, патентовед И. Крылов писал: «Я, например, очень люблю «Последний срок» В. Распутина. А с точки зрения «завтрашней правды» И. Карповой, забывшей о понятии «талант», в повести этой, ставшей одним из вершинных достижений нашей прозы, можно узреть и очередную «историю болезни», и «бытовизм», и «грязновато-сероватых героев», и «невнятную авторскую позицию», и еще тысячу смертных грехов. В истории нашей литературы было достаточно примеров правдоподобия, созданного по рецептам «завтрашней правды», и что же — в памяти читателя они не остались. В них не было ни художественной правды, ни литературы»².

В неоднократно цитированной уже книге «Память и продолжение» Эдвард Павляк так определял творческий ракурс Валентина Распутина: «...но не о великих стройках и индивидуальных преобразованиях земли сибирской пишет Распутин. Главная особенность его писательского интереса — хорошо ему лично известная деревня на Ангаре, ее проблемы, люди, ведущие спокойный, издавна установившийся образ жизни, однако, как мы убедимся, все чаще прерываемый драматическими событиями». Приведя слова самого Валентина Распутина о «скромных людях, упущенных литературой», польский исследователь продолжал: «У Распутина, так же как в произведениях Абрамова, Астафьева, Носова, Белова или Шукшина, герои тесно связаны с землей, природой, а также с давней деревенской традицией и обычаями. Распутин не эпик, как, ска-

¹ Литературная газета, 17.VII.1985.

² Там же, 21.VIII.1985.

жем, Абрамов, не описывает «быт», хотя и знает его великолепно, не вникает в социальные проблемы современной деревни, зато его интересует все, что, по тонкому замечанию О. Салынского, складывается в «образ души»¹.

Широко, глубоко, ярко запечатлевает писатель жизнь своих излюбленных героев в их действительных радостях и горестях. История сельской продавщицы, честной женщины, по чистому недоразумению оказавшейся растратчицей, позволяет ему заглянуть в самые глубины нашего быта и бытия, показать сложнейшую консистенцию советского общества, далеко не все составляющие которого плодотворны. «Распутин,—отмечал Калеви Калемаа,—любит использовать «открытую концовку», оставляет своих героев как бы на полпути. Поэтому читатель еще некоторое время после прочтения книги живет ею, «додумывает» финал. «Деньги для Марии» — не исключение»². Столь же неприятное событие, описываемое в повести «Последний срок», ставит читателя перед частоколом труднейших проблем. Каждая из них обозначается коротким, но оборачивающимся к нам своей загадочной стороной словом «доброта», «совесть», «отзывчивость», «сострадание», «взаимоподдержка», «щедрость», «сердечность», наконец, «жизнь» и «смерть». Впрочем, к некоторым из них подводит читателя и повесть «Деньги для Марии».

Отсутствие в названных повестях внешнего действия щедро компенсируется тем, что, как сказал критик, «самый процесс жизни, внутреннее движение характеров рассматривается Валентином Распутиным в ситуациях наибольшего обнажения сокрытого, психологического в человеке, ситуациях жестоких и порой безвыходных». В этом он близок Василию Белову, Евгению Носову, Виктору Астафьеву, Василию Быкову. Но в отличие от них нередко избегает в своих произведениях всякой интриги, героями же, так же как они, избирает самых что ни на есть неприметных людей, полностью сосредоточиваясь на психологическом состоянии их, изображении течения мыслей и чувств в их душе, движения характеров «в ситуации наибольшего обнажения сокрытого в человеке», «в положениях жестоких и порой безвыходных»³. Последние Сергей

¹ P a w l a k E. Pamięć i trwanie, s. 177.

² Kansan Yndiset, 20.X.1983.

³ В а с и л ь е в В. Сопричастность жизни: Литературно-критические статьи. М.: Современник, 1977, с. 201, 217.

Залыгин определил как «поверку смертью одного героя жизни других героев»¹.

Не так уж трудно заинтересовать читателя рассказом о прославленном генерале или разведчике. Куда труднее рассказать о восьмидесятилетней женщине Анне («Последний срок»), вся жизнь которой прошла в невидной деревенской работе и которая «рожала, работала, ненадолго падала перед новым днем в постель, снова вскакивала, старела — и все это там же, где родилась, никуда не отлучалась, как дерево в лесу, справляя те же человеческие дела, что и ее мать»; «только одно и знала: ребятишки, которых надо было накормить, напоить, обстирать, загодя заготовить, чтобы было чем напоить, накормить их завтра». К тому же писатель сам себе задает еще более трудный урок: главная героиня прикована к постели, находится на грани небытия и в последний срок с нею ничего из ряда вон выходящего случиться не может. Она умирает. Процесс затаившегося умирания с редким тактом и воссоздает писатель. Это заставляет его отказаться от последовательной оглядки на прожитую ею жизнь. И тем не менее писатель достигает замечательного успеха. Достигает — благодаря умелому повороту в сюжете и искусному использованию приема опосредованного раскрытия образа — через неповторимый в своей колоритности разговор старухи Анны с единственной подругой Миронихой, и незабываемое признание, как незаконно подаивала Зорьку, чтобы спасти детей, и через воспоминание Люси, как мать подняла упавшего Игренью. Это позволяет читателю каким-то внутренним зрением (что художественно действует неотразимо) увидеть и навсегда запомнить Анну в ее потрясающе трудной (есть что-то общее между нею и Игренькой), но чистой, честной и потому небезнадежной судьбе.

«Для Анны, как и для Екатерины из повести «Последний поклон» Астафьева, — восхищается Эдвард Павляк, — характерны доброта и деликатность, глубокая забота о судьбе детей, трогательная привязанность к родному дому, житейская мудрость. И та, и другая воплощают в себе «патриархальный русский характер», являются символами сельской женщины: одухотворенной, руководствующейся в жизни разумом и сердцем»².

¹ Залыгин С. Срок свершений: Размышления о двух повестях Валентина Распутина. — Литературная газета, 10.XII.1975, с. 5.

² P a w l a k E. Pamięć i trwanie, s. 383.

К этому, однако, как уже было сказано, далеко не сводится глубинное содержание повести. В минуты просветления Анна по-своему размышляет над самым коренным вопросом — стоило ли ей жить? «Интересно, куда денется ее жизнь?.. Знать хотя бы, зачем и для чего она жила, топтала землю и скручивалась в веревку, вынося на себе любой груз? Зачем? Только для себя или для какой-то пользы еще? Кому, для какой забавы, для какого интереса она, понадобилась? А оставила после себя другие жизни — хорошо это или плохо? Кто скажет? Кто просветит? Зачем?» Нет, она не цепляется за жизнь, спокойно готовится покинуть этот мир. Ей «не страшно умереть, всему свое место. Хватит, нажилась, насмотрелась. Больше тратить в себе ей нечего, все истратила — пусто. Изжилась до самого доньшка, выкипела до последней капельки». Перебирая всю свою не очень складную жизнь, Анна на самом краешке ее вдруг видит себя «в девках», вспоминает, как однажды после дождя шла вдоль берега по теплой, парной после дождя реке. «Длинная юбка на ней вымокла и липнет к телу, тогда она весело задирает ее, подтыкает низ за пояс и снова лезет в воду, тихонько смеясь и жалея, что никто ее сейчас не видит. И до того хорошо, счастливо ей жить в эту минуту на свете, смотреть своими глазами на его красоту, находиться среди бурного и радостного, согласного во всем действия вечной жизни, что у нее кружится голова и сладко, взволнованно поет в груди».

Как вспышка магия в темноте, эта картина заставляет увидеть и жизнь Анны, и ее внутреннюю сущность по-иному, хотя бы потому, что, задав себе вопрос: «...неужели эта красота еще и сейчас является людям?» — сама же себя укоряет: «Хороша бы она была, если бы хотела, чтобы все на свете старело и умирало вместе с ней». Частью такой красоты была сама Анна. И уже этим оправдана ее жизнь.

А вот дети ее — тоже часть красоты жизни? Ответ на этот вопрос скрыт в подтексте повести. И, как тонко подметила Хелен Штели из Швейцарии, решается писателем очень непрямойно.

В отличие от тех, кто воспринял «Последний срок» как простую идеализацию старинных нравов и традиций, Хелен Штели подошла к решению этой проблемы очень осторожно. В статье «Деревенская проза» в современной русской литературе» она писала: «Вопрос о будущем человечества, который Астафьев ставит, говоря об отношении

человека к природе, занимает известного, также родившегося в Сибири писателя Валентина Распутина (это единственный автор, широко переведенный на немецкий язык). Ему особенно хорошо удается передать очарование старого патриархального мира, убедительно сопоставить его с сегодняшней действительностью. Старая крестьянка Анна, главная героиня его романа «Последний срок», воплощает в себе те нравственные ценности, которые утратили ее дети, ставшие горожанами. Нелегко склониться однозначно лишь в пользу старых традиций или старой нравственности, но во впечатляющем противопоставлении двух миров у смертного одра Анны становится очевидным, что надо научиться понимать эти ценности ради будущего»¹.

Повесть «Последний срок» привлекает своей тонкостью во всех отношениях. «Портреты героев или едва обозначены, или даны в полутонах, но в редких всплесках экспрессивности чувствуется перо требовательного к себе писателя»², — восхищался мастерством автора «Последнего срока» рецензент из «Юманите». Художественная ткань повести в целом напоминает работу старых кружевниц. Кажется, и музыкальные повороты, так прочно сцепляющие отдельные части произведения, оттуда. А вот характер Анны, при видимом его традиционализме, в действительности новый. О ней нельзя сказать: «Все выносящего русского племени многострадальная мать». Неспроста автор только что цитированной статьи из «Юманите» начал разговор о ней словами: «Верующая, но совсем не святоша». Изумляющая совестливость, честность сочетаются у нее со смелостью, активностью. Не задумываясь, Анна проучила «зверюгу» Дениса. Можно согласиться с Ф. Кузнецовым: перед нами «трудовой, народный характер»³, в полную меру проявившийся в годы войны.

Не раз Анна возвращается к мысли о смерти, желая предстать перед нею радостно и светло. Мысли героини глубоки, простираются, как говорится в повести, до «вековой тайны». Писатель не боится отдавать Анне самые заветные думы о жизни, смерти, мире, человеке, но делает это так, что они не кажутся чужеродными. По мере приближения к «вековой тайне», Анна как бы освещается всепроникающим светом, в вспышках которого нам ста-

¹ Neue Züricher Zeitung, 17.III.1978.

² L'Humanite, 8.X.1977.

³ Кузнецов Ф. За все в ответе, с. 118.

новится до осязательности ясной сущности и дочерей ее Люси, Варвары, и сыновей — Михайлы, Ильи, и всех ее знакомых.

Справедливо отметил итальянский профессор Карло Салинари: такие произведения, как «Последний срок» и «Деньги для Марии», «обогащают наше представление о социалистическом реализме», предполагающем «открытие жизни в ее современных формах, во всех ее хороших и дурных проявлениях, во всем ее развитии и во всех ее противоречиях, воспринимаемых с позиций марксизма»¹.

Писатель обладает способностью сразу находить нужный ритм повествования, вводит читателя первой же фразой в атмосферу, из которой невозможно вырваться до конца повествования. «Старуха Анна лежала на узкой железной кровати возле русской печки и дожидалась смерти, время для которой вроде приспело: старухе было под восемьдесят» — так начинается повесть «Последний срок». Еще суггестивнее начало повести «Прощание с Матерой»: «И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду, но последняя для Матеры, для острова и деревни, носящих одно название». Прочитав этот зачин, Джеффри А. Хоскинг восхищался: «Заметьте, как два первых слова, а главное — это простое русское «и» — помогают нам легко войти в произведение, словно мы уже давно беседуем с автором...» Выходить же из произведений Валентина Распутина очень нелегко: слишком трудные проблемы волнуют и его, и его героев, людей, как правило, нелегкой жизни, людей, при всей их простоте, не укладывающихся в обычные представления, далеко не однолинейных. И мысли их куда как непросты. Этим и объяснялась односторонность первой реакции наших критиков на повести Валентина Распутина. Они сосредоточили все внимание на действительно защищаемой в повестях «Деньги для Марии» и «Последний срок» мысли, что отрыв от деревни оборачивается необратимыми духовными утратами. Но они прошли мимо того, что духовные накопления бабки Анны, к примеру, хотя и имеют вековые корни, по своей сущности — накопления советского человека, между прочим всю войну кормившего тех, кто громил фашизм. Не случайно писатель так легко от этих накоплений деревенского человека сумел подняться к «вечным вопросам», «сумел, как и в «Деньгах для Марии», связать воедино

¹ Calendario del Popolo, 1973, N 343, p. 1987.

вечное, общечеловеческое со злободневным, с тем, что идет от дня сегодняшнего, от насущных забот и бед»¹.

Углубляясь в мысли и чувства, в нравственные опоры советских людей, писатель докапывается до их общечеловеческих начал. «Разве, скажем, образ старухи Анны из повести В. Распутина «Последний срок», — спрашивал В. Петросян, выступая с докладом на VIII съезде писателей Армении 6 мая 1981 года, — воплощение лишь русской матери? Разве мы не видим в этом образе и наших армянских матерей и бабушек, которые, пройдя трудный и мучительный путь в жизни, смогли остаться верными народным идеалам материнства и доброты?»² В статье «Боль его и надежда» Владимир Солоухин отмечал: «Когда в пятидесятые годы наши литераторы забили тревогу о состоянии деревни и вышли на арену Овечкин, Троепольский, Тендряков, Радов, Дорош, Можаяев, был в их произведениях социально-экономический аспект. Да и у Федора Абрамова — тоже. Белов, Астафьев, Распутин — исследователи третьей (не основной ли?) ипостаси деревни — ее духовности»³. В их изображении она и очаровала мир.

Появившееся после повестей «Деньги для Марии» и «Последний срок» новое произведение Валентина Распутина «Живи и помни» вызвало у критиков растерянность. Они не сразу уловили связь его с излюбленным миром писателя, истолковали повесть как историю дезертира.

Последнее толкование до сих пор остается распространённым на Западе. В статье «СССР и его интеллигенция» Клод Фриу утверждал: «Распутин, один из наиболее значительных современных русских писателей, создает в своих шедеврах хронику человеческой жизни, раскрывает ее высокий смысл и духовность. «Последний срок» и «Живи и помни» — это две грандиозные поэмы любви и смерти, одиночества среди людей, где образ дезертира, безусловно, самый волнующий» (Револьсюон, 1980, № 14). С подобной интерпретацией трудно согласиться. 31 декабря 1975 года Валентин Распутин писал мне, что обрадовался, прочтя мою статью⁴, «обрадовался ей не обычным писательским самолюбием, а тому, что Вы понимаете меня,

¹ Шапошников В. П. Валентин Распутин. Новосибирск, 1978, с. 37.

² К VII съезду писателей СССР: Материалы, с. 5.

³ Огонек, 28.III—4.IV. 1987, с. 3.

⁴ Речь шла о статье «Вчера, сегодня, завтра» (Новый мир, 1975, № 7).

понимаете, что я писал не столько и меньше всего о дезертире, о котором, не унимаясь, талдычат почему-то все, а о женщине. Я уже стал про себя сомневаться, ясно ли, верно ли я писал, но, прочитав Вас, успокоился. Писателю не нужно, чтобы его хвалили, а нужно, чтобы понимали».

Повесть вызвала резонанс во всем мире. «Европейское признание,— констатировал одним из первых югославский профессор Миливое Йованович,— получила повесть Распутина «Живи и помни» (1974) — одно из самых сильных произведений «деревенской прозы»¹.

О жизненном зерне, из которого выросла повесть «Живи и помни», сам автор рассказывал: «Помню сорок пятый год, я тогда был еще совсем мальчишкой. Мне довелось увидеть, как вели через деревню пойманного мужика-дезертира. Этот случай запомнился, вернее, я вроде о нем забыл, но потом во мне ожили все подробности события»².

Еще в конце 1950-х годов эту тему поставил Чингиз Айтматов в повести «Лицом к лицу». Но у него в центре произведения — человек, сознательно дезертировавший из армии, убежденный индивидуалист, если можно так назвать недалекого и эгоистичного Исмаила. Незадолго перед войной, женившись на Сейде и строя с нею дом, он мечтал: «Вот построимся, обнесу усадьбу дувалом — от чужого глаза». Убежав из поезда, везшего его на фронт, Исмаил днями отсиживается в пещере, а в темные ночи приходит домой и съедает все, что найдется. «Каждому своя жизнь дорога,— твердит он жене,— и в эту войну только тот и уцелеет, кто сам позаботится о своей голове...» Сейде хотя и страшится того, что муж стал дезертиром, но в душе рада: «Пусть он дезертир, пусть! — утешает она себя, раскатывая на доске тесто. — Мужчина знает, как ему поступать... Бог даст, зиму перезимуем, а с началом лета перевал откроется — уйдем в Чаткал, к его родичам. Там, говорит Исмаил, никому нет дела до другого, никто никого не проверяет... Да пусть хоть дальше Чаткала идти, куда уютно пойду с ним, только бы он был рядом, всегда на глазах...» И лишь после того, как Исмаил украл у соседки Тотой и трех ее сирот корову, на которую у тех была последняя надежда, Сейде, поседевшая за ночь, указала властям, где прячется Исмаил. Писатель отмечает пере-

¹ Književne novine, 1.IV.1977.

² Вопросы литературы, 1976, № 9, с. 147.

лом, но не исследует самих душевных бурь, не прослеживает ни процесса постепенного озверения Исмаила, ни нравственного прозрения Сейде, на последней странице вырастающей перед мужем как его беспощадная судьба и приговор: «Вот они сблизилась вплотную, лицом к лицу. И он не узнал прежней Сейде. Это была другая, незнакомая ему женщина: седоволосая, с непокрытой головой, она бесстрашно стояла перед ним, держа в руках сына, и ему вдруг показалось, что она стоит высоко, очень высоко, недоступная в своем скорбном величии, а он бессилен и жалок перед ней. Исмаил пошатнулся, с силой швырнул винтовку навстречу подбежавшим солдатам и поднял руки».

Иной ракурс избирает Валентин Распутин, рассматривая сложнейшую проблему совести, здесь уравниваемой с долгом. Очень точно сказала Н. Румплер из Венгрии: «Лицом к лицу» — это социально-психологическая новелла о деградации человека, порвавшего связи с народом, и рождении новой личности, постепенно осознающей свою причастность к делам и жизни народа в годину тяжелых испытаний¹. В центре внимания Валентина Распутина совершенно иной аспект только с первого взгляда аналогичной проблемы. Чтобы, однако, не было этим брошено никакой тени на произведение киргизского писателя, мимоходом замечу, что венгерский поэт и прозаик Имре Такач поставил «Лицом к лицу» даже выше «Джамили» и, причислив их к «большой литературе», писал: «Сборник Айтматова представляет одну из самых значительных тенденций в развитии современной литературы... презираемые в прошлом, объявленные вне культурного развития народы создают ныне эстетические ценности, заслуживающие признания мировой общественности»².

В беседе с автором «Живи и помни» Е. Осетров предложил следующее истолкование его повести: «Я считаю, что в повести удалось показать, как, нарушив долг, человек тем самым ставит себя, пытаясь спасти жизнь, вне жизни. Он предает товарищей по оружию, предает, таким образом, все, что его окружает. Даже самые близкие люди, его жена, отличающаяся редкой человечностью, не мо-

¹ Румплер Н. Послание советского Востока: Проза Чингиза Айтматова в оценке венгерской критики начала 60-х годов. — Ученые записки педагогического факультета Печского государственного университета имени Януса Панныуса. Pécs, 1985, № 1, с. 36.

² Там же, с. 37.

жет спасти его, ибо он обречен своим предательством. Он обрекает ее на страшные душевные муки, на гибель». Валентин Распутин ответил: «Я согласен с таким истолкованием «Живи и помни», хотя и не старался сразу навязать читателю авторскую точку зрения. Пусть читатель сам по себе проделает мыслительную работу и придет к выводу, к которому его подталкивает логика событий и характеров»¹. И в другой раз, в упоминавшейся выше беседе с корреспондентом «Недели» Валентин Распутин говорил: «Любовь и ненависть, жизнь и смерть, добро и зло... Категории те же, что и раньше были в литературе и жизни, но время уже другое, и перед художником неминуемо возникает проблема: как писать на эти темы, как показывать людей? Для меня важно суметь сделать особый поворот в сюжете. Писатель должен искать какие-то неожиданности в поведении своих героев. Плохо, когда читатель представляет, как поступит герой в следующую минуту. И порой приходится идти на обман читателя. Вместо очевидного — повернуть в другую сторону, пустить его в обход, а потом доказать, что это было необходимо, естественно. В «Живи и помни» как воевал у меня Гуськов? Если одним словом, то хорошо. Но он становится предателем, пусть и невольно. Однако человек, хотя бы раз ступивший на дорожку предательства, проходит по ней до конца. Теперь о Настене. Читатель был готов к ситуации, когда она или сама выдст своего мужа, или заставит его прийти с повинной. Но Настена не делает ни того, ни другого. И я должен был это доказать — и доказать так, чтобы у читателя было полное основание поверить в необходимость и правомерность ее поступков. Если бы она поступила по-иному, это уже была бы другая повесть, которую должен был бы написать другой автор. А мне кажется, что я сумел доказать естественность поступков Настены. Если бы Гуськов сам пошел и признался в содеянном, была бы одна расплата, а то, что он губит ближних своих, — расплата другая и, на мой взгляд, гораздо более суровая»².

В одной из бесед Ч. Айтматов признался, что из всех его произведений он хотел бы переписать повесть «Лицом к лицу»:

«Г. Б. Ваше желание исходит из внутренней потребности или из чисто эстетических соображений?»

Ч. Айтматов. Я понимаю, чего не хватает в повести

¹ Вопросы литературы, 1976, № 9, с. 147.

² Неделя, 5—11.IX.1977, с. 14.

«Лицом к лицу» и как могло быть иначе. И когда Распутин написал свое «Живи и помни», я понял, что написал примерно такую же историю, будучи молодым человеком, а он написал уже в зрелом возрасте.

Г. Б. Вам не кажется, что «Лицом к лицу» сыграло какую-то определенную роль для Распутина, когда он работал над своей повестью?

Ч. Айтматов. Не сказал бы¹.

На мой вопрос об отношении к повестям о дезертирах, появившимся до «Живи и помни», Валентин Распутин ответил: «Айтматовскую повесть о дезертире, так же как и гончаровскую, я до «Живи и помни» не читал и спорить с ними не собирался. Я написал свое, к чему был готов к этому времени в понимании совести и долга, которые общими стараниями стали поворачивать на свое законное место».

Отмеченное Чингизом Айтматовым иное решение, данное Валентином Распутиным, не имеет ничего общего с тем, что, противопоставляя одного писателя другому, пытался навязать Валентину Распутину западногерманский советолог Вольфганг Казак, утверждая: «Распутин избегает отображения актуальных проблем, он выбирает для своей темы аполитичный материал. Его человеческое понимание дезертирства и его искренность по отношению к парapsихологическим вопросам, проявляющимся в этом романе, ставят его вне проблематики обычной советской литературы»².

Заключение, мягко говоря, более чем поспешное. «Живи и помни», — считает А. Синнемяки, — наиболее тонкая повесть Распутина. Тема ее — нравственный конфликт между любовью и гражданским долгом, противоречие между личными интересами и задачами общества».

Пожалуй, прав Виктор Астафьев, утверждавший, что такую повесть не мог написать фронтовик. «Ведь возьми наш брат, бывший фронтовик, — аргументировал он свою мысль, — писать о человеке, который до того устал на войне и от войны, что однажды забыл обо всем и обо всех на свете и задал тягу домой, к жене и родным, так вот непременно в нас явилось бы чувство активного протеста, если не ослепляющей злости: «Ты, гад, устал, а мы, значит

¹ Базаров Г. Прикосновение к личности. Фрунзе: Кыргызстан, 1983, с. 89.

² Цит. по ст.: Борщук В. Предостерегающий голос истории. — Дружба народов, 1985, № 5, с. 225.

нет!» И начали б мы этого самого Гуськова крушить и ляпать черной краской»¹.

Трудно запечатлеть весь поток противоречивых, почти взаимоисключающих мыслей и чувств, порождаемых чтением повести «Живи и помни».

Многие зарубежные критики попытались подвести коллизию, избранную Валентином Распутиным в повести, под расхожие категории и схемы, укоренившиеся в буржуазной литературной критике и литературоведении. В рецензиях замелькали слова «отчуждение», «страх», «разрыв сознания», «раздвоенность». Спору нет, все это играет немалую роль в распаде Андрея Гуськова. И все же не страх сам по себе, как считали Вольфганг Казак, Клаус Менерт и другие «советологи», лежит в основе его крушения. И если хотите, даже не война. Клаус Менерт однажды писал: «Война является катастрофой, вину за которую нельзя приписать кому-нибудь персонально. По существу, могла бы быть и другая катастрофа — землетрясение или опустошительный лесной пожар»². Наш критик в этих словах правильно заподозрил попытку снять персональную ответственность за все трагедии, включая и трагедию Гуськова, с тех, кто развязал вторую мировую войну³. Но этим не снимается ответственность за катастрофу с самого Андрея Гуськова.

Поначалу мы лицом к лицу оказываемся действительно с невольным дезертиром. Тем не менее отношение к нему и наше, и автора недвусмысленное. Да и сам Гуськов не оправдывает себя, не строит иллюзий относительно своего будущего, считает, что не заслуживает ничего, кроме расстрела, несмотря на то, что неплохо воевал с начала войны и вплоть до лета 1944 года. Это необычно, однако нисколько не настраивает нас в его пользу. Мы начинаем догадываться: чем отчетливее проглядывал конец войны, тем сильнее Гуськовым овладевало желание уцелеть, выжить, а с ним, этим желанием, усиливался страх — страх смерти. Поэтому-то тяжелое ранение летом 1944 года он воспринял с радостью: отвоевался. Случилось же по-иному — из госпиталя его выписали не домой, а сразу на фронт. А он уже и жене Настене написал из госпиталя, чтобы не приезжала, поскольку вскорости сам заявится до-

¹ Астафьев В. Посох памяти, с. 118.

² Цит. по ст.: Борщук В. Предостерегающий голос истории, с. 225.

³ См. там же.

мой. Когда получилось не так, как рассчитывал, испугался, «боялся ехать на фронт. Всего себя, до последней капли и до последней мысли, он приготовил для встречи с родными — с отцом, матерью, Настеной, — этим и жил, этим выздоравливал и дышал, только это одно и знал. Нельзя на полном скаку заворачивать назад — сломаешься. Нельзя перепрыгнуть через самого себя. Как же обратно, снова под пули, под смерть, когда рядом, в своей уж стороне, в Сибири? Разве это правильно, справедливо? Ему бы только один-единственный денек побывать дома, унять душу — тогда он опять готов на что угодно». И он решил заскочить к родным, повидаться с женой и, опоздав на два-три дня, вернуться в свою батарею. «Как-нибудь выкручусь». Но уже в дороге понял, что и в пять суток не обернется. Вспомнил показательный расстрел дезертира в 1942 году. И — все пошло под уклон. Вступив на дорогу предательства, пусть невольное, он уже не может вернуться назад. Только через месяц Гуськов оказался в родной Атамановке. Тайно увиделся с женой, но возвращаться на фронт уже не собирался.

Узнав, что ее муж, которого ждала с победой и, не разгибая спины, беззаветно трудилась в колхозе, оказался дезертиром, Настена не закричала: «Что же ты наделал?» Не заплакала. Не спросила с испугом: «Как жить будем?» Не высказала ни одного упрека. Верно ли это? Конечно, она не самый передовой советский человек, кажется, даже в комсомоле не состояла, не свободна от многих предрассудков, в частности от веры в судьбу. Но при всем том она и не последний советский человек. Она ни разу не усомнилась в правоте нашей борьбы с фашистами. Она три года делает все, что может, чтобы приблизить победу. Ее любят колхозники. Так верно ли она ведет себя по отношению к дезертиру, хотя он ей и муж? Ведь вот же свекор ее, отец Андрея, заподозрив, что Настена знает о местонахождении мужа, сказал не колеблясь: «Дай один только и в последний раз увидаться. Хочу я спросить его, на что он такое надеется. А? Не говорил он тебе? Че же он мою седину позорит? Откель он взялся?.. Сведи нас, Настена, — почти с угрозой потребовал он. — Христом-богом молю: сведи. Надо заворотить его, покуль он совсем не испоганился. Ты сама видишь: дале некуда играть. Хватит. Пожалей меня, Настена, подмогни. И тебе потом легче станет. А?»

Это говорит Михеич, отец Андрея. А ведь ему не лег-

че, чем Настене. И он был единственной опорой Настены в ее трудной жизни с Андреем до войны. И все-таки она не «открылась» даже Михеичу. Мы бы сделали грубую ошибку, если бы все это объяснили ее страхом перед Андреем. Она — не из боязливых. Поведение ее целиком определяется особенностями ее натуры, ее отношением к миру, к людям, к самой себе. Писатель же в свою очередь стремится избежать любых упрощений, берет самый сложный, самый трудный жизненный вариант волнующей его темы, ставя свою героиню почти в безвыходную ситуацию. Но это понимаешь, только дочитав повесть до конца.

В процессе развертывания сюжета дается немало очень тонких, так сказать, частных психологических объяснений поведения героя. Добраться же до главного оказывается очень непросто и самим героям, и нам с вами, читатель. Тем более, что «клубок неясного, нерешенного, запутанного», о котором говорится в повести, не просто «громоздится перед нами», а растет и запутывается все больше. Уже в самом начале произведения мы узнаем, что занесенная с верховьев Ангары в Атамановку голодом 1933 года Настена, в сущности, не была счастлива с Андреем, если не считать первых месяцев их совместной жизни. Он и сам говорит теперь об этом и винится перед нею. И после заставляет ее «растаять до последней капельки». В эти встречи происходит и то, чего она так и не дождалась до войны: она понесла. Узнав об этом, Андрей испытывает неподдельную радость. И в то же время твердит, что на фронт не пойдет. Таких поворотов в повести немало.

Но именно в подобных сценах, полных неподдельного страдания, обнаруживается несовместимость Андрея и Настены. Сын колхозного конюха, человека безукоризненной честности, до самозабвения влюбленного в свое дело, Андрей не был заражен какими-либо страшными пороками, не страдал ни жаждой накопительства, ни честолюбием, не пьянствовал, не дебоширил, считался хорошим работником, знал землю и умел с ней обращаться. И не случись войны, может быть, прожил бы свою жизнь, оставшись в памяти людской незапятнанным. И никто бы даже не сказал о том, что себя он все-таки любил больше, чем других. И вот на крутом повороте ему захотелось позволить себе чуть больше, чем позволялось другим. В результате он не просто разломил собственную жизнь, а сделал несчастными всех близких, ускорил смерть отца и матери, толкнул на самоубийство жену, пресекая тем самым весь

свой род. В то время как Настена начинает мучительно искать выход, чтобы позор мужа не пал на головы его родителей, на жителей всей Атамановки, Андрей безжалостно оставляет им «мертвый огонек», цинично замечая: «Надежда, надежда... — он вскочил и заходил по зимовейке. — Нет у них (родителей. — А. О.) никакой надежды. Все. Нет. Я только что об этом толковал. Моим старикам ждать уж немного осталось. Там встретимся, поговорим. Может, там войны нет. А здесь хоть у слабого, хоть у сильного — одна надежда: сам ты, больше никто».

Так вой оно в чем дело: можешь быть неплохим работником, сносным солдатом, но если подспудно в тебе жив микроб индивидуализма, опасайся его. Сложись для Андрея обстоятельства иначе, он, этот микроб, может, так никогда бы и не пробудился. Но повернулось по-другому — и человека охватил процесс распада. Наблюдать, как выгорает в Андрее все человеческое, вчуже страшно, ибо писатель и тут далек от каких-либо упрощений.

Андрей Гуськов не записной злодей, хотя в безысходной ситуации он сам стремится выпятить в себе все отрицательное. У него была все-таки искренняя любовь и к родителям, и к колхозным полям. С опозданием, но все же понял он, какого прекрасного человека послала ему судьба в жены. У него хватает честности сказать ей: «Эх, Настена, Настена! Тебе бы не меня, а кого другого. Ты не думай, я это всерьез. Ты же вон какая! И как тебя угодило со мной столкнуться — не пойму». В словах его, в его рассуждениях о войне немало такого, что свидетельствует о наблюдательности и недюжинном уме. Не правы критики, подозрительно относящиеся ко всему жизненному пути Гуськова. Нет, было в его прошлом немало хорошего, положительного. Тем тяжелее наблюдать, как индивидуализм, проявившийся сначала в желании выжить во что бы то ни стало, захлестывает затем его целиком, превращает из воина в дезертира. «А дезертира — за что его под расстрел ставят и изменником Родины называют? За то, что он изменить хотел? Или немцам добра хотел, а нам — беды?» — спрашивал Г. Ломидзе и правильно отвечал: — Чаще всего не так. И немцам добра не желал, и нам беды не кликал, а просто жить хотел больше, чем другие. Другие пусть вместо него умрут, а он пусть вместо них жив будет. Вот и все»¹.

¹ Ломидзе Г. Нравственные истоки подвига: Советская литература и Великая Отечественная война. М.: Советский писатель, 1975, с. 15.

Лишь в двух-трех местах Валентин Распутин при передаче рефлексий своих героев теряет верную интонацию, отчего отдельные монологи отдают книжностью (гл. X и XI). Но их очень немного. Одна за другой в повести следуют отлично разработанные психологические, с глубоким подтекстом сцены, такие, например, как та, в которой Андрей, до смерти напугав Настену, воет по-волчьи; или предвещающая страшную развязку сцена, в которой описан один и тот же сон, одновременно увиденный третьегодним летом Настеной и Андреем; или превосходное, осязаемое солнечной радостью воспоминание Настены о том, как однажды, до войны, она была по-настоящему счастлива с Андреем («А помнишь, как я приезжала к тебе в район, когда ты учился на курсах?»). В художественном отношении им не уступают те главы, где Андрей идет на последнее свидание с Атамановкой и отцом, а затем едва не поджигает мельницу, а также глава, повествующая об убийстве Андреем теленка, к сожалению написанная менее тонко, чем остальные, несколько нарушающая общую тональность произведения. При чтении их мы ощущаем, как неудержимо мелеет и без того теперь уже неглубокое человеческое начало в Андрее, сходит на нет, так что он становится врагом не только людей, но и всего живого. Собственно, здесь и конец Андрею Гуськову. Последние остатки человека сглодал в нем кто-то, кого и животным назвать нельзя. Еще придет к нему Настена. Еще будет он вспоминать, как когда-то косили они на Ильин день за речкой. Но от того Андрея в нем уже ничего не осталось. Гуськов, по выражению венгерского академика Иштвана Кирай, «гниет, превращаясь в животное»¹.

Говоря об Андрее Гуськове, думаешь все время о Настене. Думаешь неотрывно. И больше, чем об Андрее. Это потому, что, в сущности, как я сказал в самом начале, повесть Валентина Распутина не о дезертире, а о русской женщине, великой в своих подвигах и в своих несчастьях, хранящей корень жизни. И хотя Андрей Гуськов почти все время оказывается рядом с Настеной, они вскоре превращаются в антиподов, как антиподом его в повести является весь строй нашей жизни. Мы все время сравниваем, сопоставляем их, и, вполне естественно, сравнение, сопоставление скоро перерастает в противопоставление. Как убедительно показала в обстоятельной диссертации «Сим-

¹ Иностранная литература, 1985, № 6, с. 166.

волизм самопожертвования: повести Валентина Распутина» Констанция Э. Линк из Индианского университета (1983), Настена и Андрей — характеры взаимоисключающие. Не только через прямые высказывания Андрея и Настены, но и самим напряжением, ритмом, внутренним нарастанием или угасанием их энергии автор добивается того, что от сцены к сцене фигура Андрея мельчает в нашем представлении, а Настена становится все ярче, ближе и дороже нам. Сначала хочется броситься Настене наперерез, остановить, предостеречь, дать спасительный совет... Но ничего-то нам не сделать. И до конца мы будем мучиться с нею, страдать за нее, удивляться ее характеру. Ее большому сердцу. Восхищаться им. И оплакивать ее трагическую судьбу: что же ты, Настена, наделала?

Мы неотступно спрашиваем: почему она поступила так? И могла ли поступить иначе?

Нас многое удивляет, озадачивает в ее представлении о женской доле, об отношении к мужу. Но мы не можем не признать, что за этими представлениями скрывается настоящая чистота, честность и, если хотите, беспримерная преданность, граничащая, с одной стороны, с самозабвением, с другой — почти с преступлением. Конечно же никакой угрозой Настену нельзя было заставить сделать то, что она сделала для Андрея. Что двигало ею? Среди причин даже и та, которую в народе издавна выражают словом: «вдруг...» И специфическое, из глубин веков идущее представление об отношении мужа и жены. И известные только ей и ему подробности личной жизни, например тайная ее благодарность Андрею за то, что до войны все-таки не бросил ее, когда узнал, что она «полая». И воспоминания о светлых радостях после свадьбы — радостях тем более дорогих, что их было очень немного. Это не парадокс. Это ирония, на которую бывает столь щедрой сама жизнь. Когда я читал захватывающее воспоминание Настены о том, как перед войной она приехала к Андрею в район, где он учился на курсах, и как они в течение двух суток были по-настоящему счастливы, я мучился от поразившей меня мысли: «Как мало человеку нужно счастья, если это действительно настоящее счастье, чтобы он заплатил за него даже жизнью». В самом деле, как мало, в общем-то, радости видела в своей жизни Настена, а какой колоссальной благодарностью платит за нее. Благодарностью? Ценой жизни своей.

Размышляя о том, что может определить судьбу чело-

века, с чем нельзя не считаться, разбираясь в причинах, определивших поведение Настены, стойшее ей жизни, необходимо еще помнить: Настене чужды эгоизм и душевная замкнутость. И в горести, и в радостях она не мыслит себя вне людей, среди которых выросла, с которыми живет и без которых существовать не может. Потеряв в детстве родителей, она воспитывалась у чужих людей и навсегда поверила: среди людей не пропадешь, среди них со временем все кончается хорошо. И эта непоколебимая вера позволяла ей поначалу переводить дух, когда его перехватывало при мысли о том, над какой бездной стоит ее Андрей. Когда же обнаружила, что вынуждена уходить от людей, лгать им, изворачиваться, бежать от них, что больше не сможет «ни говорить, ни плакать, ни петь вместе со всеми», что даже и победе, во имя которой вместе со всеми самоотверженно трудилась четыре года, не может радоваться, наконец, что вместо счастья ее ждет страшное одиночество, она «останется одна, совсем одна, в какой-то беспросветной пустоте»,— Настена решила, что действительно оказалась в положении безвыходном.

«В противовес Андрею, чья судьба отчасти определена его сомнительными в моральном отношении поступками,— писал югославский критик Любиша Еремич,— образ Настены предстает как образ страдальцы, чья гибель целиком и с неумолимой логичностью вытекает из ее несомненных достоинств. И если Андрея связывают с жизнью злобное себялюбие и животные инстинкты, то Настену толкает на смерть именно сознание невозможности для нее самой переступить нравственные нормы»¹.

Вообще-то у Настены был и другой выход. Почти подсознательно она верила в это до последней минуты, ибо верила в людей. И, не прояви расторопности Иннокентий Иванович, может все кончилось бы иначе. Это во-первых. А во-вторых, свою веру в людей она неизменно распространяла и на Андрея, даже такого, запутавшегося. Правда, сам он делал все, чтобы ее вера в него неудержимо таяла.

Можно сокрушаться над тем, что Настена наделала немало ошибок в конце своей жизни. Но вряд ли кто решится отрицать, что и ошибаясь она выступает перед нами во все более ярком человеческом свечении.

Она ошиблась. И за ошибку расплачивается самой

¹ Политика, 27.X.1979.

большой ценой. Ценой жизни своей и своего ребенка. Надо бы осудить ее за это. Но рука отказывается писать слова осуждения... Отказывается потому, что, по верному замечанию Сергея Залыгина, «если в «Последнем сроке» как бы естественно, вовремя и в свой срок умирает старуха Анна, то гибель Настены не может быть принята иначе, как нечто исключительно трагическое, как грубая и даже непростительная ошибка жизни — умереть-то должна вовсе не она, а муж ее, Андрей Гуськов»¹.

«Поистине гениально,— читаем мы в названной выше статье А. Синнемяки,— раскрывает Распутин участь своих героев. Настена находит свою смерть в Ангаре. Андрея же ожидает страшное, безрадостное существование. Живи и помни! По своей теме и развязке повесть приближается к лучшим трагедиям Софокла».

Назвав Валентина Распутина «поэтом жестоких человеческих ситуаций», В. Васильев высказал плодотворное предположение: «По напряженности и характеру творческих исканий В. Распутин, думается, тяготеет к традиции Л. Леонова и А. Платонова»². В цитированной уже статье о повести «Живи и помни» Виктор Астафьев тоже сказал: «Печальная и яростная повесть, несколько «вкрадчивая» тихой своей тональностью, как, впрочем, и все другие повести Распутина, и оттого еще более потрясающая глубокой трагичностью,— живи и помни, человек: в беде, в кручине, в самые тяжкие дни и испытания место твое с твоим народом, всякое отступничество, вызванное слабостью ль твоей, неразумением ли, оборачивается еще большим горем для твоей Родины и народа, а стало быть, и для тебя. Так от изображения, от размышлений о людях маленьких и самых что ни на есть простых, автор «незаметно», но настойчиво переходит и ведет за собой читателя к многомерному, масштабному осмыслению не только прошедшей войны, но и современной действительности, ибо человеческое бытие вечно и, стало быть, вечно движение жизни. А она задает загадки, пробует на прочность не одних только деревенских парней Гуськовых, она в любой миг любого человека может испытать «на излом»³.

Весь этот широчайший круг мыслей, возбуждаемых чтением повести «Живи и помни», побудил известного япон-

¹ Литературная газета, 10.XII.1975.

² Васильев В. Сопричастность жизни, с. 218.

³ Астафьев В. Посох памяти, с. 118—119.

ского профессора Накамото Нобуюки из университета Канагава озаглавить свою статью о ней «Величественный и трагический эпос». «Читатели, проникаясь горячим интересом к героям повести,— писал он,— задумываются над их судьбами. А книга все больше и больше увлекает. Читателям, вероятно, захочется говорить и говорить об этом произведении, заставляющем думать о ценности человеческой жизни и о том, какое это высокое чувство — любить человека»¹.

Как показывает Валентин Распутин, измена человека в XX столетии единственно возможному выбору оборачивается смертельным ударом по самой жизни. Гибель отца, матери, жены, гибель ростка новой жизни — вот что следует за дезертирством Гуськова, не говоря уж о том, что в нем самом не осталось ничего человеческого.

Советские писатели в семидесятые годы создают одно за другим произведения, не укладывающиеся ни в какие умозрительные представления. Читаешь книгу и чуть ли не с первой страницы не соглашаешься с писателем. Либо он нарушает какое-то твое представление, поправляет тебя, тебе же обидно, вдвойне обидно, если ты бессилен перед создаваемыми им картинами. Либо не соглашаешься, потому что он не прав. Надо радоваться, что писателям удается задеть наш ум, взволновать наше сердце, заставить нас с новой силой пережить все, с чем мы сами сталкивались в жизни. И не надо бояться того, что писатель, действительно затрагивая острые жизненные проблемы, решает или ставит их как художник иногда не так, как нам бы хотелось, скажу грубее — как мы привыкли. В особенности тогда, когда нам трудно спорить против достоверности того, что он рисует. В этом отношении такие произведения, как романы «Берег» и «Выбор» Ю. Бондарева, как повествование в рассказах «Царь-рыба» В. Астафьева, произведения В. Быкова, Ч. Айтматова, Ю. Трифонова, во многом ломали сложившиеся представления.

«Прощание с Матерой» (1976) — произведение этого же ряда. При чтении его мы почти постоянно спорим и с «самой старой из старух» Дарьей, и с ее сыном Павлом, и с Верой Носаревой, не говоря уж о Воронцове... Спорим как с живыми людьми, и они, самые простые советские люди, интересны нам, хотя своими словами, своими поступками ставят нас в труднейшее положение: внутренне:

¹ Токио Симбун (веч. вып.), 12.1.1981. Перевод — Ким Рехо.

сопротивляясь тому или иному их слову, поступку, мы в то же время понимаем, что Дарья не может поступить иначе, а вот Петруха и мог бы поступить иначе, но не поступает, хоть ты кол ему на голове теши... Не будем только упрекать автора за то, что каждый его герой ведет себя в соответствии со своим характером. И не будем приписывать самому Валентину Распутину мыслей его героев и на этом основании вступать с ним в спор.

Здесь еще раз по необходимости придется сказать о неправомерности расхожего понятия «деревенская проза». Пишущий эти строки никогда не делил писателей на «деревенщиков», «городовиков», «интеллигентчиков». Может быть, потому, что в детстве очень болезненно реагировал на клички, которые давали окружающие. Кличка, выделяя и чаще всего окарικатуривая одну из наших черт, почти всегда оскорбительна. Поэтому, когда называют писателей «деревенщиками», «интеллигентчиками», вижу здесь прежде всего неуважение к литературе, к труду писателей.

Употребляя тот же термин «деревенская проза», критики, литературоведы, писатели вынуждены на каждом шагу оговариваться, что пользуются им сугубо условно, поскольку писатели в первых же произведениях, как мы видели на примере того же «Привычного дела», выходят за рамки такого определения, ставят и разрабатывают проблемы духовного развития общества в целом¹. Неудивительно поэтому, что в одном из интервью Сергея Викулова меня обрадовало его возмущение терминами «деревенщики», «деревенская проза». «Если,— говорил он о последнем,— в этом термине только обозначение темы, то я ничего против него не имею. Но если за ним проглядывает плохо скрываемое желание подчеркнуть узость этой прозы, ограниченность и даже отсталость, архаичность, то я решительно против этого термина. А что касается «деревенщиков» — слова, звучащего почти как ругательство,— то тем более! Ведь даже представить невозможно, что Есенина, например, кто-то назвал бы поэтом-деревенщиком или Твардовского... Очень интересно получается: все, кто не пишет о деревне,— просто писатели, а причастные к этой теме — «деревенщики»... По-моему, лучше бы вычеркнуть этот сомнительный термин из нашего литературного

¹ Ср. в сб.: Проблемы русской советской литературы (50—70-е годы). Л.: Наука, 1976, с. 96.

обихода, тем более что литература — это все-таки Человечество прежде всего, и по ведомству географии она не числится»¹.

Так думает не только Сергей Викулов. В статье польского ученого Ф. Неуважного читаем: «Беру на себя смелость утверждать, что «деревенского» направления в советской прозе, в сущности, нет, и деревня всего лишь предлог, так как «деревенских» писателей интересует не просто конкретный колхозник, а человек вообще, человек, связанный с землей, чувствующий связь с ней даже тогда, когда внешне он эти узы порвал. Надо сказать, что эта проза разнообразна; по-своему написаны книги армянского писателя Гранта Матевосяна, глядящего с улыбкой и грустью на деревенскую жизнь, в которой сильны армянские традиции, иначе — лирично и с некоторым оттенком горечи, — пишет о судьбе молдавского Кола Брюньона Ион Друцэ («Время нашей доброты»)»².

Немецкий ученый Антон Хирше остроумно замечает: «Этот термин остается спорным, бесспорна, однако, заслуга этих писателей в открытии новых областей жизни для советской литературы».

Добавим к этому мнению самих мастеров «деревенской» и «городской» прозы. В беседе со студентами и профессорами МГУ Василий Белов говорил: «...сам термин «деревенская проза» мне кажется непропорциональным. Нет деревенской прозы, есть национальная литература. Лев Толстой — деревенский писатель?» Юрий Трифонов, отвергая упрощенное деление, сказал в беседе с Л. Аннинским: «Шукшин писал о деревне, потому что сельскую жизнь знал лучше. Я пишу о городе, потому что лучше знаю город. Но это не значит, что мы должны заниматься социологией. Русская литература в ее лучших образцах — литература мысли, духа, исследующая характер человека...»³

Для меня ни писатели моей молодости, работавшие по преимуществу на материале деревенской жизни, такие, как автор «Тихого Дона» и «Поднятой целины» Михаил Шолохов или автор «Петушихинского пролома» и «Барсуков» Леонид Леонов, ни мои однолетки, такие, как Михаил Алексеев или Федор Абрамов, никогда не были «деревенщиками». Писатель волен решать дорогую ему тему

¹ Литературная Россия, 5.XII.1980.

² Nove książki, 15.III.1980.

³ Новый мир, 1981, № 11, с. 234.

и проблему на любом материале. Чаще всего он разрабатывает их на очень близком, до мелочей знакомом материале. Конечно, сам материал тоже имеет значение, но, как известно, из одного и того же кирпича можно построить неопишуемой красоты дворец и, скажем, гараж для индивидуальной автомашины. К тому же задача литературы — открыть в жизни, показать, сказать нечто такое, чего до того мы с вами не знали, не видели или видели не так. Мастера «деревенской прозы» сумели сделать это, чем и вызвали своими произведениями настоящую цепную реакцию в советской литературе, породившую мощный резонанс во всем мире. Кроме уже сказанного об этом в предыдущей части исследования, сошлюсь здесь еще на один пример. Когда в 1983 году в № 4 журнала «Советская литература» (на иностранных языках) был напечатан большой фрагмент из романа Вардгеса Петросяна «Одинокая орешина», со всех концов мира посыпались письма. Удо Маммен из Гальберштадта (ГДР) сообщал, что взволнован до слез, читая произведение с «большой радостью». Гарри Шульц из Кёниге-Вустерхаузена (ГДР) писал: «В № 4 за 1983 год я прочитал роман Вардгеса Петросяна и почувствовал, как автор любит человека и природу, в данном случае — «одинокую орешину». С обновлением деревни, с появлением широких улиц, новых домов орешина становится одинокой, но люди, жившие рядом с деревом, не забудут его. Жители деревни не хотят покидать ее, и вокруг этого кипят страсти, сталкиваются мнения, раскрываются противоречия, люди оказываются вырванными из своей повседневной жизни. Да, все должно стать по-другому, начинается процесс обновления, но история деревни не забудется. Здесь мне вспоминается и моя история с одинокой орешинкой! Это было в Берлине, на небольшой улице, где я прожил одиннадцать лет. Перед домом росло ореховое дерево. Его листья шелестели ночью под моим окном. Без дерева я не могу представить себе окрестность. И вот я получил новую квартиру, семья уехала из дома. Дерево исчезло из моей жизни, но оно не забыто.

Как, должно быть, велико значение такого дерева в Армении, где корни уходят еще глубже. И не только в Армении, но и в Литве! В Вильнюсе, где живет мой друг по переписке Римантас, построен новый жилой квартал Лаздинай. И орешина не забыта, ведь в переводе «Лаздинай» означает «ореховое дерево»¹.

¹ Цит. по копии, предоставленной мне редакцией журнала.

Односторонность подхода к так называемой «деревенской литературе» в период ее взлета не могла не вызвать возражения у молодой генерации ее исследователей, к тому же обнаруживших, что проблемы, мучающие советских писателей, волнуют весь мир и что рождается все больше своих «деревенщиков» в литературах зарубежных¹. Это же заставило В. Гусева, В. Сурганова, Г. Белую и других критиков начать пересмотр взглядов, защищавшихся ими в конце 1960 — начале 1970-х годов. В новом издании книги «Человек на земле» (1981) В. Сурганов оценил многих героев С. Залыгина, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина как подлинные художественные открытия, с восхищением отмечая здесь «восхождение» этих писателей от чисто деревенской проблематики к высотам философского обобщения. О сложной и отнюдь не однозначной повести «Прощание с Матерой» говорится, что ее можно «воспринимать как некое сказание-притчу, заключающее в себе тревожное предупреждение современному человечеству, которое, вызвав цепную реакцию научно-технического революционного процесса, все ощутимей утрачивает контроль над его нарастающей лавиной, все меньше способно предвидеть его последствия, особенно в экологическом плане...»² Снимаются многие оговорки и в отношении других произведений, включая «Комиссию» С. Залыгина, «Дом» Ф. Абрамова, «Царь-рыбу» В. Астафьева.

Новый подход нашел наиболее резкое выражение в статье «Реакция на перемены» И. Шайтанова. Решительно отвергая утверждение, будто деревенская проза противопоставляла истинную духовную культуру села бездуховной цивилизации города, критик настаивал на том, что и В. Белов, и В. Шукшин, и Е. Носов попытались объективно рассмотреть процесс труднейшей и сложнейшей «духовной перестройки, перед которой стоит деревенский писатель»³. Он утверждал далее, что, продолжая традицию, основоположником которой в советской литературе является Михаил Шолохов, эти писатели далеки от того, чтобы изображать деревню «в тонах преимущественно радужных, напротив, даже процессы, направленные на благо деревни, видятся им не только в свете конечной цели —

¹ См.: Теракопьян Л. Проба грунта.— Вопросы литературы, 1981, № 6, с. 3—58.

² Сурганов В. Человек на земле. М.: Советский писатель, 1981, с. 559.

³ Вопросы литературы, 1981, № 5, с. 42.

далеко не всё готовы они оправдать или признать неизбежным на пути к ней. Их самый сильный аргумент — человек деревни, показанный изнутри, с точки зрения его восприятия и переживания и его меняющегося мышления»¹.

При всей верности многих наблюдений и заключений, сделанных И. Шайтановым, легко заметить, что ими далеко не охватывается и не исчерпывается почти беспримерный феномен, условно именуемый «деревенской литературой». И если воспользоваться в данном случае гегелевской триадой, то можно с уверенностью сказать, что до синтеза здесь еще очень далеко.

В статье А. Салынского о творчестве Валентина Распутина, положившей начало интересному обсуждению повести «Прощание с Матерой» за «круглым столом» в редакции журнала «Вопросы литературы» (1977, № 2), заслуживает поддержки положение, что в повести «Последний срок» главный вопрос — вопрос Анны: зачем и для чего она жила? Это большая и сложная проблема. Она волнует Валентина Распутина во всех произведениях. Она заострена до предела в повести «Прощание с Матерой».

Несомненно, Валентин Распутин — человек столь же талантливый, сколь и обеспокоенный. Обеспокоен он не жаждой славы, не стремлением занять высокое место в литературной иерархии, а лишь тем, насколько глубоко, тонко и верно ему удастся раскрыть величие и повседневность нашей жизни с ее действительными заботами, иногда кое-кем легко трактуемыми как мелкие на фоне наших колоссальных, как теперь говорят — глобальных, планов, но оборачивающимися большими драмами и трагедиями для рядовых строителей нового общества. Подлинный и единственный герой его творчества — наша жизнь, такая, какая она есть, какой она видится ему, писателю.

Простые люди, как Анна, тянули на себе все, что надо было тянуть в годы войны, чтобы кормить армию, чтобы обеспечить победу над фашизмом, во-первых; не дать прерваться жизни, «сохранить роду», как говорится в повести, во-вторых. И не тем ли озабочена Настена в повести «Живи и помни»? Ленин говорил, что мы были бы не против, если бы социализм строили идеальные люди из идеальных материалов. Но так как ни того, ни другого, добавлял он, под руками нет, мы будем строить его из того материала, какой у нас есть. Анна, Настена, Дарья —

¹ Вопросы литературы, 1981, № 6, с. 45.

ведь они тоже всю жизнь трудились, и не только чтобы кормить, растить детей. Ведь их труд тоже влился «в труд нашей республики». Да и то надо сказать, шестерых Дарья подняла одна — и выросли работниками, воинами, людьми не на позор, а на гордость матери. Старший погиб на фронте, младшенького тоже прибрала война. Павел и воевал хорошо, и трудится на славу... По остроумному замечанию Владимира Васильева: «Патриархальностью здесь ничего не объяснишь, а если быть строго последовательным и точным в формулировках, то художественный мир В. Распутина скорее матриархален: женщина-мать играет в произведениях писателя основную роль в образном жизнестроении, и именно с ней и отношением к ней связывает автор свои представления о гуманистическом содержании современности»¹.

Не будем упускать этого из вида, когда начнем удивляться, что такие люди, как Дарья, порой, как нам кажется, проявляют непоследовательность. Подумать только, безотказно, честно, самоотверженно работала полвека, почти ничего не получая за свой труд, и вдруг... пять лет сопротивляется, защищая старую избу. Консерватор? Заскорузла в патриархальщине? Ей говорят, что прогресс требует затопить Матеру, а она отвечает, что душа обливается кровью, что здесь жил ее дед, прадед и каждое бревно — не только ее, но и пращуров ее. Мы ей — как Воронцов: значит, ты против прогресса? Тянешь нас в прошлое? А она свое: «Не об чем, люди говорят, твоему сердцу болеть. Только пошто оно так болит? Хорошо, ежели об чем об одном болит — поправить можно, а ежели не об чем, обо всем вместе? Как на огне оно, христовенькое, горит и горит, ноет и ноет».

В этом «обо всем» и заключается смысл произведения. И не опасаться, но радоваться надо тому, что у наших людей за все сердце болит. А стало быть, и подумать о зернах правды в плаче Дарьи. Подумать, вспомнить одновременно крылатые слова, сказанные Федором Абрамовым: «Нет, когда расстаются с матерью родной — а деревня мать наша — не пляшут и не скачут»².

Не о крепости ли нашей думает бабка Дарья? Не о том ли заботится, чтобы мы твердо и прочно ходили по земле, относились к ней как настоящие хозяева? Ведь даже близкий матери сын Павел ей кажется не очень крепким, преж-

¹ Васильев В. Сопричастность жизни, с. 214.

² Вопросы литературы, 1974, № 3, с. 188.

де времени постаревшим. Вероятно, кто-то оскорбится подозрением Дарьи, будто в наше время трудно разобраться, у кого есть совесть, у кого ее нет. «Навроде и владеть ей несподобно. О-хо-хо! Народу стало много боле, а совесть, поди-ка, та же — вот и истончили ее, уж не для спросу, хватило б для показу». Наверное, он поступает по рыцарски, вступаясь за нагрянувшую в Матеру «на уборку орду», в особенности за «уже подержанных бабешек».

Можно заранее согласиться с тем, что бабка Дарья напрасно беспокоится, как бы машина не взяла верх над нашим человеком: «Он думает, он хозяин над ей, а он давно-о-о уж не хозяин».

Но все это не должно помешать нам увидеть, что повесть «Прощание с Матерой» — произведение очень сложное, философское, иногда противоречивое, потому что не однолинейны создаваемые писателем характеры и многопланово восприятие им нашей жизни. Неоднозначно и отношение автора к ним. Именно поэтому повесть наводит на глубокие и сложные размышления.

Оппоненты Советской власти за рубежами нашей страны попытались ухватиться за повесть, «углубив» ее содержание настолько, чтобы использовать в собственных целях. Профессор Дайминг Браун заявил: «Я рассматриваю «Прощание с Матерой» как произведение социального протеста, направленного против тех, кто во имя материального прогресса меняет окружающую среду и разрушает веками сложившийся образ жизни»¹. Столь умеренная оценка повести показалась чересчур объективной профессору из Оберлинского колледжа Джону Б. Данлопу. В статье «Прощание с Матерой» Валентина Распутина» он дал собственную интерпретацию произведения. В ней есть и верные наблюдения, например вот этот ответ на вопрос, «какие же ценности зальет вода и, возможно, навечно»: «Добрососедские отношения, чувство общности с теми, кто рядом с тобой, духовное и физическое вознаграждение за труд, глубокую удовлетворенность чувством собственности; каждый хозяин владеет собственной избой, коровой и бережет их, каждый обрабатывает собственный клочок земли. И еще: близость к природе. Но есть здесь и еще более дорогое: деревенское кладбище напоминает человеку о его связях с предками, с родом. Это подчеркивает исконную неразрывность с русской землей, с Россией вооб-

¹ Russian Literature and Criticism, p. 30.

ше»¹. Главное, однако, в работе сводится совсем к другому. «По мере чтения повести,— утверждает профессор,— становится очевидным, что Распутин, хотя и является относительно молодым писателем (род. 1937), испытывает мало симпатии к современной промышленной России, по крайней мере, в ее современных формах, и это настроение сближает его с современными «деревенщиками» — школой современной литературы — и с имеющим широкую базу «русским национальным движением»².

Все это написано ради последних трех слов, обозначающих совершенно мифическое явление, которым тешат себя наши противники, не стесняясь толковать вкривь и вкось талантливые произведения. В той же статье Джон Б. Данлоп полностью уравнил героиню повести бабку Дарью с автором, заявив, что она *porte-parole*, *alter-ego* автора, «в этом исключительно монофоническом произведении», споря «с бездумными монологами своего внука», она будто бы тем самым отвергает «прометеевский взгляд на человека». «Она считает,— уверяет Джон Б. Данлоп,— что человек — существо маленькое, слабое, вызывающее жалость. Она считает, что современный человек слишком горд, что он делает все, чтобы вылезть из «человеческой кожи». Он оторвался от земли, от природы и от бога. Он находится в смятении, не знает, где право, где лево, и сеет смятение вокруг себя. Современный человек — путаник, который забыл, что у него есть душа и сознание»³. Поскольку Дарья *porte-parole*, *alter-ego* Распутина, то профессор и толкует каждое высказывание ее как позитивное мнение самого писателя. И в конце своего построения «читает в сердцах», заявляя: «Жизнь человека в связях с природой и с традициями отцов ставит его ближе к богу. Как многие «деревенщики», Распутин, кажется, симпатизирует церковным ценностям»⁴.

Спрашивается, однако, почему *alter-ego* автора бабка Дарья, а не ее сын, повисший между двумя миропорядками, системами ценностей⁵, по остроумному замечанию польского критика Л. Бугайского? Тем более что, как считают многие исследователи, «именно с этим героем связана главная надежда автора. Основа его натуры — «знать, что

¹ Russian Literature and Criticism, p. 66.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 67.

⁵ Kultura, 24.II.1980.

почем и что для чего, самому докапываться до истины» — роднит его и со своей матерью, и с такими героями, как Николай Устинов из «Комиссии» С. Залыгина, Михаил Пряслин из романа Ф. Абрамова «Дом»¹. Кстати, Павел тоже жалеет о том, что Матера будет затоплена: «Не больно терять это только тем, кто тут не жил, не работал, не поливал своим потом каждую борозду». Но он не осуждает и молодежь за то, что та покидает Матеру. Соглашается, что «есть сегодняшняя правда, от которой никуда не уйти. И молодые понимают ее, видимо, лучше. Что ж, на то они и молодые, им жить дальше. И все, кому жить, должны понять эту правду».

Вслушаемся внимательнее в ход его дум. Его огорчает, что место для нового поселка выбрано человеком равнодушным, что поселок построен без любви к людям, которым тут жить. Но он и с этим готов примириться. И честно кается в своих слабостях. «Старею,— признавал он.— Постарел уж — чего там! Считаю, что мать по недомыслию хватается за старое, а далеко ли и сам ушел от нее? Но мать свой век отжила, а тебе еще жить и работать. Не понимаю разве, что новое на пустом месте не построишь и не из ничего не возьмешь, что ради него придется попускаться чем-то и дорогим, привычным, вкладывать немаленькие труды? Прекрасно понимаю. И понимаю, что без техники, без самой большой техники, ничего нынче не сделать и никуда не уехать. Каждый это понимает, но как понять, как признать то, что сотворили с поселком? Зачем потребовали от людей, кому жить тут, напрасных трудов? Сколько, выгадывая на один день, потеряли наперед — и почему бы это не подсчитать заранее? Можно, конечно, и не задаваться этими вопросами, а жить, как живется, и плыть, как плывется, да ведь на том замешен: знать, что почем и что для чего, самому докапываться до истины. На то ты и человек».

Вот тут, мне кажется, мы и подошли к самому главному как в повести «Прощание с Матерой», так и во всем творчестве писателя.

Спроси мы Анну из «Последнего срока»: «Зачем она жила?» — наверняка услышали бы: «Для дома, для семьи». Критики придают слову «дом» объединяющее в творчестве писателя значение и толкуют его очень широко. «Дом — это спокойствие, душевное тепло, мирное творче-

¹ Сигов В. К. Проза В. Распутина. М.: Изд-во МГУ, 1984, с. 15.

ство, женская любовь и верность, мать, дети и детство, наконец — это привязанность к тому месту на земле, где человек родился, к «малой родине», — поясняет А. Салынский, утверждая: «...ради того, что связано с домом — в высоком, символическом смысле этого слова и в прямом — прожила свою жизнь Анна. И все ее помыслы были направлены на то, чтобы дом ее существовал всегда и никогда не прерывалась нить ее рода... Да, именно в том и состоит своеобразие Анны, что она не одна из ряда индивидуализированных характеров стариков и старух, появившихся на страницах повестей и романов, а образ, вобравший в себя то, что связано только с... ощущением дома Анной — это дом, его суть, его душа, очаг. О доме, о деревенском доме и написана повесть Валентина Распутина. О том, что связано с ним в душе человека. И о том, что традиционный деревенский дом — разрушается. Дом символизирует в повести Распутина устои — нравственные, семейные, социальные, — некие консервативные начала, без которых не обойдешься и в самой динамичной жизни. А в душе человеческой с ним связано женственное, терпеливое начало, то есть то, что воплощено в Анне. Дом стал одним из самых важных мотивов и во всех последующих повестях В. Распутина. В сосредоточенности на доме — и сила Распутина, но и его слабость...»¹

В этом определении есть по крайней мере два досадных пропуска. Первый: дом — это прежде всего доброта, та доброта, что становится все дефицитнее, побуждая беспрерывно писателя ставить вопросы: «Есть ли доброта вокруг? Есть ли доброта, как сущность, среди людей? И что развивает ее в людях?» Второй пропуск: дом — это Анна, Настена, Дарья. Устранив эти пропуски, мы вряд ли согласимся, будто дороги этого дома пролегают лишь в сельской местности. Но зато убедительность приобретает такое, например, заключение другого критика — Ю. Селезнева:

«...название острова и села — Матера — не случайно у Распутина. Матера, конечно же, идейно-образно связана с такими родовыми понятиями, как мать (мать-Земля, мать-Родина), материк — земля, окруженная со всех сторон океаном (остров Матера — это как бы «малый материк»), и, наконец, не случайно в сознание современного человека все более проникает образ нашей планеты — Земли как «малого острова» в Великом космическом океане...

¹ Вопросы литературы, 1977, № 2, с. 9.

Так кто же нам эта земля — земля-землица, кормилица, земля тысяч «Матер», с их собственными, родными, единственными для кого-то именами, Родина, вся Земля? Земля или «территория»? Кто мы на этой земле — хозяева или временные пришельцы: пришли, побыли и ушли, сами по себе, — ни прошлое нам не нужно, ни будущего у нас нет? Взяли все, что смогли, а там «хоть потоп», «маленький», «материнский» или «всемирный» — тут уж дело, так сказать, чисто количественное, а не качественное.

В «маленьком» конфликте Матеры Распутин выявляет беспокоящие его (и только ли его?) ростки такого вот бесхозяйственного отношения к земле во всех проявлениях этого глубинного слова-понятия. Да, согласен, писатель «сгущает краски», «пугает» нас, но недаром говорят в народе: «Пока гром не грянет, мужик не перекрестится».

Не о судьбе «уходящей деревни» скорбит Распутин, не только о ней, — писатель, пользуясь словами Достоевского, попытался показать нам в своей повести-предупреждении, возможно, «будущие итоги настоящих событий». Да, «все это было бы смешно», если б не грозило будущим»¹.

Мне кажется, нельзя не согласиться с этим мнением критика, хотя не следует и генерализировать, распространять его на все творчество писателя, как сделал один американский исследователь, увидевший в повестях Валентина Распутина соединение аллегорического и реалистического стилей. На самом деле, Валентин Распутин так глубоко врывается в реальную жизнь, что многие картины, сцены, образы, создаваемые им, поднимаются до значения емких символов. Это не означает, будто он не стремится таким понятиям, как «дом», «родова» и т. п., придать многозначность.

Верность своей большой проблеме — серьезное достоинство Валентина Распутина. Ее, эту проблему, он с упорством, с фанатическим упорством ставит перед читателями вновь и вновь, разрабатывая все глубже, шире, поливалентнее. Разумеется, бывают не только достижения, но и утраты. Стремясь к широте, он что-то теряет в конкретности, а что-то привносит не совсем удачно. В повести «Прощание с Матерой» мне, например, не показался удачным весь «ход» с домовым (Хозяином острова), колоритен, но, в общем-то, излишен Богодул; лаконичнее мог

¹ Вопросы литературы, 1977, № 2, с. 57.

быть сделан Петруха. Кое-где повесть перенасыщена «местными речениями». Приходится лезть в специальный словарь, чтобы узнать, что такое «релка».

В главном же — в художественной постановке центральной проблемы — Валентин Распутин здесь глубже, острее, масштабнее.

Так же как то наблюдается у Василия Белова, Виктора Астафьева, в произведениях Валентина Распутина герои, которым он симпатизирует, выступают, по верному наблюдению профессора Ростовского университета Бербеля Тесмер (ГДР), в нераздельном единстве с природой: через отношение к земле, лесам, полям, рекам, небу проявляется их нравственная сила, сама же природа сплошь и рядом символизирует вечные, прочные начала жизни, то, что отделяет последнюю от смерти¹.

Это отнюдь не деревенская проблема, или, вернее сказать, далеко не только деревенская. Быть может, поэтому и возникает ощущение, будто Валентин Распутин не знает ни очерков Валентина Овечкина и Владимира Тендрякова, ни киноэпозы Александра Довженко, ни «Памяти земли» Владимира Фоменко. Полагаю, однако, что он читал и «Память земли» В. Фоменко, и киноповести А. Довженко, но так как писал «Прощание с Матерой» много лет спустя после этих поэм о морях, то и получил возможность более всесторонне рассмотреть и оценить нашу действительность по преобразованию природы. Его волнует проблема, волновавшая и Валентина Овечкина, и Александра Довженко, и Владимира Фоменко, но совершенно в ином, духовно-нравственном аспекте. Думаю, что Валентин Распутин главная проблема человеческого бытия интересуется в самой трудной ее постановке: зачем, для чего человек топчет землю? И что на самом деле значит для него земля? И его труд? В их духовном эквиваленте? Нельзя не заметить, как благоговейно его герои говорят о труде. «Без дела, — утверждает Сима, — без того, чтобы в нем нуждались, человек жить не может. Тут ему и конец». «Труды положим, дак што... — говорит Афанасий. — Нас с землей-то первым делом оне, труды, роднят». Отсюда и тянется в произведения Валентина Распутина нить большого смысла человеческого существования.

Человек умирает — страшно? Конечно. Но куда страшнее, если умирает то, что оправдывает человеческое су-

¹ См.: Zeitschrift für Slawistik, 1983, N. 2, S. 194—195.

ществование. Вот на какие координаты переключает нас писатель. Люди приходят и уходят. Закон брэнности непреодолим. Человек написал двадцать книг, две из них остались в духовном развитии человечества. Наверное, это уже оправдывает автора. А вот человек, только трудодни зарабатывавший, — что из его существования входит неотделимой частью в бессмертие? Трудодни? Созданный им дом? Семья? Поверье, предание, прошлое? Или то, что бабка Анна в адском огне сумела «сохранить родову»? Мало это или много, поскольку дает ей чувство удовлетворения? В повести «родова» — это и все ценное, что когда-либо создано людьми, и сама Земля.

Бабка Дарья тоже «сохранила родову». Но, подумав над жизнью, она говорит: если мы не квартиранты, а настоящие хозяева на земле, мы должны беспрестанно заботиться обо всем, что не просто оберегает «родову», но помогает настоящему ее расцвету.

«Эта земля-то рази вам однем принадлежит?.. — спрашивает она. — Мы все седни есть, завтра нету. Всс как калики переходжие. Эта земля-то всем принадлежит — кто до нас был и кто после нас придет. Мы тут в самой малой доле на ей. Дак пошто ты ее, как ту кобылу, что на семерых братьов пахала... ты, один брат, уздечку накинул и цыгану за рупь двадцать отвел. Она не твоя. Так и нам Матеру на подержанье только дали... чтоб обихаживали мы ее с пользой и от ее кормились. А вы че с ей сотворили? Вам ее старшие поручили, чтоб вы жисть прожили и младшим передали. Оне ить с вас спросят. Старших не боитесь — младшие спросят. Вы детишек-то нá што рожаете? Только начни этак фуговать — поглянется. Мы-то одна живем, да мы-то кто?»

— Человек — царь природы, — подсказал Андрей.

— Вот-вот, царь. Поцарюет, поцарюет, да загорюет».

В умной, хорошо аргументированной статье Н. Яновского «Заботы и тревоги Валентина Распутина» убедительно показано, какой крупный, выразительный характер раскрыл писатель в образе бабки Дарьи. Она мыслит одинаково глубоко и о текущих делах, и о вечных проблемах: отношение к сносимому кладбищу, к машине, земле, всему миру — обо всем у нее свое мнение. «Ты говоришь, — возражает она Андрею, — машины на вас работают. Ноно. Давно уж не они на вас, а вы на их работаете...» А вот ее дума: «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни». Тщательный анализ привел критика к заключе-

нию: «Он, образ Дарьи, как «царский листвень», прикрепленный к «одной общей земле», прикреплен к одному общему для всех корню русской нации, и, как листвень, он так же прочен и стоек!»¹

В восприятии жизни у Валентина Распутина немало роднящего его с Михаилом Шолоховым и Леонидом Леоновым. Ему жизнь видится и в своей неизбывной красоте, и в несомненной суровости. Быть может, еще и поэтому сердце писателя сжимается от тоскливой нежности к ней. Один из космонавтов на вопрос о том, что он почувствовал сильнее всего за пределами земли, сказал, что в особенности понял, как красива наша планета и как мы должны заботиться о ней, беречь ее. Вот с таким масштабом стремится подходить к нашей жизни и Валентин Распутин и настаивает, чтобы мы не упустили ни одной добринки, ничего, что укрепляет положение человека на земле. Это может быть даже поверье. И поверье, если оно хорошее, не упустим. И место, которое когда-то выбрали наши потомки, поставили становище, без надобности не затопим. И могил не тронем. Во всяком случае, не будем делать так, как было сделано в Матере. Конечно, это очень трудная и очень сложная проблема. Плановику длительные мучения жителей Матеры покажутся, наверное, несущественными, но с точки зрения человека, который жил в этой самой Матере и должен переселиться,—это чуть ли не крушение мира. Валентин Распутин пытается продолжать ту большую философскую линию, которую так упорно вел в литературе более полувека Леонид Леонов. Вспомним его вопрос о «блестинке» в глазу². Вот эта «блестинка» и ощущается в повести «Прощание с Матерой», да и во всем творчестве Валентина Распутина.

Японский русист Тадао Мидзуно статью о повестях «Последний срок» и «Прощание с Матерой» озаглавил: «Глубокое проникновение в «судьбу». Он признался, что до этого испытал разочарование в современной советской литературе, знакомство же с названными повестями «явилось открытием, вызвало изумление»³.

¹ Север, 1979, № 2, с. 114.

² См. подробнее: Демченко И. А. Тема культуры в концепции «Вора». — В сб.: Творчество Леонида Леонова. Л.: Наука, 1969.

³ Цит. по ст.: Федосеева Л. А все-таки она читается! Заметки о том, кто и как читает сегодня на Западе советскую литературу. — Иностранная литература, 1985, № 11, с. 185.

Англичанина Роберта Даглиша повесть «Прощание с Матерой» поразила отсутствием «какой-либо ностальгической идиллии, какого-либо оплакивания островного рая, уходящего под воду»¹.

«Нельзя сказать,— почти с горечью констатировал и «советолог» Джон Б. Данлоп,— будто Распутин пожинает плоды современной цивилизации, но он совсем не одержим, как, вероятно, готовы утверждать многие, настолько, чтобы возводить самовар или русскую печь на уровень святыни. Просто-напросто он считает, что и современная Россия должна сохранять корни в веках — в старой мудрости традиционной России» (указ. соч., с 66).

Идеи, разрабатываемые Валентином Распутиным, в равной мере волнуют и писателей, которых никак не назовешь «деревенщиками». В речи на V съезде писателей РСФСР Даниил Гранин говорил: «Сила «Прощания с Матерой» Распутина в том, что любовь к земле предков и красоте родных мест порождает печаль и страдание оттого, что они гибнут и уходят. Нечто подобное, разумеется иное, но столь же трагичное, противоречивое существует и в городской жизни, оно существовало всегда и чутко улавливалось русской литературой со времен Гоголя»². Оно уловлено и отражено Юрием Бондаревым в романе «Выбор», Михаилом Дудиным в превосходном цикле стихов «Из-под снега», создававшемся на переломе семидесятых — восьмидесятых годов. Поэт непрерывно возвращается то к тем, кто ушел искать в города «иные пути и начала», то к тем, кто брошен в «пустой избе». Это отнюдь не оптимистические стихи. В них бьет через край щемящая боль и горечь, терзая и поэта, и покинутых, и покинувших:

И ты стоишь, как нищий,
И жизнь твоя пуста,
И скучны, как кладбища,
Родимые места.

И еще:

Посмотришь — кровь по жилам стынет,—
Как это сделать мы смогли
Многоэтажные пустыни
Из нашей царственной земли?!³

¹ Anglo-Soviet Journal, 1977, N 1, p. 7.

² Пятый съезд писателей РСФСР, с. 188.

³ Дружба народов, 1982, № 1, с. 7, 9.

В одном из интервью, данном корреспондентке «Литературной газеты» Е. Помазневой, писатель сказал: «Я не мог не написать «Матеру», как сыновья, какие бы они ни были, не могут не проститься со своей умирающей матерью. Эта повесть в определенном смысле для меня рубеж в писательской работе. На Матеру уже вернуться нельзя — остров затопило. Очевидно, придется вместе с жителями деревни, которые мне дороги, перебираться в новый поселок и посмотреть, что станет с ними там»¹. Три года спустя та же корреспондентка «Литературной газеты» в беседе с Валентином Распутиным спросила: «В своем творчестве вы неустанно проводите мысль о важности понимания каждым человеком опыта предшествующих поколений. То есть в своей ответственности за настоящее мы должны опираться на прошлое. Это дает основание некоторым критикам делать заключения, будто вы ратуете за возвращение к старым традициям. Можно ли считать верным такой вывод?» На что он ответил: «Не совсем. Вернуться к тому, что уже утеряно, нельзя. Это не самолет в воздухе развернуть, чтобы вернуться за забытым багажом, а мы и на это при нашей практичности и занятости неспособны... Не стоит обольщаться — нам уже не вернуть многие добрые старые традиции. Теперь речь идет о том, чтобы сохранить оставшиеся, не отказываться от них с той же легкостью и бесшабашностью, как это было до недавних пор. Уверен, что «деревенская проза», как она есть сейчас, в такой литературе, как российская, с ее традиционной человечностью, болью и совестью, не могла в наше время не появиться и не выйти вперед. Пожалуй, не писатели создавали эту прозу, а литература, как процесс живой и объективный, волей своей подбирала писателей для этой прозы, необходимость и важность которой была предопределена течением, а в данном случае даже не течением, а ускорением жизни. То, что вековой уклад деревни оказался полностью нарушенным и вместе с тем оказался нарушенным и ее моральный климат (а деревня издавна была хранительницей моральных устоев народа), не могло, разумеется, не отразиться в литературе, которая всегда очень чутко улавливает подобные изменения. Это не противопоставление города деревне и не попытки сохранить старую, отжившую свое деревню, как слишком грубо и упрощено толкует иной раз «деревенскую прозу» кри-

¹ Литературная газета, 16.III.1977.

тика, — суть, очевидно, в другом: когда у города был столь надежный нравственный тыл, как деревня, легче было существовать и ему, городу. Писатели этого направления решают не сторонние и не какие-то узкие, областнические, а общечеловеческие проблемы, важные как для города, так и для деревни, как для пожилых людей, так и для молодых, — проблемы не надуманные и не конъюнктурные, а исходящие из необходимости искать причинные связи многих нынешних социальных явлений. Другими словами — «деревенская» литература оказалась способной точно находить нервные окончания на том огромном теле, которое мы называем «народ».

И еще он сказал: «Я верю, что наступит такое время, и оно не за горами, когда люди вынуждены будут согласиться, что безоглядный и безудержный технический прогресс не служит человеку и что он не есть прогресс. Тогда, собравшись лучшими умами, люди решат, что полезно из созданного нами (писателями.— А. О.) и ими и что вредно, и ненужное уничтожат. Вглядевшись внимательно друг в друга, они найдут такую работу рукам, ногам и головам, которая наилучшим образом будет способствовать физическому и духовному совершенствованию человека. Верю, что русские останутся русскими, татары татарами, а французы французами, что, будучи интернационалистами, мы сохраним в себе национальные начала и что и через сто лет станем ходить на поклонение к полю Куликову и Бородинскому полю, к Пушкину, Достоевскому, к Шевченко и Руставели...»¹

Советские писатели вмешиваются в споры критиков, как правило, лишь в самых исключительных случаях. Один из таких случаев — дискуссия о творчестве писателей, затрагивающих жизнь деревни. В нее вмешались и Сергей Залыгин циклом статей, и Юрий Бондарев, и Сергей Викулов серией интервью. На VII съезде писателей СССР о «деревенской прозе» говорили Георгий Марков, Федор Абрамов, Чингиз Айтматов.

«Так называемую деревенскую прозу, которой критика так и не сумела найти лучшего определения, — иронизировал последний, — обвиняли во всех смертных грехах, в том числе и в ностальгии по патриархальному быту, в ограниченности, противопоставлениях городу и прочее и прочее. Но теперь ясно, что такого рода проза в лучших ее образцах была вызвана в литературе жизненной необходи-

¹ Литературная газета, 26.III.1980.

мостью откликнуться на драматические события, переживаемые послевоенной деревней, необходимостью сохранить, и, более того, восстановить в новом качестве, в новых исторических условиях те духовные, нравственные, этические, трудовые традиции и ценности, которые подверглись испытанию временем... «Деревенская проза» стала в некотором роде эпосом нашей современности... Под пером «деревенщиков» — этой прекрасной плеяды ныне действующих писателей — «деревенская проза» возросла до эстетической и исторической общезначимости, и в том, должно быть, магия искусства, что эта волна определила один из магистральных путей развития современной литературы, обозначила новый уровень реализма, партийности и народности творчества в подлинном смысле этих слов...

Вместе с этим я не могу не сказать и о том, что меня тревожит. У меня возникает такое ощущение, что пора приступать к бурению новых «скважин» на полях деревенской темы, ибо в старых скважинах добыча вроде бы подходит к концу. Возможно, я ошибаюсь. Во всяком случае, глубокое философское осмысление изменяющейся народной жизни на селе необходимо¹.

Думается, в этих словах дана наиболее объективная оценка одного из самых сложных явлений послевоенной советской литературы. Неотъемлемая часть его — рассказы и повести Валентина Распутина.

Глубокое социологическое истолкование рассмотренного творчества Валентина Распутина попыталась дать Л. Вильчек. В статье «Вниз по течению деревенской прозы» она писала, что повести «Последний срок» и «Прощание с Матерой» — «о смене эпох». И продолжала: «Эта эсхатологического масштаба смена (не случайно герои так и зовут происходящее: светопреставление) полуязыческо-полухристианского «космоса» старухи Дарьи новым миром ее детей совпадает в истории русской деревни еще с целым рядом иного масштаба смен: уходом поколения, молодость которого пересекли великий перелом и война, широкомасштабными преобразованиями деревень, подчеркнутыми стремительность бега времени, а практически — и с теми социальными переменами, о которых писали и Овечкин, и Тендряков, и Абрамов. («Нонче свет пополам переломился... И по нам переломился, по старикам...») — с философской зоркостью замечает старуха Дарья.)

¹ Сельмой съезд писателей СССР. Стенографический отчет, с. 507.

Белов и Абрамов ощущают этот разрыв во времени как вину детей, оторвавшихся от отчего дома и обязанных непременно к нему вернуться, Шукшин — как драматизм положения человека, стоящего одной ногой на берегу, а другой в лодке. Распутин переживает конец сельского, крестьянского мира еще острее и трагичней, ибо он глубже понял необратимость потери; дома, в который призывает вернуться Абрамов, гневаясь на внутренне отпавших от него земляков, дома, в который мечтал, покончив с киноъемочной суетой, когда-нибудь вернуться Шукшин, больше нет; образ этого дома у Распутина — оказавшаяся в зоне затопления при строительстве ГЭС, уходящая под воду Матера.

Повести Распутина — реквием этому уходящему миру. Эсхатологический ракурс изображения художественно оправдывает те особенности произведения Распутина, которые неоднократно служили поводом для упреков во внеисторизме. К повестям его, особенно к повести о Матере, нельзя подходить с привычными мерками. Несовпадение кода прочтения и кода произведения неизбежно породит какую-либо многозначительную рениксу или слишком много недоуменных вопросов.

Если мир у Анны и Дарьи столь светел и гармоничен, то почему он гибнет, почему от него отворачиваются дети и внуки старух: дьявол их искушает или они просто-напросто знают, сколь негармоничной и непрекрасной была реальность этого мира и в недавние, и в давние поры — в те самые, в которые жили бессчетные поколения предков? Если мир старух совершенен, кто же тогда воспитал неблагодарных и бездушных детей, раздраженных тем, что на поминки приехали, водки вдоволь купили, а мать все тянет, не умирает? Да и справедлив ли вообще писатель, не скупающийся на черные краски в обрисовке нового поколения, не преувеличивает ли он многократно отчужденность родителей и детей?

Подобных вопросов, слишком легко доказывающих историческую уязвимость, неадекватность картины мира, которую рисует Распутин, можно задать десятки. Можно, но почему-то не хочется задавать, равно как и неправоту риторики Дарьи мудрено доказать, но мудро ли вообще доказывать? Что доказывать? Что комбайн не хуже серпа и цепа, что поэтические воззрения славян на природу вполне согласуются с безусловной научной истиной? Ведь Распутин предлагает читателю не сравнительный анализ эпох

и не ориентиры пути в грядущее. Он описывает обидно суетное, слишком буднично-торопливое прощание живого с уходящим в небытие. Да, писатель отпускает грехи умирающим и требовательно судит живых именно потому, что им оставаться, в чем-то еще раскаиваться, что-то осознать, делать и переделывать: все у них впереди. Судит способных извлечь урок и не судит, как и положено по всечеловеческому обычаю, обряду и ритуалу, ушедших, стараясь вспоминать об их жизни лишь то, что составляло ее никогда не сбывавшийся идеал»¹.

И — еще: «Распутин прощается с тысячелетней культурой по ее же обряду, — не глумясь, не кощунствуя, не читая взамен молитвы цитат из карманного справочника атеиста; но это свидетельствует не о какой-то безнадежной, да и просто смешной, нелепой сегодня реакционности его взглядов, а лишь о высоком, сложном, современном строе разума и души. Ведь, наверно, почти каждый из нас, навсегда прощаясь со старым домом, видит его сквозь слезы, а не с трезвостью квартирного маклера, — видит так, что и трещины становятся дороги»².

Мы еще вернемся к социологическому истолкованию творчества Валентина Распутина, предложенному Л. Вильчек и попытаемся показать его неоправданную «утилитарность». Сейчас же присоединимся к очень точной характеристике отношения писателя к прошлому, достойно продолжающего то, что получило свое начало в «Тихом Доне» Михаила Шолохова.

По-сыновьи, незабываемо широко поклонился Валентин Распутин России, накопленным ею на протяжении многих веков духовным и душевным, нравственным ценностям. «Таких писателей, как Валентин Распутин, таких своих сыновей, — сказал Владимир Солоухин, — народ и рождает для того, чтобы не забыть своего прошлого, трезво оценить настоящее и не потерять надежды на будущее»³. А сам Валентин Распутин в речи на VI съезде писателей РСФСР заявил: «Деревенская проза шестидесятых — семидесятых годов вернула необходимый долг родительской России не одной лишь поминной, но и живой благодарной памятью и показала, чем крепилась и что вынесла из глубины истории национальная душа, указала на духовные и нравственные ценности, которые,

¹ Вопросы литературы, 1985, № 6, с. 69—70.

² Там же, с. 71.

³ Огонек, 28.III.—4.IV. 1987, с. 4.

если мы собираемся и впредь оставаться народом, а не народонаселением, не повредят нам и на асфальте»¹.

Теперь этот народ поднимается на новый этап своего исторического развития. Как он запечатлется в дальнейшем творчестве Валентина Распутина — покажет будущее.

ТЕХНИКА, ПРОГРЕСС, ЛИТЕРАТУРА

Ускоренное развитие техники, внедрение ее в быт миллионов людей принесло в жизнь каждого человека целый мир новых проблем. И было бы удивительным, если бы русская литература и прямо продолжающая ее многосоставная советская литература, отличающаяся обостренной чуткостью ко всему, что волнует ум и чувство наших людей, не реагировала на интенсивную урбанизацию страны или экологические узлы, непрерывно завязывающиеся и в социалистическом мире. Разумеется, советских писателей интересует прежде всего нравственный эквивалент технических достижений, если судить, скажем, по творчеству Валентина Распутина, Евгения Носова или Василия Белова. Но этим постановка проблемы далеко не ограничивается. Советские писатели не смешивают научно-технический прогресс с прогрессом общества в целом, не уравнивают сложное развитие в области техники с ростом социалистической культуры. Поэтому их отношение к проблемам, порождаемым научно-техническим прогрессом, неоднозначно, его не выразишь ни словом «ностальгия», ни словами «безоговорочное принятие». Не выразишь тем более, что многие акции, связанные с научно-техническими нововведениями, осуществлялись и в 1960-е и в 1970-е годы часто очень непродуманно, вели к нарушению экологического баланса, сопровождалась уничтожением ценнейших исторических памятников. В этот период прозвучали горькие слова «Земля в беде», началась «битва» за сохранение Байкала, развернулись сражения писателей с теми, кто торопился осуществить «поворот северных рек». Не выразишь также потому, что технические нововведения осуществлялись медленно и часто не оправдывали возлагавшихся на них надежд. Запутанный до предела комплекс связанных с этим вопросов остро затрагивается

¹ Литературная газета, 18.XII. 1985

Л. Леоновым и Г. Марковым, С. Залыгиным и Е. Дорошем, Ю. Бондаревым и Б. Васильевым, В. Астафьевым и Д. Граниным, В. Беловым, В. Распутиным, Ч. Айтматовым, О. Гончаром... Выступая 20 апреля 1980 года по Московскому телевидению, Юрий Бондарев говорил: «Власть человеку дана для того, чтобы сохранить жизнь и человечество... Мы живем в век техники, век суровый... Надо думать о великих категориях красоты, добра, справедливости... Я уверен, что настанет период, когда начнется отток жителей из городов в деревни, и большие города, возможно, начнут вымирать, как когда-то мамонты».

Это выступление, так же как ответы Валентина Распутина на вопросы корреспондентов «Недели» и «Литературной газеты», очень показательны для подхода советских писателей к проблеме научно-технического прогресса. Она остро волнует их, но берется ими как часть куда более значительного дела защиты жизни человечества, защиты вековых ценностей, обогащающих человека духовно, нравственно, эстетически. Быть может, В. Солоухин, В. Распутин, В. Белов и другие авторы «Нашего современника» вслед за Л. Леоновым не хуже критиков видели коренные изменения в сельской деревне после войны и то, что, как сказал в поэме «Окнами на зарю» Сергей Викул: «Нету старой деревни! Кого нам обманывать?!» Но они же острее других ощутили, какое значение имеет усвоение нравственных накоплений прошлого для поддержания внутренней силы народа.

«Многие из нас,— говорил на VII Всесоюзном съезде писателей СССР поэт Егор Исаев,— привыкли считать — подчеркиваю: привыкли! — что экология — это в общем-то есть все то, что в той или иной мере требует нашего особого внимания к себе, а порой и защиты... Хочется спросить: ну, а как быть... со всей нашей Землей с большой буквы, с той самой Землей-планетой, «...родимой той и незабвенной той, где родники роднятся с рудниками, а кровь-руда — с рудничною рудой»?.. Разве она сама, вся как есть, целиком и полностью вся, со всеми своими большими и малыми «экологиями» — а их у нее, таких малых и больших, надо полагать, целые галактики в себе, на себе и вокруг себя,— ну, скажите, разве она, такая вот великая-превеликая планета наша, такая многолюдная в любом своем полушарии и такая одна-разъединственная, одинокая среди «пламенных звезд и каменно-голых планет», разве она не подходит всей своей жизнедеятельной массой,

всем грандиозным смыслом своего существования под это «небольшое, тревожно пульсирующее слово — экология?»

И — далее:

«Теперь военно-промышленные круги США — и тоже, заметьте, первыми — устами своего новоизбранного президента объявляют возможным локальное применение ядерного оружия. А что значит «локальное»? А это значит уничтожение не за год, не за два, не за четыре-пять лет — как за всю вторую мировую войну, а за какие-нибудь считанные минуты, максимум часы, десятков миллионов... человеческих жизней на земле. Да только ли десятков миллионов? Локальное может мгновенно обернуться глобальным...

И теперь сама Земля, как я уже сказал выше, становится экологическим объектом номер один, требующим самой неотложной, как в медицине, помощи и защиты. Причем защиты не только одной окружающей среды, но и других не менее важных сред. И не в последнюю очередь — среды человеческого сознания, среды человеческой души.

И тут нам тоже есть над чем всем миром подумать, есть за что всем миром постоять. Как показывают факты, научно-технический прогресс, средства массовой информации в капиталистическом мире несколько не уменьшают духовного загрязнения тамошнего обывателя. Наоборот. В нравственном отношении он, этот «прогресс», делает его даже еще более отсталым, более расчеловеченным...»¹

Будущий историк советской литературы, работая над главой, посвященной периоду, охватывающему вторую половину 1960-х — 1970-е годы, вероятно, с удивлением отметит, что одной из отличительных черт ее была ностальгия самых различных видов.

Героям Евгения Носова кажется, что в годы первых пятилеток наша демократия была свободна от каких-либо элементов «казенщины», «парадности». Недаром старичок из повести «Шумит луговая овсяница» наставляет Чепурину: «...с народом ладь, сынок. Не шушукайся от него по кабинетам». А бывший заводской шорник Степан Фомич Лямин, вспоминая, как до войны отмечались революционные праздники, говорит Федору Андреевичу Толкуну: «С демонстрации — снова на завод. Не-е, никто никуда, все опять строим, с музыкой. А там в цеху уже общий стол накрыт, прямо в проходе между станками, все честь по че-

¹ Седьмой съезд писателей СССР. Стенографический отчет, с. 502, 503.

сти... Садимся, значит, Лыкин тоже с нами, партком, завком, весь красный треугольник... Так рассчитывали, чтобы посидеть по-хорошему, поговорить про заводские дела, где какие неполадки. Тут и руководство покритикуют, если что не так было. Старик-кузнец, помнишь, Рогов Ефим Василич, бывало, подсядет к Лыкину, давай, дескать, Аким Климич, с тобой выпьем. Хороший ты мужик, нашенский, но вот тут-то и тут-то ты даешь промашку... Посидят-поговорят. Ты ведь, Федя, теперь как?— засмеялся Фомич.— Колонну мимо трибуны провел, откозырял начальству, отчитался, а за углом тебя машина дожидается.

— Ну-ну...— снисходительно усмехнулся Федор Андреевич...

— Ну дак ясное дело: остальные тоже кто куда. Плакаты да портреты покидают в кузов, а сами по своим норкам. И получается «шумел камыш»...

— Все это, брат, демагогией называется. В цеху, за одним столом... Отошла эта кустарщина, рюмочное братание. Завод есть завод, а не забегаловка».

Вынесший в заглавие второй части романа «Берег» слово «ностальгия», Юрий Бондарев утверждал, что современному обществу, всем недостает «рыцарей без страха и упрека», идеальных людей, какими были павшие в битве с фашизмом герои, чьи черты он запечатлел в образе Андрея Княжко. Никитин признается: «Я ненавижу войну, но мне порой до тоски не хватает людей, с которыми я встречался на войне, всех — плохих и хороших... Мы были как братья в одной семье, что-то в этом роде. Вот господин Алекс сегодня сказал: люби друзей и врагов.— Никитин помолчал в раздумье.— У меня нет этого христианского чувства, но война кончилась, прошло много лет, и я почувствовал, что людей лучше тех я потом не встречал. Это ностальгия поколения».

Героиня тетралогии Федора Абрамова, вспоминая годы войны много лет спустя, когда в крестьянские дома пришел достаток, вздыхает вместе с автором:

«Не приведи бог еще раз пережить голод, который они пережили в войну и после войны, не приведи бог, чтобы еще раз вернулись те страшные времена, когда ребята всю зиму, сбившись в кучу, отсиживались на печи. И все-таки, все-таки... Никогда у них, у Пряслиных, не было столько счастья и радости, как в те далекие незабываемые дни. Одна только первая их страда чего стоит!..

Но только ли одна она со сладким замиранием сердца

ворошила в своей памяти то далекое прошлое? А старухи, вдовы солдатские, бедолаги старые, из которых еще и поныне не выходит война? Уж их-то, кажись, от одного поворота головы назад должно бросать в дрожь и немочь. Тундру сами и дети годами ели, похоронки получали, налоги и займы платили, работали от зари до зари, раздетые, разутые. А ну-ко, прислушайся к ним, когда соберутся вместе? О чем говорят-толкуют? О чем чаще всего вспоминают? А о том, как жили да робыли в войну и после войны. Вспоминали, охали, обливались горячей слезой, но дивились. Дивились себе, своим силам, дивились той праведной и святой жизни, которой они тогда жили. А все дразги, все свары, вся накипь житейская — все это забылось, ушло из памяти, осталась только чистота, да совесть, да братская спайка и помощь. И недаром как-то нынешней весной, когда собравшиеся у нее старухи по привычке завели разговор о войне, старая Павла со вздохом сказала: «Дак ведь тогда не люди — праведники святые на земле-то жили».

Кстати сказать, слова эти вызвали острое волнение в лагере наших оппонентов. Цитируя их в книге «О русских сегодня. Что они читают, что представляют собой» (Висбаден, 1984), Клаус Менерт внес в них незаметную для неискушенных западногерманских читателей поправку: русские, дескать, жили в годы войны лучше, нежели впоследствии, ибо имели больше свободы. В этом он и видел главную причину ностальгии по военному времени, испытываемую героями «Пряслиных», повестей Чингиза Айтматова, Евгения Носова и других. Между тем в самих этих произведениях отчетливо показано совсем другое.

Юрий Трифонов пронизал свои «Московские повести» ностальгией по невозвратно покинувшим жизнь героям Октябрьской революции, гражданской войны и начала строительства социализма, сокрушаясь: «Неповторимые люди! Похожих на земле нет, время пережгло их дотла... Смыло, унесло, утопило, угрохало...» «В произведениях Трифонова, — отмечает профессор Каролина де Магд-Соё из Бельгии, — чувствуется меланхолическая тоска по революционному прошлому России, отсюда — появление многих исторических фигур и мотивов»¹.

Юрий Нагибин затосковал оттого, что наше время не восприняло во всей полноте и утонченности душевное бо-

¹ Russian Literature and Criticism, 1980, p. 60.

гатство, красоту чувств, неотразимую прочность душевных привязанностей, отличавших лучших людей девятнадцатого и более ранних веков.

Когорта талантливейших писателей во главе с Василием Беловым и Валентином Распутиным взволновала весь мир постановкой «вопроса о судьбе красоты природы и сельщины, ее традиционного духовного уклада в современный век»¹, в чем многие тоже улавливали ностальгические ноты.

Простое сопоставление этого построения со всем сказанным выше о Василии Шукшине, Валентине Распутине, Юрии Трифонове позволяет увидеть его искусственность, заданность и неосновательность.

Но оно, это построение, не являлось единственным. За океанские «советологи» попытались в подобном же плане истолковать вызвавшие в семидесятые годы бурную дискуссию чуть ли не во всем мире произведения о так называемом новом советском деловом человеке. С особой энергией характер его разрабатывали драматурги. Афанасий Салынский в 1969 году выступил с интересной пьесой на производственную тему — «Мария». За ней последовали «Человек со стороны» (1972) И. Дворецкого, «Сталевары» (1973) Г. Бокарева, «Протокол одного заседания» или «Заседание парткома» (1975) А. Гельмана. К повому деловому человеку было приковано внимание и многих романистов — М. Колесникова, В. Липатова, О. Куваева, всегда отдававших свои симпатии теме рабочего класса. Однако созданные в семидесятые годы произведения, пожалуй, за исключением романа «Территория» О. Куваева, не отличались ни особой смелостью, ни глубиной мысли, ни художественным совершенством. Алексей Арбузов сказал мне летом 1981 года о них даже так: «Эти произведения никуда не вели, не являлись художественным достижением». А Леонид Леонов, когда я передал ему, что один из комсомольских деятелей обнаружил в разрабатываемой А. Гельманом в «Премии» конфликтной ситуации «высокие человеческие принципы, основы нашей нравственности», возразил: «Меня, напротив, ошеломило, с какой низкой нравственной точки начинает рабочий коллектив в производстве. Неужели потребовалось шесть десятилетий, чтобы русские рабочие, дети героев, совершивших величайшую революцию, осознали, что нельзя присваивать неза-

¹ Кузнецов Ф. За все в ответе, с. 77.

работанное? Да до революции большинство людей так думало. И почему у него все кричат друг на друга, все проникнуты взаимным недоброжелательством друг к другу, прямой враждебностью, как, впрочем, и в «Человеке со стороны»?» И тем не менее произведения эти будоражили не одно лишь наше общество почти целое десятилетие. «Советологи» связали проблему нового делового человека с проблемой изображения современного советского рабочего и стали твердить о нереальности самих попыток в данном направлении. Профессор Норман Н. Шнайдман утверждал: «Основная трудность создания реалистического положительного героя, который бы очень напоминал таких героев, как Чумалов, Корчагин или Вихров, кроется в том, что современному советскому рабочему недостает революционного запала и преданности делу революции, которые были у его предшественников, и поэтому новый герой должен быть, в основном, продуктом воображения писателя в большей степени, чем отражением действительности»¹.

«Советолог» из ФРГ Хедди Просс-Веерт видела причину неуспеха советских писателей в том, что они будто бы упустили из виду «одно решающее обстоятельство: отчужденный труд. Советскому рабочему, — заявляла Просс-Веерт, — приходится иметь с ним дело в той же мере, что и рабочему при капиталистической системе. Возможность идентификации с собственным трудом открывается никак не раньше, чем на уровне инженера. И до тех пор, пока не будет признано, что отчужденный труд и при социализме является одной из серьезнейших проблем, до тех пор возникновение правдивых, жизненных романов о рабочих абсолютно исключено»².

Несостоятельность этих широко бытовавших за рубежами нашей страны объяснений обнаружилась тотчас же, как в конце семидесятых годов появился роман «И дольше века длится день» Чингиза Айтматова. Оказалось, что дело не в «недостатке революционного запала и преданности революции» у наших рабочих, а в том, что писателям недоставало универсальности в подходе к изображению современного рабочего.

Что же касается ностальгических нот, действительно звучавших в семидесятые годы у многих советских писате-

¹ Canadian Slavonic Papers, vol. 17, № 4 (December, 1976), p. 414.

² Sowjetliteratur heute. München, 1979, S. 78.

лей, то порождались они совсем иными причинами. То была, с одной стороны, чуткая ранняя реакция на все усиливавшиеся в рассматриваемый период негативные явления в развитии нашего общества, о которых со всей откровенностью будет сказано с трибуны XXVII съезда КПСС, с другой — возможно, и наивная, но естественная попытка, возродив и вернув советскому человеку все подлинные ценности, укрепить его тем самым в противостоянии всему отрицательному, что пришло в мир с расщеплением атомного ядра. Именно поэтому писатели с таким рвением заботились о том, чтобы не было упущено ни одной «блестинки», ни мельчайшей «добринки» из прошлого, способной обогатить ум и сердце людей, идущих нам на смену.

Наши идеологические оппоненты не замедлили ухватиться за эту тенденцию, чтобы обратить ее против всей советской социальной действительности.

К тому, что уже говорилось в связи с международными спорами о так называемой «деревенской прозе», добавлю следующее. Копаясь в горах написанного о ней в Англии, Австралии, США, я спросил осенью 1986 года у специального консультанта библиотеки американского конгресса: «Что вы считаете самым умным и самым объективным в этих штабелях?» Он помедлил, потом уверенно вытянул книгу Кэтрин Кларк «Советский роман», вышедшую в США на переломе семидесятых — восьмидесятых годов. В ней есть небольшая глава, так и названная «Деревенская проза». Приведу ее почти полностью.

«Объединяющей идеей новейшей советской литературы, — пишет профессор Йельского университета Кэтрин Кларк, — является признание, что страна как бы потеряла путь к золотому веку и вряд ли найдет его снова, если будет только переделывать настоящее (т. е. искоренять сталинистские порядки) или посылать всех и каждого «далеко от Москвы» — туда, где до сих пор господствуют подлинные революционные ценности...

Писатели начали рекомендовать путешествие «далеко от Москвы» не в пространстве, а во времени. Можно заметить, что это наблюдается уже в 50-е годы: например, в 1957 году, году молодежной прозы, В. Солоухин в своем очерке «Владимирские проселки» рассказал в лирической форме о поездке в такое место, которое, хотя в географическом отношении и находится всего в 200 км. от Москвы, по времени принадлежит традиционной деревенской России, миру лесов, полей и церквей.

Не все писатели той поры рекомендовали столь далекое во времени путешествие, но панацеей от всех зол века большинство их находило в возрождении духа более раннего времени. Литература 60-х и 70-х предложила целый спектр ностальгии: поклонники Сталина желали возрождения героического духа сталинской поры, когда мужчины были мужчинами, приказы — приказами и когда все уважали друг друга; некоторые из мнимых авангардистов с тоской смотрели на 20-е годы, в то время как другие примерялись к моделям даже восемнадцатого века.

В последние годы писатели, в большинстве, подобно Солоухину, желали возрождения раннего времени, представленного деревенской Россией. Как и авторы молодежной литературы пятидесятых, они говорят о возможности возникновения на том месте, что «далеко от Москвы», мира-сада. Их «сад» — скорее мир целостности и спокойствия, нежели мир бурь и схваток (как в прозе конца пятидесятых), хотя в произведениях нескольких писателей чувствуется скифское влияние — в тех, что возродили культ двадцатых годов — культ квинтэсцированного русской фигуры Стеньки Разина во всей его импульсивности, бунтарстве и экспансивности.

Признаки начала этого движения обнаружили еще в самом начале периода пятидесятых. Многие связывают его с первым очерком Е. Дороша из серии «Деревенский дневник»... К концу 50-х писатели чувствовали себя все менее обязанными переносить пресытившихся городских снобов в колхоз или на строительную площадку ради возвращения их к жизни. Появляется мода на глухие, отдаленные поселения, не затронутые веяниями XX века. Герой мог, как в рассказах Нагибина, отправиться в отпуск или на временное жительство в глушь. Находясь там, он вступает в контакт одновременно с дикостью и чистотой. Все чаще, однако, он не столько вступал в лесной глуши в непосредственную связь с природой, сколько испытывал там духовное перерождение. Автор же больше не исключал из сада церковь. Во все большем числе произведений герой обретает целебное средство и цельность в местечке, включающем в себя «маленькую деревушку», «белую церковь», «озеро», «лес» и «баню». Иначе говоря, он оказывается, в традиционной русской деревне. Если же таковой не обнаруживалось, то он в своих символических поисках проходил еще глубже через время и находил исцеление в доме еще более ранних русских поселенцев, в глухом лесу. Этот

вид литературы и получил название «деревенской прозы».

<...> Авторы деревенской прозы рисуют мир откровенно закрытого сообщества (Gesellschaft). Они подчеркивают все пороки плюралистического «города», поскольку по контрасту эти пороки оттеняют радости сельской жизни, изображаемые чаще всего в их схематическом противопоставлении: «город» — «деревня». Проще сказать, и «бытовую» прозу можно бы назвать деревенской. Но она никогда так далеко не забиралась в деревню. Город в деревенской прозе символизирует загрязнение, коррупцию, уродство, безразличие и, раньше всего, отчужденность, в то время как деревня — подлинное чувство семьи и человеческих связей, естественное существование, честный труд и мастерство, то, что является истинно русским, и, возможно, даже близость к богу. Эти качества не обязательно существуют в советской деревне. Значительная часть деревенской прозы как раз озабочена упадком деревни в последние годы: церкви разрушены или используются не по назначению, старые ремесла забыты, колхозный устав отсекает надежды крестьян: они не могут больше пользоваться дарами природы для еды и отопления, зависят от ограниченного ассортимента товаров, поступающих в сельский магазин.

Может показаться, будто деревенская проза включает в себе анафему советскому строю, поскольку потенциально связана с некоей формой религиозного возрождения, ставит под сомнение веру в то, что основной целью является материальный прогресс, осуждает технические достижения и резко критикует руководство развитием деревни. На самом деле авторы деревенской прозы в целом далеки от оппозиционности вследствие владеющего ими сильного националистического чувства... Как люди, выступающие в поддержку контроля над окружающей средой, за восстановление церквей и других древностей, за сохранение национальных традиций и за внимательное отношение к положению сельчан, деревенские писатели просто занимают определенные позиции в продолжающихся общественных дебатах последних лет (тем более что в самой действительности произошли некоторые положительные изменения: положение многих сельских жителей коренным образом улучшилось, восстановлены церкви, больше внимания уделяется экологии и т. д.) Религиозность значительной части деревенской прозы, конечно, более проблематична в этом отношении, но она обычно выражена в приглушенной двойственной или

иносказательной манере. Несмотря на престижное место, занимаемое деревенской прозой в современной советской литературе, авторы ее не дают себе свободы в этом отношении: религиозность выражается главным образом в подпольных или эмигрантских публикациях. В них сталкиваешься с той точкой зрения, что в Советском Союзе рай потерян и вновь может быть обретен лишь в результате исторического поворота, предпочтительно такого, что включит в себя возвращение к христианству и общинному образу жизни <...> Но такая вера и такая определенность не характерны для большей части деревенской прозы, публикуемой в Советском Союзе...

Уже в начале 60-х советские писатели стали выражать сомнение в том, что горожане смогут найти мир в идиллических, отдаленных деревнях. Например, в рассказе Казакова, вызывающе названном «Адам и Ева» (1962), невзрачный, недовольный собой художник едет со своей девушкой на красивый Карельский остров, но не находит там того, что ищет... Для таких, как он, рай потерян и не может быть обретен вновь. Может быть, прими они, подобно гордым, беспокойным душам из произведений Достоевского, бога, они смогли бы вновь найти путь в «сад»? Этот вопрос остается без ответа, висит над деревенской прозой и сейчас.

Писатели деревенской прозы колеблются между показом «сада» и уходом от него в самобичующее описание реальной сельской действительности или даже в самопародирование. Время от времени они задаются трудным вопросом: «Где все же деревня, а где город?» В настоящее время вся сельская местность заставлена уродливыми домами-коробками городского типа. Куда ни повернешься, всюду заводы. В очерке Солоухина «Владимирские проселки» рассказчик-горожанин внезапно обнаруживает, что деревенские сады, через которые он проходит, осквернены зловоном и дымом близрасположенных сталелитейных заводов...

Быть может, проникающие в «сад» городские элементы необходимо уничтожить, а наступлению города следует сопротивляться или, по крайней мере, игнорировать его? Быть может, требуется возродить дух, а не парадные аксессуары (фасад) старой деревни? Но как это сделать?

В чередой появляющихся произведениях рассказывается о том, как человек из города возвращается в деревню, чтобы навестить свою давно покинутую родню и... обнару-

жить, убедиться, что не может порвать с искусственным, то есть городским, образом жизни, а стало быть, и снова соединиться со своими деревенскими собратьями, обрести жизненную силу.

А может быть, то, что писатели деревенской прозы считают потерянным, было всего лишь миражем? Не было ли их воображение захвачено живописным видом «деревни», почти или ничего общего не имеющим с динамичной реальностью сельской жизни? В «Деревенских конях» Ф. Абрамова горожанин, временно поселившийся в отдаленной деревушке, смакует все, что может найти относящегося к местным ремеслам. Для него резные деревянные кони, украшающие несколько домов в деревне, а в былые времена украшавшие почти все жилые строения, символизируют падение славы старого русского деревенского уклада, уход от него. Но старая крестьянка рассказывает ему о жестокости и тяжести жизни в прошлом.

Деревня стала символической панацеей от зол современной жизни и особенно — от самого большого из всех зол — отчужденности. В XIX веке Маркс предложил коммунизм как панацею от отчужденности. Многие русские были увлечены этим «научным» решением разнообразных социальных противоречий, раздиравших страну. Теперь, кажется, интеллигенция с чувством потери снова стоит на перепутье.

Таким образом, деревенская проза рассказывает о потере рая. Большинство писателей говорят об этом, либо оплакивая упадок деревни, либо размышляя о том, что человеку из города следует вернуться к более простой, более чистой жизни прежнего деревенского типа, но он, по-видимому, на это не способен...»¹

Сопоставление конкретного анализа произведений Василия Шукшина и Валентина Распутина со сказанным Кэтрин Кларк показывает почти полную научную несостоятельность и этого построения американской исследовательницы, и всех ему подобных.

ДИЛОГИЯ ПЕТРА ПРОСКУРИНА

«Писатель может, исходя из конкретных условий,— говорил Сергей Михалков в связи с советской прозой 1970-х годов,—

¹ С. I a r k K. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago and London, 1980, p. 241—245.

предложить не облегченные, а усложненные обстоятельства, в которых герою предстоит сделать выбор оптимального решения»¹. Продолжая эту мысль, можно добавить, что лучшие наши писатели решительно отказывались в этот период от искусственных, обдуманно облегченных построений. Большинство произведений, созданных в 1970-е годы, отличается острым внутренним драматизмом, некоторые «огорчают» читателей «жесткими», неожиданными развязками (не то от усталости, не то от раны умирает герой «Пастуха и пастушки»; случайный осколок насмерть поражает Серпилина в заключительной книге трилогии «Живые и мертвые» Константина Симонова; почти на освобожденной земле сложил голову герой «Последней войны» Василия Рослякова; бросается в реку маленький герой повести «Белый пароход»), многие предлагают читателю самому догадываться о возможной развязке («Деньги для Марии» и «Прощание с Матерой» Валентина Распутина, «Берег» Юрия Бондарева). «Я всегда боюсь в своих рассказах книжности, литературщины, но никогда не боюсь «плохого конца», — признавался Василий Шукшин. — Жизнь — штука серьезная, закрывать глаза на ее теневые стороны — роскошь, какую, очевидно, не может позволить себе мужественное социалистическое искусство».

Острый внутренний драматизм прозы 1970-х годов обусловлен мужественным взглядом писателей на жизнь. Наблюдается успешное продолжение и развитие традиции, отмеченной в истории послевоенной литературы двумя выдающимися вехами — рассказом «Судьба человека» Михаила Шолохова и повестью «Evgenia Ivanovna» Леонида Леонова. Традиция эта дала нам «Батальоны...» и «Последние залпы» Юрия Бондарева, «Третью ракету» и «Сотникова» Василя Быкова, достигла замечательной высоты в повестях «Прощай, Гульсары!»² и «Белый пароход» Чингиза Айтматова. В сфере ее притяжения находятся, на мой взгляд, и романы «Метели, декабрь» Ивана Мележа, «Вечный зов» Анатолия Иванова, дилогия «Судьба» и «Имя твое» Петра Проскурина. Последний прямо заявлял: «Одним из «современных» учителей считаю Леонида Леонова. Я прочитал всего Леонова, когда уже год или два работал над «Судьбой». И, представьте, все забросил, что написал, начал заново. Под его влиянием и под влиянием Шолохова

¹ Литературная газета, 30.VII.1980.

² Советская Россия, 3.V.1974.

я решился пойти на такие усложнения, на которые раньше просто боялся идти»¹. В другой раз он признавался, что после чтения произведений Леонида Леонова, вернувшись к роману, «может быть, впервые для себя пошел на максимальное, предельное усложнение материала, ситуаций, положений, образов и самой идеи произведения»².

Свои первые, и не такие уж выразительные, рассказы «Самородок» и «Цена хлеба» Петр Проскурин напечатал в тридцатилетнем возрасте (в 1959 г.). Через два года в издательстве «Советская Россия» выпустил книжечку под названием «Таежная быль», состоящую из четырех рассказов. Особого впечатления на читателей она тоже не произвела. Чувствовалось только, что у автора ее богатый запас жизненных впечатлений, которыми он пока не научился пользоваться.

Родился Петр Проскурин на Брянщине. Провел два года на оккупированной фашистами земле. После службы в армии завербовался на Камчатку, где больше трех лет работал лесорубом, шофером, сплавщиком. «Таких красивых мест, как на Камчатке, я больше не видел», — сказал он мне однажды.

В 1960 году в Хабаровске вышел в свет первый его роман «Глубокие раны» — о юных подпольщиках, развертывающих свою деятельность уже в начале войны с фашизмом. В 1962 году в Москве напечатан новый роман писателя — «Корни обнажаются в бурю» — роман о лесорубах. Но всесоюзную известность писателю доставил только следующий роман — «Горькие травы» (1964). О нем речь шла во второй части настоящего исследования. Он откровенно полемичен по отношению не только к таким романам, как «Кавалер Золотой Звезды» и «Свет над землей» С. Бабаевского, но и к произведениям Г. Николаевой, В. Пановой. Одним из первых в советской литературе П. Проскурин рассказал о нечеловечески трудной работе, выполненной советскими людьми в первые послевоенные годы, не обходя и таких издержек развития нашего общества, как нарушение многих прав строителя социализма во времена Сталина. «Горькими травами послевоенной жизни лечит писатель глубокие раны минувшей войны»³ — сказал А. Шагалов.

¹ Литературная газета, 30.VII. 1980.

² Проскурин П. Порог любви. Повесть встреч и дорог. — Москва, 1985, № 3, с. 69.

³ Шагалов А. Петр Проскурин. М.: Советская Россия, 1979, с. 37.

«Исход» (1966) и «Камень сердолик» (1968) назывались следующие романы, вместе с «Горькими травами» приведшие писателя на ту ступень развития, что позволила ему создать эпическую дилогию «Судьба» (1972) и «Имя твое» (1977).

Романы подкупили читателя обостренным восприятием жизни, умением писателя по-своему передать напряженность ее внутреннего ритма, а также нестандартностью судеб основных героев, тем, что они действительно «страстно любят и ненавидят, созидают и разрушают» (Н. Потапов). Произведения привлекают еще и своей крупномасштабностью, тем, что автор смело охватывает художественным взором чуть ли не всю нашу эпоху во всех ее пластах и слоях. А это не может не импонировать советскому человеку, для которого стало обычным восприятие всего, что происходит в нашей стране, в прямой соотнесенности с эпохой, с судьбами всего мира, всего человечества, с историческим динамизмом века. Петр Проскурин всегда выше всего ценил в людях жизненную активность и деятельную защиту ими справедливости, что определяло выбор героев, начиная со сборника рассказов «Таежная быль», романа «Глубокие раны» и одной из лучших книг писателя — «Исход». В дилогии «Судьба» и «Имя твое» (сам автор называет ее эпопеей) он остался верен самому себе.

Есть прямая перекличка между микроэпопеей Михаила Шолохова «Судьба человека» и дилогией Петра Проскурина, начиная с их заглавий. Михаил Шолохов раскрывает судьбу советского человека, оказавшегося в эпицентре мировых событий, Петр Проскурин — судьбу народа, но опять-таки через трудный и неизведанный путь, пролагаемый его, народа, главным деятелем — простым советским человеком, призванным к историческому творчеству Октябрьской революцией. «Пришлось, — рассказывал автор, — заглянуть в прошлое России, нельзя было и войну обойти — именно по ней, по средней полосе, пришлось тяжелейшие ее удары. Потребовался и космос. А иначе образ Захара Дерюгина — главного героя романа — получился бы неоправданно дисгармоничным. Этот могучий человек выдержал на своих плечах всю тяжесть валившихся на него бед, неудач, но он должен был понять, ощутить и великую справедливость своей судьбы. Потому в космос летит именно его сын, Николай Дерюгин»¹.

¹ Литературная газета, 11.X.1978.

Исходная точка в повествовании Петра Проскурина — самое начало 1930-х годов. Подробно рассказывается о коллективизации и индустриализации страны. Нет нужды говорить о том, что то была редкая по насыщенности грандиозными событиями драматическая пора. Именно тогда коренным образом изменились не только внешний облик всей нашей страны, но и психология сотен миллионов людей, в частности крестьян и интеллигенции, отчего действительно зависели и дальнейшая судьба первого в мире государства рабочих и крестьян, и судьбы всех наших людей, и судьба социалистического будущего на земле. И это по-своему выражает в романе «Судьба» один из отнюдь не главных его героев, когда говорит по поводу колхозов, что «все оно как надо получилось», что без них «с немцем бы нам куда труднее вышло».

В центре романа «Судьба» — важнейшие события предвоенного периода и войны. Но именно — важнейшие. Писатель стремится рисовать картину крупными мазками и поэтому предельно скуп в отборе событий: выселение кулаков из ставшего колхозным села Гусищи, участие председателя этого колхоза Захара Дерюгина в Первом Всесоюзном съезде колхозников-ударников, форсированное возведение моторостроительного завода в районном центре Зежске, вероломное нападение немецких фашистов на СССР, битва за Смоленск, развертывание партизанской борьбы на временно оккупированной советской территории, Сталинград и изгнание фашистов с русской земли — вот реально-исторические призывы, через которые писатель стремится обнажить все то, что обусловило и последующую нашу победу в решающей схватке двух миров, описанной в романе «Имя твое». Восстановление порушенного войной хозяйства, осуществленное на пределе человеческих сил, создание ракет и атомной бомбы, выход в космос — эти события позволили автору, наряду с действующими в романе «Судьба» историческими лицами, включая И. В. Сталина, и художественными персонажами — от секретаря обкома Петрова до Захара Дерюгина — первого председателя колхоза в Гусищах, ввести во вторую часть эпопеи, с одной стороны, академиков Курчатова, Королева, с другой — американского президента Трумэна и его советников, нарисовать запоминающиеся образы советских конструкторов, космонавтов. Они же обеспечили Петру Проскуруину выбор самых острых конфликтов, столкновения разных миров и соответственно создание действительно крупных характеров, достойных

этих обстоятельств и этих конфликтов. Сам писатель смело, даже дерзко идет как на укрупнение характеров, так и на избрание наиболее острых ситуаций. Он стремится к многогранной и совершенно конкретной их разработке, удивляя, особенно в романе «Судьба», богатством жизненных деталей, точностью психологических подробностей. Он любит живописать быт, нравы, обычаи русского села, подмечать мельчайшие черточки нового в нем. Вместе с тем он сознательно стремится придать образам героев монументальность, поднять их до значения могучих реалистических символов. Последнее, можно сказать, декларировано автором. Имею в виду отличающуюся фундаментальнейшим подтекстом «запевку» в романе «Судьба». Три обширных абзаца, в целом занимающие почти три страницы убористого текста, подобны трем глыбам, закладываемым в основу произведения. На них высекается своеобразный триптих, повествующий о том, как в темную дождливую ночь в стог сена у Густищ умирает от родовой горячки нищая женщина, успевшая, однако, дать жизнь новому человеку. Критики тотчас же обратили внимание читателей на философский аспект этой увертюры, подчеркивающей глубинный, лежащий в основе повествования смысл неизбежного обновления жизни, закономерности трудных и благотворных перемен в ней.

«...Пролог к «Судьбе» — небольшая поэма в прозе, какой-то вулканический выброс страстей, картина всеразрешающего, смиряющего страдания — поражает концентрацией мотивов смятения, тревоги и стихийного творчества природы», — писал В. Чалмаев, усматривая глубокую символику, в частности подталкивающую читателя к восприятию женщины-нищенки как «Мадонны XX века», и так пояснял свою мысль: «В прологе — в миниатюре весь мир будущей эпопеи. «Заострение» каждой ситуации, стремление понять каждый «конечный», «предметный» уголок вселенной в свете бесконечного развития и движения жизни, увидеть в человеке сразу и земное, и, условно говоря, божественное начало — без этого скучна работа романиста для Петра Проскурина. Он видит мир «оком» духовным и земным, он одновременно летописец и современник свершающихся событий. В прологе лишь сближены оба конца «вольтовой дуги» — символический и реальный...»¹ Тут же критик оговаривался: «Но, пробуя толковать пролог как сим-

¹ Чалмаев В. Сотворение судьбы.— Волга, 1981, № 1, с. 172.

волическую увертюру громадного музыкального полотна, гигантской дилогии страстей, не надо забывать и о реальных истоках всей ситуации. Ведь это же 1933 год — время коллективизации, голода на соседней Украине... И забредшая в лес, вышедшая к дому Захара женщина кажется обломком где-то прогремевшего вулканического толчка, обвала скальных пород былого уклада¹.

Как бы то ни было, «запевка» обещает читателю крупномасштабное, реалистическое, исполненное острого драматизма и неудержимого динамизма повествование, выдержанное в сурово-поэтических и даже символических тонах. Таким оно и остается и в первом, и во втором романах, прочно цементируемое колоритной, неповторимой в своей яркой индивидуальности фигурой Захара Дерюгина, а во втором — и его сыном Николаем Дерюгиным, штурмующим космос. Захар Дерюгин, по определению автора, «самый простой человек»². Он в полном смысле слова разбужен революцией. Захар всем обязан революции и беззаветно верит в нее. Он защищал ее, будучи конармейцем у Буденного. Он защищает ее, возглавляя колхоз в Густихах. Он ощущает, как с каждым днем в нем сила растет необоримая, как она по жилам переливается. Эта сила позволяет Захару Дерюгину и таким, как он, начать ломку всего деревенского уклада, вздыбить Россию или, как говорит секретарь райкома Тихон Брюханов, «вторую революцию заварить». Болгарский критик Георгий Пенчев назвал образ Дерюгина неповторимым, очень своеобразным характером. «Именно такие люди способны руководить общественным процессом во время резких поворотов в истории, когда решается судьба народа... Он один из тысяч, которые умирали, но не отступали. Он один из тех, кто честно и сознательно выполняет долг как будничную работу...» Добавим: в любых условиях и до конца жизни.

Писатель далек от упрощенного изображения этого процесса. Показывая его прежде всего как борьбу, порой ожесточенную, он рисует картины, в общем-то нам известные: Захару тоже приходится выселять из села кулаков, в него тоже стреляют через окно (Федор Макашин), а впоследствии даже пытаются извести весь его корень. Вместе с тем Петр Проскурин делает акцент и на другой стороне изо-

¹ Чалмаев В. Сотворение судьбы, с. 172—173.

² Вопросы литературы, 1976, № 3, с. 207.

бражаемого процесса: революция пробуждает в рядовом советском человеке не одни лишь колоссальные организаторские способности, но и невиданные до того ресурсы человечности, жизнелюбия, жажду полной справедливости, честности, открытости души и сердца. Брюханов отступился от своего друга Захара Дерюгина. Он не понял, что революция разбудила, подхлестнула развитие у Захара Дерюгина не только мысли, но и чувств. Как большинство революционных активистов той поры, он считал, что революции не до чувств. «Кончай свою любовь, Захар,— говорит он,— соберись новую Россию строить...» Пройдет немало времени, пока он догадается: революция и совершена-то ради гармонии народного и человеческого, коллективного и личностного начал.

В этом плане многие повороты в романе воспринимаются как настоящие находки. Чего стоит решение Захара усыновить найденного в стоге сена ребенка, несмотря на то что своя большая семья живет впроголодь. Внутреннее свечение образу придает принципиальность, с какой Захар защищает Акима Поливанова, доказывая, что нет оснований подводить его под раскулачивание. Собственно, с этим же аспектом связана и выламывающаяся из нравственно-бытовых рамок любовь Захара к Мане Поливановой. К сожалению, кое-где она трактуется автором узко, порой чуть ли не в чисто биологическом плане. В целом же эта сюжетная линия позволила автору, во-первых, создать такие сцены, как исключение Захара из партии, освобождение его от должности председателя колхоза, объяснение с женой Ефросиньей и сыном Иваном, во-вторых, поразить читателей такими, на первый взгляд неожиданными, но психологически выверенными, поворотами в судьбах героев, как, например, отказ Мани продолжать стношения с Захаром после того, как братья ее избили его до полусмерти, а она перед всем селом продемонстрировала свою любовь к нему и одержала окончательную победу над Ефросиньей. Или — как сцена пляски Ефросиньи на новоселье, когда она словно сбрасывает с себя весь груз несчастий, наваленных на нее Захаром, и, к удивлению всех, оказывается выше, чище, красивее, великодушнее самого Захара. Восхищенный этой сценой, Георгий Пенчев писал: «Образ Ефросиньи Дерюгиной живой, полнокровный, покоряющий жизненной неповторимостью. Он выходит за рамки индивидуального характера и остается в сознании как образ — символ Родины, ее жизненной стойкости, гордости и непреклонности».

При поверхностном подходе к судьбе Захара Дерюгина можно было бы истолковать ее в духе экзистенциальной обреченности: борись — не борись... Взматриваясь же в глубины пройденного героем пути, в органическое слияние его судьбы с судьбой народа, невольно соглашаешься с тем, что по этому поводу сказал румынский литературовед М. Новиков о советской литературе: «Многие и многие писатели смело поднимают фактически ту же «экзистенциальную» тему, но — не чувствуя никакой необходимости трактовать ее апокалиптически, испуганно и иступленно повторяя: или — или, или я — или история. Ленин любил возражать такого рода истерикам: почему «или — или», а не «и — и»? Замечательные достижения советской эпики последних лет это убедительно доказывают. Можно было бы привести много названий. Но мы ограничимся двумя: «Судьба» Проскурина и роман о декабристах Б. Окуджавы»¹.

Это в особенности верно в отношении военной и послевоенной биографии Захара Дерюгина. Сложилась она безумно трудно. После первых же боев за Смоленск он в тяжелом состоянии попал к фашистам в плен. Шесть раз совершал побеги. В последний раз из лагеря под Дюссельдорфом ему помогли бежать односельчане Харитон Антипов и Аким Поливанов, а сами погибли. Пристал к словацким партизанам, проявлял беспримерную отвагу и... снова попал в плен. После Победы проходил проверку «где-то на Каме» и там остался работать в леспромхозе. Работал лесорубом, потом бригадиром с такой же самоотдачей, с какой до войны создавал колхоз в Густышах, помогая встать ему на ноги. Неспроста и два десятилетия спустя жители Густыш чуть не каждый день вспоминают о нем как о настоящем хозяине. Окруженный людьми, среди которых есть и уголовники, и бывшие полицаи, бендеровцы, он ни перед кем не испытывает страха, не боится защитить слабого, беспощадно расправиться с неисправимым подлецом вроде Загребы. «Все-таки человек по жизни должен прямо ходить... — говорит он сыну, — тяжкая, видать, это доля, но если уж в человеке такой стержень сидит, он человеком и к концу своему придет, умирать будет не страшно».

Несмотря на все беды, он остается отличным работником, в любое дело вкладывает всю душу. «Из моей работы

¹ Актуальные проблемы советской литературы. Изд. МГУ, 1977, с. 91.

можно Уральский хребет сложить...» — без похвальбы говорит он сыну от Мани Поливановой. Ему же рассказывает о тех радостях, что скупой отпустила ему жизнь, и о невзгодах: «Здорово меня било и крутило, как в бешеном омуте, ох здорово! А вот порой задумаюсь, может, спрашиваю, можно было по-другому прожить? Поспокойнее, полвечее — там пень обошел, там лужу поколесистей объехал... А? Может, оно и так... Напрямик по жизни ни один зверь не ходит... До войны мне вроде не повезло: твою мать вот полюбил. Крепко полюбил, из-за этого все в разные стороны брызнуло... Ты вот на свет явился, перед тобой полной мерой отвечать теперь приходится. А может, не надо было всего этого? Ведь знаешь, какая у меня семья была, детей сколько... Ты, другой, кто хочешь осудить меня может, а вот сам я себя должен осудить или как? А вот сам себя осудить не могу и теперь... что мы с твоей матерью друг-то без друга? Все бы лучшее в жизни в темном погребке просидели... Так уж оно устроено на свете. Значит, все правильно было».

Между тем жизнь, словно специально, и так, и этак испытывает его на прочность. И что-то «определенно перевернулось в нем в эту войну, что-то такое, что никак еще не установится прочно на прежнее место». Это своим звериным чутьем ощутил затаившийся в сибирских краях бывший фашистский полицай. Он желает убедиться, что жизнь оказалась безжалостна и к тем, кто в 1930 году препятствовал коллективизации, и к тем, кто эту коллективизацию осуществлял, но не стал ни генералом, ни крупным государственным деятелем. Происходит еще один, почти смертельный поединок, в котором Захар Дерюгин не позволяет поставить себя на одну доску с Федором Макашиным, а недосыгаемо поднимается над ним. «Да тебе,— говорит он Федору Макашину,— вся жизнь кругом почище любой тюрьмы, вот из этой тюрьмы тебе уже вовек не выскочить. Вот тебя какая глыба давит... Значит, ты за спасением ко мне?— спросил он, понижая голос и глядя прямо в побледневшее лицо Макашина.— Ну, этого спасения тебе не будет... И вот того, зачем ты пожаловал, не отыщешь, Макашин. Во мне не отыщешь,— тотчас уточнил Захар,— в моей судьбе и подавно не отыщешь. Счастливый я для жизни, Макашин, вот что ты знай! Я в это счастье всеми потрохами пророс. На кой же черт мне в каких-то генералах ходить? Да я по своему этому счастью любого маршала выше — вот чего тебе не понять». И еще: «Ты за какой опорой, сволочь, пришел?— словно ударил, выдохнул Захар, тверже упира-

ясь в край стола.— Ты почему в Густыши, в свое родное село, не явился за опорой, раз она тебе понадобилась? Про свою-то правду там спроси... Про себя спроси, про Захара Дерюгина... Вот там тебе все скажут, в Густыщах...» А там о зверствах полиция Федора Макашина и много лет спустя вспоминают с содроганием, что же касается Захара Дерюгина, то он остается самым светлым явлением довоенной жизни. Проваливший работу в колхозе Федюнин так оправдывается перед секретарем райкома Вальцевым: «В Густыщах никто не сможет, там черт знает что за народ. Какого-то Захара помнят, Дерюгин по фамилии, он у них черт знает когда, еще до войны, председателем был, а они его помнят и как что — сразу тебе в рыло этим мифическим Захаром».

«Адамов корень» — назвал одну из лучших частей своего повествования Петр Проскурин. Олицетворением его прежде всего является Захар Дерюгин. Это всеобъединяющий атом, вокруг которого вырастает кристалл совершенно нового общества. Совратить, разложить Захара Дерюгина всю жизнь пытался Анисимов — олицетворение всех темных сил, внутри нашей страны противостоящих новому миру, угрожающих, подобно ржавчине, разесть несущие основы ее. Он хотел бы, чтобы в Захаре пробудилось честолюбие, жажда повелевать другими, на худой конец, пожирающая тяга к личному благополучию. «И вместо радостных ожиданий — взрыва карьеризма в Захаре, неудержимой тяги к личной выгоде и неравенству с остальными! — Анисимову, как позднее Федьке Макашину, пришлось столкнуться с невероятным равнодушием героя к любым скачкам в иерархии повинований и послушаний» (В. Чалмаев). В романе «Имя твое» Анисимов, этот родной брат Полипова из «Вечного зова» Анатолия Иванова, сам признается в поражении. Выслушав рассказ Ефросиньи Дерюгиной о том, какую радость испытывает она оттого, что дети ее все выросли и «крылья им теперь никакой ветер не обломает», и оттого, что окружающая жизнь обретает все же и уют, и согласие, узнав, что и Захар Дерюгин по-прежнему твердо и уверенно идет по земле, он бормочет: «Раньше я думал, что не хватает русскому человеку, русскому характеру какой-то железистой присадки, — сказал он больше себе, чем Ефросинье. — Оттого и едет на нем всякий, кому не лень... А теперь вижу... не то что-то, не так... не додумал я чего-то... не могу понять, в чем тут загвоздка...»

Мимоходом сказать, хотя Петр Проскурин попытался

придать образу Анисимова максимальный диапазон, объединить в нем «все качества» Самгина, Грацианского, Полипова, довести его до масштабов, захватывающих всю негативную часть борющихся в мире противоположностей, в нем, в этом образе, оказалось меньше всего нового. Его история — уже давно известная нам «история пустой души», или, вернее, абсолютного бездушия. Ефросинья Дерюгина так прямо и говорит о нем сыну: «Бывает, Егорка, все бывает, душу, гляди, кто обронит, а там весь век мыкается из стороны в сторону. Все ищет, ищет, да так, бывает, и померет без души. Страшно, поди. Как без души-то жить? А помирать? Без нее пусто человеку, сквозняк в нем, ничто не держится — ни хорошее, ни плохое». Читатель об этом тоже догадывается задолго до того, как Анисимов перестает мозолить ему глаза. Но он, читатель, вряд ли согласится с тем, что такие, как Анисимов, добровольно слагают орудие.

Следует спорить о том, может ли быть убедительно обоснована реальными фактами нашего исторического развития эта линия в эпопее «Судьба» и «Имя твое». Видимо, к ней еще не раз придется обращаться, как, впрочем, ко всему, что связано с изображением советскими писателями нарушений социалистической законности во времена Сталина. Но и то надо иметь в виду, что цензура не церемонилась с Петром Проскуриным, когда печатала его дилогию (как не церемонилась тогда с другими писателями). Мне доводилось видеть, в частности фрагмент, посвященный мартовским дням 1953 года: от него в печать не попала и половина.

Продолжим, однако, разговор о Захаре Дерюгине. Вернувшись в Густищи из Зауралья, он тотчас включается и здесь в работу, спасает поля от эрозии и затоплений, строит дома вдовам фронтовиков... Друг его молодости Тихон Брюханов, отступившийся от него, когда тот влюбился в Маню Поливанову, говорит Алене — дочери Дерюгина: «А твой отец, Алена, великой силы человек, на таких Россия держится».

Нелегко почти каждый шаг Захара Дерюгина, нелегко, поскольку и в своих поступках, и в своих мыслях, и в своих чувствах он непредсказуем, тратит себя с неумемной щедростью. Но чем труднее испытания, выпадающие на его долю, тем крупнее в наших глазах становится этот внутренне щетинистый, неуспокаивающийся человек. «Роман «Судьба», — писал Георгий Пенчев, — свидетельствует о том, что

советская литература, овладевшая методом социалистического реализма, все более талантливо и всесторонне исследует формирование советского характера, советского общества».

Путь Захара Дерюгина — это путь неожиданных утрат и все новых приобретений. И то, и другое почти всегда дается с болью, муками, страданиями, что, в общем-то, и составляет одну из отличительных сторон творчества Петра Проскурина. Поражая читателя щедрым богатством осязательно земных черт и подробностей, писатель дает русского человека как бы в крайнем выражении его мысли, души, чувств, равно драматичных и в утратах и в обретениях, стремясь избежать, однако, предельной обостренности, присущей характерам, создаваемым Анатолием Ивановым, и оттенить прежде всего силу созидательных способностей, составляющих самое существо народа. В этом его учителями являются М. Горький и М. Шолохов. Впрочем, разрушительное начало в таких откровенных врагах Советской власти, каков Федор Макашин, или в таких затаившихся противниках ее, как Анисимов, раскрывается тоже через бесчисленные детали быта и психологии. Тут писатель использует в известной мере опыт Ф. Достоевского, но больше — уроки Л. Леонова. И в том и в другом случаях писатель стремится проникнуть до самого дна изображаемых явлений, охватить их во всей целостности, что позволяет не только многие образы, создаваемые им, но даже отдельные детали воспринимать как грандиозные символы. Есть, например, помимо прямого, и символический смысл в сцене, когда Захар Дерюгин после объяснения с Федором Макашиным и откровенного признания Мани уходит в лес и, не находя себе места, вдруг берется за топор, валит старый, в три или четыре обхвата, засохший на корню кедр. Самые глубокие и самые трудные мысли разрывают мозг Захара Дерюгина, режущее чувство предельного напряжения терзает его душу.

Показывая многомерность, неисчерпаемость и неистребимость Захара Дерюгина в деяниях, исканиях, побуждениях, чувствах, писатель стремился к тому, чтобы читателем он воспринимался именно как олицетворение самого корня жизни, питаемого революцией, как магнит, притягивающий все самое ценное, трудовое, человеческое, концентрирующее всю энергию, силой которой новое общество движется вперед, проникает в тайны атома, вырывается в космос. В эпопею он остается недосказанным, ибо продолжает жить и по-

этому может не раз еще удивить окружающих. Соглашаясь с этим замечанием, автор в письме ко мне от 12 января 1982 года признавался: «Многое и для меня самого продолжает оставаться тайной. И прежде всего сам образ и характер Захара Дерюгина, под конец, проблуждавший в потемках, в душном мареве жизни, как бы вернувшийся и растворившийся уже навечно в своих истоках — в том, что мы примитивно называем народным началом и что, однако, никогда не оскудевает, как и сама природа, в жажде истинного творческого свершения. Сиюминутные страсти и приобретения не смогли разложить натуру Захара — вот это и было для меня радостным откровением и оправданием многолетних поисков. Захар, на мой взгляд, относится к типу людей, призванных вечно созидать, думаю, именно это его свойство и определило до сих пор растущий интерес самого широкого читателя к эпоее; люди устали от дисгармонии жизни и инстинктивно тянутся к нравственному и физическому здоровью».

Линия Захара Дерюгина — стержневая в эпоее. Видимо, поэтому она не везде органично соединилась с остальными линиями, призванными, по замыслу автора, дать читателям полное представление о жизни других, тоже главных слоев нашего общества. Понимание Захара Дерюгина как стержневого образа, естественно, диктовало концентрическое построение романа. Между тем вторая часть замысла толкала, так сказать, к анфиладному его построению.

С исключительной настойчивостью писатель работал над образами инженера, впоследствии крупнейшего ученого и конструктора Олега Чубарева, руководящего возведением моторостроительного завода, и старого революционера Петрова, возглавляющего Холмский обком партии. В первом случае автору хотелось создать образ человека широкого, смело, оригинально мыслящего и умеющего превращать свои замыслы в дело. Во втором случае писатель видел свою задачу в том, чтобы показать всеохватность, принципиальность, самостоятельность и перспективность мысли, соединяющиеся у представителей старой ленинской гвардии с заботой о судьбе каждого советского человека. Интересно задуманные, эти образы, однако, остались в произведении недосказанными, а образ Петрова к тому же внутренне кое в чем и противоречивым. Во всяком случае, по мнению критиков, образ Петрова много потерял оттого, что автор искусственно наделил его в период коллекти-

визации колебаниями, якобы не свойственными реальным революционерам с такой, как у него, биографией. Автор приписал Петрову, говорят они, спорные мысли чуть ли не о полной психологической неподготовленности нашего крестьянства к коренной ломке старого деревенского уклада и очень далекое от действительности объяснение ликвидации кулачества «как класса в классе» необходимостью территориального перераспределения крестьянства.

Но вряд ли было бы плодотворным здесь искать исчерпывающее объяснение, почему этот и другие образы, например образ Тихона Брюханова — секретаря райкома, затем обкома, а потом — начальника главка, непосредственно связанного с созданием атомного оружия,— получились в диалогии художественно менее выразительными. Казалось бы, Тихон и энергией обладает колоссальной, и умеет размышлять, и говорит нестандартно, порой бывает не в меру упрям, но не лишен способности трезво анализировать на досуге собственные поступки, квалифицируя одни из них как правильные, другие как неправильные, а убедившись в ошибке, стремится исправить ее. Он и книги читает, и немецкий язык изучил. В любви — неуязвим. В работе неукротим. Короче говоря, обладает всем необходимым для того, чтобы его можно было бы полюбить сильнее, чем Захара Дерюгина. И мы его любим, но скорее рассудком. Подлинной близости между нами не устанавливается. Нечто похожее наблюдается и в наших «взаимоотношениях» с журналистом Пекаревым. Разница лишь в том, что некоторые встречи с последним нас тяготят, больше того, кажутся совершенно излишними. Порой начинаешь думать, что вся линия, связанная с Пекаревым и его женой, могла бы отсутствовать в диалогии.

В чем дело? Мне кажется, в том, что в этой сфере нашей жизни автор не обладает столь же богатыми и столь же неповторимыми жизненными впечатлениями, как в сфере крестьянской жизни. В результате и в мыслях, и в поступках героев этого ряда ощущается нечто, заставляющее при чтении диалогии говорить себе: «Да, наверное, все это так», а не просто поверить в них.

Хорошо, убедительно написаны военные сцены. Нередко поражают точностью деталей картины жизни советских людей под игмом оккупантов, страшные в своей обжигающей правде рассказы о фашистских концентрационных лагерях, о последней встрече в одном из них Захара Дерюгина с Акимом Поливановым, отдающим наказ: «Ты же смотри,

Захар,— сказал он наконец по-прежнему глухо.— Останешься жив, Илюшку не забывай. Твой росток, от тебя, коли помочь, из него доброе дерево получиться может. Я с тебя на этом проклятом месте зарок беру». От себя, от только что застреленного стражником Харитона Антипова он благословляет Захара на побег, жертвуя в последнюю минуту жизнью: «Так что ты, ты, Захар, за всех нас троих идешь!..»

С неуклончивостью повествуется в романе «Имя твое» о том, в каких суровых условиях приходилось восстанавливать после изгнания фашистских оккупантов то, что они разрушили. Кажется, ни одна острая проблема, волновавшая тогда советских людей, не упущена Петром Проскуриным. Мужественно рассказывает он, как годами колхозники почти ничего не получали на трудодень, изображает предельное напряжение всей страны в период, когда американский империализм держал монополию на ядерное оружие, размахивая атомной бомбой, рисует вспышки атомных грибов и вздох облегчения, вырвавшийся у человечества, когда монополия была ликвидирована. Не проходит писатель и мимо внутренних трудностей. Талантливейший ученый Чубарев, подвергавшийся за смелость свою репрессии в 1937 году, незадолго до смерти И. В. Сталина с горечью говорит о том, что «сама идея извращается, пачкается». Этот герой одним из первых замечает зарождение и другого бедствия. «Последние годы, Тихон Иванович,— говорит он Брюханову,— я все больше встречаю людей, для которых свое личное становится важнее всего. Свое самолюбие, свое положение, свой карман? Отчего?— спросил Чубарев, прислушиваясь к приглушенному смеху и плеску весел, доносившимся из темноты.— Неужели наше общество дряхлеет?»

Не однажды на страницах диалогии возникает фигура И. В. Сталина, изображаемого во всей противоречивости и загадочности его. С бесчисленными деталями, более смелыми, нежели в «Битве в пути» Галины Николаевой, воссоздается картина смерти и похорон, вдруг с необычайной наглядностью подтвердивших, что «не Сталин и никто другой в отдельности, как бы высоко ни стоял он по своему общественному положению, а именно вот эти задубевшие от непрерывной работы руки (простой работницы.— А. О.), миллионы и миллионы таких рук, совершали свое непрерывное будничное чудо обновления жизни». Жаль, что картина не появилась в полном виде.

Заключительная часть диалогии посвящена изображению

мощного рывка нашей страны в космос. Центральная фигура здесь — Николай Дерюгин. Создается образ из идеальных элементов, неземных почти, галактических. Интересно, что в этой части особо ошутима учеба у Льва Толстого.

Вот Николай Дерюгин заглядывает за край жизни, «к нему сейчас снова пришло мучительное, почти сладостное чувство исчезновения; оно, это чувство, было теперь иным, чем тогда, да, впрочем, он лишь на мгновение и вспомнил, и сравнил эти два момента, прежний и нынешний. Теперь это был не просто страх исчезнуть, теперь это была какая-то тревожно-трепетная, почти чувственная дрожь всего тела, пронизанного протестом и неверием. «Нет, нет, нет,— говорил он себе,— этого не может быть, чтобы я тоже исчез, как исчезает все, этого просто не может быть, потому что я есть и мне хорошо быть, хочется быть! Нельзя взять и исчезнуть, так ведь не бывает, чтобы все это — и луна, и дома, и небо — осталось, а ты вот возьмешь и исчезнешь. Так не бывает, не должно быть, нельзя этому быть...»

Отмечая несомненные достоинства романов «Судьба» и «Имя твое», нельзя не пожалеть о растянутости повествования, необязательности целых сюжетных линий в них, некоторой искусственности финала. Прав А. Бочаров, утверждая: «...вряд ли кто примется оспаривать очевидный факт, что «Имя твое» уступает по художественной значительности «Судьбе». Внутренне напряженный роман о драматических событиях эпохи разросся в редкостное полотно, весьма искусственно и поспешно стянутое к «космическому» финалу»¹.

Кажется, лишь встреча Николая Дерюгина с матерью после долгой разлуки да реакция Захара Дерюгина на сообщение о том, что его сын находится в космосе, выдержаны в строго реалистических тонах. Узнав, что его сын Колька «круг земли-то уже какой срок волчком крутится, какую-то мудреную штуковину промышляет», Захар проворчал: «Может, зря все это, лучше о другом бы подумали по-хозяйски... Вон пол-России бурьяном взялось. Что ни село, то половина домов с заколоченными ставнями. Чего там, в небе-то, забыли? Летят, летят... Зачем?» Сам он до последнего вздоха отдает силы благоустройству села, округи, земли.

«Человек с задатками, а может быть, и с сутью гения»,

¹ Бочаров А. По строгому счету.— Новый мир, 1985, № 7, с. 223.

как называют Николая Дерюгина, не похож на окружающих. По словам его жены Тони, он «раз и навсегда околдован звездами». Она же говорит мужу: «Я теперь ведь знаю, почему тебя все время куда-то тянет... Ты ищешь... близких... подобных себе... А их нет на земле».

Этот человек постепенно переключает на себя внимание читателей. С ним связана атмосфера напряженных интеллектуальных размышлений и поисков, насыщающая повествование, и острый драматизм, разрешающийся гибелью Николая Дерюгина в ходе опыта на космической станции, о чем не знают на Земле.

«В этой сцене для меня,— рассказывал автор,— сконцентрирован смысл дилогии, которая, собственно, и родилась потому, что однажды, восемнадцать лет назад, на берегу Амура, куда в те годы имел обыкновение приходить с карандашом и бумагой, сцена эта вдруг с необычайной яркостью предстала передо мной. Правда, научный эксперимент, согласно тогдашним достижениям техники, проводился на земле, но чувства ученого, его мысли, что только в упорном стремлении бесконечно пробиваться к неведомым пределам, к бесконечной истине и есть великая радость жизни, сам момент гибели — все это было пережито очень глубоко. Я записал тогда на клочке бумаги: «Крестный путь человечества к звездам не мог прерваться. То, что случилось, было лишь еще одной вехой на этом нескончаемом и необозримом пути». Задумав вначале роман о современности, я после первых глав увидел, что написать его невозможно без исследования всех причинных и следственных связей, без осмысления тех огромных и малых событий нашей истории, которые сформировали и определили развитие такой личности, как Николай Дерюгин. Так возникла тема «Судьбы».

Почему погиб именно Николай?— спросите вы. Наверное, потому, что такова объективная историческая правда, которую писатель обязан выразить. Потому что жертвуют собой всегда самые лучшие, самые бесстрашные, те, кто идет в передовом отряде, первопроходцы, прокладыватели путей для тех, кто пойдет вслед за ними.

Но как бы ни была трагична смерть, она не может заглушить всепобеждающее чувство жизни. Со смертью Николая не прервется род Дерюгиных, живы его братья, родится и продолжит дело отца его сын или дочь. Подумайте, сколько потенциальной силы заложено в детях, внуках и правнуках наших! Всю систему образов я подчинил вы-

ражению центральной мысли дилогии, выражаемой кратко: народ творит историю, судьба народа — это неразнимаемая историческая цепь с самых древнейших времен и до наших дней»¹.

Неизбежен спор, насколько выразительно изображена атмосфера напряженнейших интеллектуальных исканий, отличающих наше время, драматизм и даже трагизм его, поскольку, по старинному заключению, самые страшные трагедии разыгрываются в человеческом мозгу. Но вряд ли можно спорить, что писатель сумел найти и здесь поворот, позволяющий читателям увидеть в новом свете главного героя дилогии — Захара Дерюгина, воспринимая его как фигуру величественную, фигуру эпическую. Сколько выпало на его долю горя, слез, несчастий. А он, «по жизни не согнувшись, прямо прошагал...». Вот и в минуту нашего расставанья с ним, еще не зная, что сын его уже погиб в космическом корабле, он размашисто смотрит в небо и говорит Ефросинье: «Что, мать, не в себе, а?.. Ничего... раз надо, осилим и это, не помрем...»

Да, это уже сама Россия...

¹ Литературная газета, 31.VII.1980.



Глава III

Замечаю, что в моем повествовании о советской литературе все чаще звучат или подразумеваются слова «жестко», «сурово», «строго», «беспощадно». Особенно сильно обжигают они душу, когда приходится говорить о произведениях, посвященных последней войне. С трибуны V съезда писателей РСФСР, состоявшегося в декабре 1980 года, Е. Исаев рассказывал:

«На одной встрече в Ньюкасле мне был задан такой вопрос: а не кажется ли вам, господин Исаев, что ваша литература слишком много говорит о войне, о памяти? И тут я слишком почувствовал диктат. Я ответил: нет, не кажется. И в свою очередь спросил спросившего: а вы были на войне? Он заколебался, но ответил: нет. А в кругу ваших близких родственников, друзей, знакомых много ли убитых, искалеченных, без вести пропавших? Он еще больше заколебался, но ответил: мало. И вот тогда я ему сказал при всем замершем зале: а я воевал; и в кругу моих близких, родственников, друзей и знакомых — очень и очень много убитых, искалеченных, без вести пропавших — больше половины мужского населения всего нашего воронежского степного села. А в нашем селе до войны было 15 тысяч населения. Так вот — погибших и без вести пропавших из нашего села больше батальона. У вас был один Ковентри, стертый с лица земли фашистами, а у нас их таких — полторы тысячи. В их числе такие, как Сталинград, как мой родной город Воронеж, Минск, как весь Донбасс — город городов... Все в крошку каменную, все в железные узлы... Мы потеряли в войну 20 миллионов близких, дорогих своих — 20 миллионов, а может быть, даже и больше! Вдумайтесь в эту цифру, взгляните, вчувствуйтесь в каждую скорбную единицу, составляющую эту невыносимую цифру, в каждое лицо всмотритесь, вчувствуйтесь в биографию

каждую, в судьбу, и тогда, я думаю, вы не будете кощунствовать, задавая такие вопросы. Ведь это же половина Англии — 20 миллионов. А ваши американцы на Западе и Востоке потеряли всего триста с чем-то тысяч человек. И столько же, простите, заработали. У нас одна Татария в три миллиона жителей потеряла столько же. И ничего не заработала. И мы все ничего не заработали. Мы только первыми погасили войну, освободили народы от фашизма. А заработать ничего не заработали.

Мы выстрадали свою память. И объем и вес этого выстраданного всегда будут определять объем и длительность нашей памяти, длительность разговора о войне. И ее, такой памяти, и его, такого разговора о войне, хватит не только нам, но и нашим детям, нашим внукам»¹.

В 1982 году узбекский журналист Анвар Джурабаев спросил у Шолохова: «Михаил Александрович, порой можно услышать, что военная тематика исчерпала себя, каково ваше мнение на этот счет?» Он ответил: «Такие голоса раздаются из стран, хотя и принимавших участие в войне, но, так сказать, за порогом своего дома. Никто не понес в войне таких огромных потерь, как наша страна, наш народ. И мы, писатели, никогда не должны забывать об этом подвиге»².

Мне тоже много раз приходилось, особенно в ФРГ, отвечать на вопрос: до каких пор ваши писатели будут беречь старые раны? Не пришло ли время уйти к другим темам? Я отвечал, что интерес к военной теме не закрывает от советских писателей других тем. Отстранена же она не будет уже потому, что у нас до сих пор нет семьи, в которой бы не было убитого на войне деда, отца, брата, мужа, сына, а «пуля, попавшая в советского солдата на последней войне,— как сказал Виктор Астафьев,— все продолжает лететь в пространстве, все выкашивает шеренги, и где, когда остановится полет этой пули? До сих пор сняты вдовам погибшие мужья и нерожденные дети, и все пустеют и пустеют дальние деревни, зарастают дурной травой поля, раскорчеванные и вспаханные когда-то российским крестьянином-тружеником в поту и надсадном труде»³. В Отечественную войну в нашей стране погиб каждый одиннадцатый человек (а в Белоруссии каждый четвертый), «среди фронто-

¹ Пятый съезд писателей РСФСР, с. 175.

² Дон, 1982, № 12, с. 31.

³ Астафьев В. Посох памяти, с. 63.

виков 1922, 1923, 1924 годов рождения в живых осталось три процента»¹, в действующей армии служили 800 000 девушек². «События второй мировой войны,— справедливо отмечала Ньота Тун из ГДР,— не могли остаться в памяти народа просто как нечто уже прошедшее. Война обострила историческое сознание людей, стала постоянно действующей и действенной историей»³. Вот почему каждый советский писатель может сказать то же самое, говоря о войне, что сказал большой латышский поэт Ояр Вацietис: «...для меня война не «тематика». Это — часть моей жизни, часть меня самого... в поэзии разных лет — одна и та же точка зрения: ненависть к войне, к преступнику, отнявшему у тебя столь важное для жизни... Эту черту я назвал бы паролем нашего поколения»⁴.

Это понимают и принимают зарубежные читатели советской литературы, относящиеся к ней объективно и озабоченные не одними личными судьбами. «Спасибо за ответ по поводу «Блокадной книги» и других произведений о Великой Отечественной войне. Я рад, что «Блокадная книга» издается, и буду благодарен, если включите меня в список подписчиков», — писал 23 июня 1980 года в редакцию журнала «Советская литература» (на иностранных языках) Льюис М. Лич из Новой Зеландии. «Я знаю,— говорится в письме австралийского романиста Гордона Н. Стюарта, адресованном той же редакции в августе 1982 года,— что некоторые западные критики обвиняют советских писателей в том, что они не могут избавиться от воспоминаний о войне. Как солдат и участник борьбы с фашистами, я вполне понимаю советских писателей. Война и страдания, которые она приносит, оставляют неизгладимое впечатление, и забывать их нельзя. Я уже много лет читаю «Советскую литературу», а также вообще советских писателей и русских классиков. Припоминаю, что первым прочитанным мною советским романом был «Тихий Дон» Шолохова. Я прочел его еще до войны и с тех пор перечитывал снова и снова». Джон Б. Соьер из Вилленхола (Англия) писал в ту же редакцию в связи с № 11 журнала за 1979 год: «Мне понравились военные мемуары и рассказы. Я думаю, правильно то, что советская литература сохраняет мельчайшие детали и под-

¹ См.: Вопросы литературы, 1985, № 1, с. 86.

² См.: там же, с. 90.

³ Thun N. Krieg und Literatur: Studien zur Sowjetischen Prosa von 1941 bis zur Gegenwart. Berlin, 1977, S. 20.

⁴ Vacietis O. Ar püges spalvu. Riga, 1983, lp-p 321—322.

робности прошедшей войны, в то время как литература капиталистической Британии все больше романтизирует войну». Та же тенденция пышно распускается в ФРГ, о чем с огромным беспокойством сообщали в журнал «Советская литература» (на иностранных языках) его читатели. Приведу один, но обширный, и, как мне кажется, очень красноречивый отрывок из письма Ульриха Стриевского, направленного в названный журнал 7 июня 1981 года:

«Непреходящее впечатление произвел на меня рассказ Бориса Васильева «Встречный бой». Как и Григорию Бакланову в романах «Пядь земли» и «Мертвые сраму не имут», Борису Васильеву удалось глубоко проникнуть в психологию созданных им образов. Это и делает рассказ таким напряженным и захватывающим. Один пример: раздвоенность ощущений маленького младшего лейтенанта, лишь начинающего свою военную карьеру, когда вся Европа уже празднует мир. С одной стороны, младший лейтенант разочарован, так как опоздал отличиться; с другой — он боится погибнуть за полчаса до конца войны. Здесь чувствуется общечеловеческий трагизм. Точно так же и угрызения совести генерала, который в этот «ужасный и отвратительно несправедливый час» не может приказать, а поэтому просит пойти в последний, самый последний бой — и здесь проявляется вся жестокость этого чудовища — войны.

В этом месте я хотел бы пожелать Вам и Вашим коллегам наряду с произведениями, рассказывающими «о сегодняшнем дне советского человека», постоянно публиковать рассказы и романы на тему о так называемой второй мировой войне. Хотя прошло уже 36 лет, воспоминания о минувшей войне никогда не сотрутся из памяти, в том числе и у немецкого народа. И тем, которые, как и я, не ощутили войны на собственной шкуре, следует постоянно напоминать об этом, чтобы подобное не могло повториться. Это ведь просто — устремить взгляд лишь прямо в будущее. Слишком охотно при этом забывается или вытесняется прошлое. И слишком легко тогда усыпляется бдительность по отношению к зародышам зла.

Мы никогда не должны пренебрегать учебой на уроках прошлого. Предпосылкой для этого является постоянное ознакомление с историческими фактами. При этом миру настоятельно требуется опыт советского народа. Сегодня, как вчера и завтра. Как никто другой, советский писатель и его слово способны и имеют на то право разоблачать зло, срывать маски со зла и этим создавать почву для мира,

благоразумия и взаимопонимания, чтобы люди никогда более не становились слепым орудием насилия. Советский Союз и его люди обязаны и имеют право постоянно показывать миру всю меру пережитых ими страданий от разрушений, преступлений, смерти: «Так это было», и перед лицом новой, еще более страшной угрозы постоянно указывать: «Такое не должно повториться».

К сожалению, большинство граждан ФРГ, не сумев осилить тему второй мировой войны, обычно предпочитает отмалчиваться. Большинство ничему не научилось. Послевоенные клятвы ничего не забывать между тем забыты... Литература ФРГ также мало что может сказать о второй мировой войне. Прошло время первых послевоенных лет, когда молодые авторы спонтанно и страстно «осваивали» войну и личные переживания, связанные с войной. Эта готовность ослабла. Сегодня у нас это называется: новые книги о второй мировой войне больше не пользуются спросом. Читатель не хочет ничего об этом знать, и, следовательно, для издательств литература о войне не прибыльна. Имеются в виду, конечно, в первую очередь серьезные книги, в которых война осуждается. Действительно, такое у нас почти не печатают. Напротив, дешевые издания (размером с тетрадь), прославляющие и восхваляющие немецкого солдата, как и прежде, потребляются средним бюргером. Такое развитие не только примитивно — оно достойно сожаления и заставляет задуматься».

Другой читатель журнала, Гюнтер Койш из Западного Берлина, писал в редакцию летом 1983 года: «Во многих повестях я прямо или косвенно встречаюсь с Великой Отечественной войной. Я понимаю, что иначе и быть не может. В этом мнении меня укрепляет и то, что я видел во время своих поездок в СССР — и не только в столице, но и в Волгограде, Смоленске, Новгороде. Сердце обливалось кровью, когда на Мамаевом кургане я видел отцов с детьми, и все с цветами в руках, и все погруженные в воспоминания о своих близких, о тех, кого война оторвала от их семей и кто отдал на войне свою жизнь. Такое же сильное впечатление осталось у меня от Ленинграда, когда я отделился от своей группы, направившейся в музей, и поехал на большое кладбище в северо-восточной части города. Я сам пять лет был солдатом, и у меня, старого человека, выступают на глазах слезы, когда я думаю об этих страшных жертвах».

Англичанин Грехем Б. Сойер тоже писал в редакцию журнала «Советская литература» (на иностранных язы-

ках) в 1982 году: «Всем, вероятно, известно, что в Англии постоянно появляется огромное количество военных романов. Как я понимаю, вы не придерживаетесь такой линии внутри своей страны. Но поскольку существует большой интерес к военным романам, я хотел бы попросить вас включить романы ваших писателей о войне. Борьба вашего народа с нацистами известна во всем мире, и я считаю, что вы должны печатать больше об этом в форме романа, чтобы показать людям правду, так как во многих английских романах печатается много чепухи о вашей борьбе во время Великой Отечественной против фашистов и нацистов».

Еще эмоциональнее выразил подобное мнение австралийский писатель Ральф де Буасьер в послании редактору журнала «Советская литература», относящемся к маю 1983 года:

«Мне совершенно непонятны, — заявлял он, — жалобы, поступающие, как говорят, время от времени из-за рубежа на то, что в романах и рассказах слишком много внимания уделяется прошлой войне. Тем, кто ее не испытал, следует напомнить, что города, села, сады возникли не сами по себе: их приходилось создавать на месте колоссальных разрушений после того, как были засыпаны воронки от бомб, вывезены тонны искореженного металла и похоронено бесчисленное множество погибших. Можно ли так легко забыть горе миллионов? Может быть, критикующие предпочли бы видеть в романах не тщательное исследование причин возникновения войны и ее ужасное подлинное лицо, а включения с более или менее счастливым концом — вроде тех, что видишь в некоторых фильмах, цель которых развлечь вас, пока вы сидите перед телевизором, переваривая вкусный обед. Но может ли серьезный писатель превратить ужас в сюжет для «приключенческого» произведения? Писатель должен неукоснительно хранить свою честность, если он хочет хоть что-то значить. Иной раз случается, что честность приносится в жертву просто ради того, чтобы существовать: от писателя могут потребовать, чтобы он что-то затушевал, что-то игнорировал, а иногда и фальшивил, если хочет, чтобы ему платили. Но отказ от честности никогда и ни для кого в мире не проходит безнаказанно. В советской литературе время от времени случается, что самые лучшие намерения остаются неосуществленными из-за торопливости, неверно выбранной тональности повествования, недостаточно тщательной подготовки или из-за того, что автор не сумел показать, что те или иные идеи имеют проч-

ные корни в душах и умах его героев, так что они воспринимаются лишь как его собственные идеи, а само произведение кажется схематичным...

В романах, выходящих на Западе, много и весьма критически пишут о том, какую жизнью люди живут или какую они не живут; многие впадают в отчаяние, становятся желчными циниками, а иногда даже приходят к выводу, что единственное, о чем стоит писать,— это секс. Эта позиция, пусть модная и явно отвечающая рыночной конъюнктуре, отнюдь не является единственно возможной. Люди хотят перемен, они их жаждут...

В рассказах и романах советских писателей можно обнаружить самые разнообразные недостатки. Однако недостатки — не главное. Главное — в девяти случаях из десяти — состоит в том, что советская литература придает большое значение личности человека, его нравственному состоянию, его отношению к окружающим его людям и к тому миру, который он создает»¹.

Разделяя эти мнения, скажем о том, что нечеловеческими усилиями наш народ остановил развитие раковой опухоли фашизма на земле, сыграл решающую роль в разгроме фашизма, в спасении от него человечества. Это обязывает прежде всего советских художников слова раскрыть все величие подвига, совершенного советским народом, не игнорируя трудностей его пути к победе, но и не преуменьшая подлинного героизма, проявленного на всех этапах беспрецедентной борьбы. На состоявшейся в декабре 1980 года в Калифорнии IV встрече советских и американских писателей известный в США романист З. Доктороу (как писал об этом на страницах «Сатердей ревью», 1981, № 5, председатель Совета американских редакторов профессор Норман Казинс) попытался наметить отличие советского романа от романа американского. По его мнению, советская литература тяготеет к эпичности, американская же — к иронии. К примеру, при разработке военной темы Дж. Джонс, Дж. Хеллер и другие показывают абсурдность, бессмысленность участия американцев в войне; русские же писатели сосредоточиваются на героическом аспекте войны. Участникам встречи, представлявшим СССР, показалась такая дифференциация однозначной... Анатолий Иванов, Даниил Гранин, Иван Стаднюк, Виталий Коротич говорили:

¹ Все только что приведенные письма в «Советскую литературу» цитировались по фотокопиям, любезно предоставленным мне редакцией журнала, за что выражаю благодарность

советская литература настолько многообразна, что однозначные ее определения, не исключая и «эпического», далеко не отражают реального положения. В свою очередь они вынуждены были повторить сказанное об американской военной литературе на первой встрече писателей двух стран: прославление жестокости, секса ведет к обесцениванию не только художественного слова, но и человеческой жизни. З. Доктору, настаивая на своей мысли, повторил: американские писатели, в отличие от советских, предпочитают ироническое отношение к войне, а не возвеличение боевых подвигов. На это И. Стаднюк резко возразил: «Если бы вы знали, что такое штыковая атака, то вы не стали бы говорить об иронии войны»¹.

Для советских писателей тема войны по-прежнему остается неисчерпаемой.

Продолжая воссоздание беспримерного подвига, совершенного советским народом, литература вместе с тем на новом этапе своего развития, по верной характеристике немецкого ученого Р. Хагера, осмысляет войну как «проверку всех основ нашего бытия, всех норм советского общежития»².

Рождаются все новые произведения. Среди них — такие разные и вместе с тем во многом близкие, как «Блокада» А. Чаковского и «Война» И. Стаднюка, «Стальной шквал на перешейке» Т. Хуусконена и «Сорок третий» И. Науменко, «Одна ночь» П. Куусберга, «В августе сорок четвертого...» В. Богомолова, «Берег» Ю. Бондарева, «Матерь человеческая» В. Закруткина, «Двум смертям не бывать» О. Кожуховой, «В сорок первом» Ю. Гончарова, как документальная хроника «Я из огненной деревни» А. Адамовича, Я. Брыля и В. Колесника, «Разные дни войны» К. Симонова и «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина.

В статье «Летопись великой эпохи» Владимир Черевка констатировал: «Военный социально-психологический роман конца шестидесятых годов и начала нашего десятилетия раскрывает характер советского человека в момент большого душевного напряжения: в условиях оккупации («Судьба» Проскурина, «Плач перепелки» И. Чигринова), в условиях блокады («Блокада» А. Чаковского), в окружении и во время оборонительных боев («Горячий снег» Ю. Бондарева и «Сломанная подкова» А. Кешокова), в ус-

¹ University of South California Chronicle, December, 1980, p. 112.

² Zeitschrift für Slawistik, 1976, N 1, S. 73.

ловиях партизанской войны («Последняя война» Рослякова), в стане врагов («Альтернатива» Ю. Семенова). Освободительный пафос наступательных боев передан в романе Кожевникова «В полдень на солнечной стороне»¹.

Написанные с разной силой художественности, произведения советских писателей о войне отличаются суровой обнаженностью изображаемой действительности. Некоторые из них я все же не побоялся бы назвать прямо-таки жестокими, например роман «Стальной шквал на перешейке», дающий изображение прошлой войны, обозреваемой из финского окопа. Жестокость романа Т. Хуусконена не выдумана, это всего лишь художественное отражение жестокости тех, кто в прошлую войну сражался на стороне фашизма, тех, об одном из которых (прапорщике, расстреливавшем советского военнопленного) главный герой романа Ниeminen думает: «Прапорщик был воплощением зла, несправедливости, бессмысленной жестокости этой войны. Вот они, такие, как он, виновники массового убийства! Они погубили и армию, и всю Финляндию!» При всем этом, как верно подчеркивал Чингиз Айтматов в беседе с корреспондентом барселонской газеты, говоря о «книгах, написанных на тему народа, поднявшегося с оружием в руках на защиту страны, тему героизма и народного подвига», было бы грубой ошибкой «думать, будто книги эти воинственны по духу. В них рассказывается правда о жестокости войны, но ни в одной из них, насколько мне известно, нет и тени желания, чтобы повторилось нечто подобное. Напротив!»² Как удачно выразился О. Смирнов, когда советские писатели пишут о войне, они держат в уме мир³.

Она, эта литература, по очень верному заключению польской исследовательницы Людвики Язукевич-Оселковской, «проникнута верой в человека, в его возможности, она базируется на здоровой моральной основе — и в этом причина интереса к ней нашего общества, наших читателей»⁴.

Возможно, это прежде всего и имел в виду Александер Кемпфе, когда говорил за «круглым столом» в журнале «Кюрбискерн»: «Мне кажется, что военные произведения Быкова, Бондарева, Бакланова или Симонова как для Советского Союза так и для нас — феномен исторический».

¹ Slovenské Pohl'ady, 1977, № 8, S. 92.

² La Vanguardia espanola, 28.XI.1973.

³ Вопросы литературы, 1985, № 1, с. 43.

⁴ Literatury Slowianskie o Drugiej Wojnie swiatowej. Wroclaw, 1973, S. 223.

Внимательно следящий за развитием этой части советской литературы И. Чигринов констатировал: «Человек на войне и человек на земле как бы слились воедино в наших повестях и романах, знаменуя собой синтез трудового и ратного подвигов»¹. Замечено это и критиками, литературоведами, не исключая зарубежных.

Выступая за международным «круглым столом», организованным журналом «Дружба народов» в 1982 году, немецкий ученый и редактор Вернер Нойберт обращал особое внимание на то, что читатели в его стране воспринимают военные романы советских писателей в неотъединимости от романов о мирном труде: «Нет почти ни одной читающей семьи, у которой на книжных полках не стояли бы книги, принадлежащие перу советских авторов. Характерно, что произведения о мирном труде советских людей (Маркова, Айтматова, Гранина, Грековой и многих других) так же популярны, как проза и поэзия о Великой Отечественной войне Советского Союза. В представлении читателей ГДР обе эти темы составляют единое целое, показывая героизм вашей революционной страны, ее народа, прокладывающего новые пути мировой истории»².

И еще одна особенность присуща этим произведениям. В беседе с Юрием Бондаревым корреспондент польского еженедельника «Керунки» в марте 1973 года заметил, что «русская литература о войне становится все более горькой». На это писатель ответил:

«Горькой? Может быть. Простите за нескромное обращение к самому себе, но в моем романе сталинградский снег становится горячим не только от накаленности боя. Когда погибает женщина, мой герой плачет, вытирая рукавом глаза, и снег на рукаве становится горячим от его слез. Мы потеряли двадцать миллионов убитыми...

Есть горечь»³.

Бросается в глаза, что многие из созданных в семидесятые годы произведений о войне затрагивают первый период ее: «Блокада» А. Чаковского, «Война» И. Стаднюка, «Одна ночь» П. Куусберга, «В сорок первом» Ю. Гончарова... В повести «Усвятские шлемоносцы» Е. Носова вообще нет ни одной военной сцены. Зато в ней подробно, с тысячами деталей описывается, от чего отрывала война совет-

¹ Дружба народов, 1983, № 6, с. 240.

² Дружба народов, 1983, № 1, с. 205.

³ Цит. по кн.: Шагалов А. Измерения человечности. М.: Современник, 1983, с. 7.

ского труженика и что должно было помочь ему выдержать беспримерный напор врага, а потом и разгромить его.

На пороге войны обрывается повествование и в поэме «Даль памяти» Егора Исаева.

«Разумеется,— говорил К. Симонов на IV съезде писателей СССР,— героизм проявлялся на войне во все ее периоды. Но все же, пожалуй, наивысший подвиг народного духа связан с наиболее трагическим периодом войны. И не будь проявлен этот героизм тогда, в сорок первом и сорок втором, мы бы не вошли в Берлин в сорок пятом. Следует писать правду о любом периоде войны, в том числе и самую сложную. Вопрос только в том, чтобы наряду с причинами наших поражений всегда видеть и корни наших побед»¹. Книгами о «корнях наших побед» и являются «Блокада» А. Чаковского, «Война» И. Стаднюка, «Даль памяти» Е. Исаева, «За чертой милосердия» Д. Гусарова, «Одна ночь» П. Куусберга, «Усвятские шлемоносцы» Е. Носова, «В сорок первом» Ю. Гончарова, «Крик перепелки» и «Оправдание крови» И. Чигринова...

Вместе с рассмотренными в предыдущих главах рассказами, повестями и романами «Судьба человека» М. Шолохова, «Звезда» Э. Казакевича, «Белая береза» М. Бубеннова, «Спутники» В. Пановой, «Третья ракета», «Сотников» В. Быкова, «Живые и мертвые», «Солдатами не рождаются» К. Симонова, «Брестская крепость» С. Смирнова, «Танки идут ромбом» А. Ананьева, «Как кончаются войны» В. Субботина, вместе с кинофильмами «Баллада о солдате», «Великая Отечественная...», «Освобождение» они позволили Ю. Бондареву в хорошо аргументированной статье «Тенденция развития военно-исторического романа» (1971) противопоставить советскую литературу о последней войне всему тому, что создается на ту же тему в США, Англии, Франции, ФРГ, бесчисленным супербоевикам, пытающимся «ревизовать и перекроить истину».

«Мы знаем,— писал Ю. Бондарев,— что западная либеральная литература до сих пор не уходит от темы второй мировой войны, рисуя ее как бессмысленный хаос и бедствие. Решая проблемы социальные и нравственные в некоем определенном кругу, я бы сказал, библейских заповедей, крупные буржуазные художники, такие, как Гюнтер Грасс, Белль, Рихтер, Кирст, подчас добиваются в своих романах сильного антивоенного звучания. Если герой наших рома-

¹ Четвертый съезд писателей СССР, с. 159.

нов твердо знает, за что льется кровь, знает политическую сторону войны, то молодой немецкий солдат, несколько напоминающий уже ставших классическими юношей-солдат Ремарка, пройдя через все круги военного ада от Дантовой формулы «Оставь надежду всяк сюда идущий» до пацифизма, останавливается перед мучительным вопросом: «Зачем?» И, ища ответ, приходит к отрицанию Гитлера, как олицетворения нацизма, приведшего к катастрофе Германии,— и с ощущением пепелища гибнет или озирается на распустье среди пустоты.

В нашумевшем в свое время романе Германа Казака «По ту сторону потока», романе с мистическим содержанием — Германия погибла, все мертво, все мертвецы, работающие на каких-то фабриках, бесцельно перемальвающих кирпич, никто не узнает друг друга, и только с той стороны потока изредка прибывают убитые на войне, которых тоже не узнают...

Но одновременно с этой литературой, начиная с 50-х годов, стали появляться издания совсем иного рода — неофашистские изделия, с самоупоением и жаром воспевающие былые походы на Восток, шелест знамен, дробь барабанов, храбрость солдата-завоевателя, в распахнутом мундире шагающего к пожарам на горизонте, чувствующего себя на захваченной территории России легко и весело...»¹

Всему этому, по справедливому утверждению Ю. Бондарева, советская литература противопоставляет подлинную, суровую и неприкрашенную правду о последней войне, унесшей 56 миллионов жизней:

«Я хорошо знаю,— пишет он,— что от нас, писателей, имеющих прямое отношение к правде истории, миру и войне, зависит многое, и знаю, что мы несем на своих плечах нелегкую ношу ответственности, нелегкий крест поборников добра.

Я с удовлетворением хочу подчеркнуть и то, что нашему литературному герою свойственны высокая нравственная чистота, духовная незамутненность, чувство веры в идеалы коммунизма, что так разительно отличает его от персонажей западных романов, о чем говорят и сами буржуазные писатели, встречаясь с нами на международных дискуссиях. Один американский писатель во время горячего спора о художнической позиции вдруг остановил переводчика на по-

¹ Бондарев Ю. Взгляд в биографию. М.: Советская Россия, 1971, с. 196.

дуслове, наклонился ко мне и сказал с грустью: «Что мы дискутируем? Разница в главном. Вы верите... а мы извелись в человеке. Мы считаем, что мир — хаос, а вы — материалисты. Я завидую вашей вере в добро и истину».

При всех успехах и при всех недостатках у нас существует большая литература о второй мировой войне, литература с выдающимися вершинами, которым действительно может позавидовать искусство Запада»¹.

Он же в другой раз очень точно заметил: «Василь Быков, Юрий Гончаров, Виктор Астафьев, Владимир Богомолов, Евгений Носов — художники предельной достоверности, жесткой преданности фронтовой правде»².

Среди вершин, разумеется, и произведения «Батальоны просят огня», «Последние залпы», «Горячий снег» самого Ю. Бондарева.

Прав Василь Быков, утверждая, что «вряд ли когда-нибудь померкнут замечательные по мастерству и правдивости произведения, принадлежащие перу Юрия Бондарева, Григория Бакланова, Константина Симонова, Владимира Богомолова, Константина Воробьева. Виктора Астафьева, Анатолия Ананьева, Юрия Гончарова, Евгения Носова, Сергея Крутилина, Виктора Курочкина и других. Написанные, казалось бы, об одном и том же — о человеке на войне, эти произведения несут в себе неиссякаемое разнообразие — жанровое, тематическое, стилевое, личностно-авторское отношение к войне и ее непростым проблемам. Но, разумеется, самое ценное в них — правда пережитого, достоверность подробностей и психологии, неизменность гуманистического отношения к человеку самой трудной судьбы — солдату на самой большой и самой кровавой войне»³.

Среди книг, несущих миру подлинную правду о советском человеке, его прошлом и настоящем, его действительных идеалах, произведения о войне занимают одно из первых мест. К многочисленным признаниям зарубежных читателей, приведенным в предыдущих частях настоящего исследования, прибавлю принадлежащее Гане Грзаловой: «Советский роман выполняет высокую интернациональную миссию. Он существенным образом расширяет духовные, нравственные горизонты чешского читателя. Так, книга Даниила Гранина и Алеся Адамовича о блокадном Ленин-

¹ Бондарев Ю. Взгляд в биографию, с. 203—204.

² Литературное обозрение, 1982, № 1, с. 10.

³ Литературная газета, 8.VII.1981.

граде была у нас воспринята как потрясающий документ о героизме советского народа, о трагической и героической эпохе. Произведения советских писателей раскрывают нашему читателю целый комплекс человеческих и общественных отношений, которые влияют на жизнь новых, послевоенных поколений; наглядно и документированно показывают нравственную и идейную силу советского человека и советского общества. Эти книги оказывают большое и долговременное воздействие на сферу моральных ценностей и критериев. У нас широко читаются ставшие для нас уже классическими романы К. Симонова, большие политические романы А. Чаковского, аналитические романы Ю. Бондарева. Все эти произведения прямо противостоят некоторым попыткам западных авторов дать второй мировой войне лживую интерпретацию, не имеющую ничего общего с исторической правдой и враждебную миру социализма. Чешский читатель ищет в советском романе ответа на вопрос, каков же он, современный мир, в котором живут люди сегодня, в чем главные ценности жизни. Вместе с автором он включается в идеологический и философский спор о современности и определяет в нем свою позицию. Этот же роман помогает найти ответы и на вопросы ценности дружбы, любви, творческого труда, патриотизма и интернационализма¹.

Дважды упомянутая в романе «За чертой милосердия» Валентина Ивановна Канаева написала автору в январе 1981 года: «Низкий Вам поклон и большое сердечное спасибо за то, что Вы своей книгой оставили действительно память о погибших и вернувшихся, не дали кануть в вечность героям-однопольчанам, мужественно сражавшимся на карельской земле, нашим славным партизанам».

Чуть расширяя смысл этих слов, поблагодарим всех писателей, пишущих о войне и возводящих тем бессмертный памятник народу-победителю.

ТРИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ О ВОЙНЕ

Особняком в прозе о войне стоят три монументальных произведения — «Блокада» Александра Чаковского, «Война» Ивана Стаднюка и «За чертой милосердия» Дмитрия Гусарова. Читатель, видимо, заметил, что, называя имена тех,

¹ Вопросы литературы, 1985, № 1, с. 36—37.

кто рассказал суровую правду о битве советского народа с фашизмом, Василь Быков не упомянул ни Александра Чаковского, ни Ивана Стаднюка, ни Дмитрия Гусарова. Между тем книги их в семидесятые годы читались куда более широкими кругами народа, чем повести самого Василя Быкова. Кое-кто указывал на художественное несовершенство, искал проблемы и недостатки в идейном аспекте, намекал на стремление авторов якобы говорить об И. В. Сталине только в положительном плане, или, как писала еще в 1975 году Хелен фон Сахно, «реабилитировать под видом правильной оценки его роли с точки зрения объективного исторического процесса»¹, — а произведения буквально расхватывались с книжных полок, читались «запоём», вызывая прямо-таки бурные споры как у нас, так и за границей. «Это необычайно сильная художественная проза, роман, по мнению критиков, представляет собой одно из замечательнейших произведений о второй мировой войне» — так рекомендовало читателям книгу «Война» белградское издательство «Привредна штампа». Тотчас в редакцию журнала «Нин» поступило письмо с утверждением, что автор умалчивает об отрицательных чертах Сталина, уклоняется от постановки острых вопросов, обходит молчанием политическую близорукость Сталина и т. п. (НИН, 26.VII.1981). Вопреки тексту произведения, автор письма утверждал, будто в «Войне» не упоминается о предвоенных драматических эпизодах. Те же обвинения предъявлялись и Александру Чаковскому в связи с его «Блокадой», хотя делалась оговорка: этот «огромный роман-река» «значительно лучше романа Стаднюка, он совершенно в традициях русского классического романа», «Чаковский с большей, чем Стаднюк, смелостью проникает в кабинеты тех, кто повелевал миром, у него в движении целые фронты».

Письмо вызвало отповедь со стороны ответственного редактора издательства Александра Йовановича. Он уличил автора, прославившегося своими антисоветскими выступлениями, в «определенных неточностях и инсинуациях». Он доказал, что автор письма не удосужился внимательно прочесть книги, подвергнутые им разгрому. Он напомнил, что и «Война» и «Блокада» переведены на английский, французский, чешский и многие другие языки, что авторам их были предоставлены для ознакомления советские и немецкие военные и дипломатиче-

¹ Süddeutsche Zeitung, 18—19.I.1975.

ские архивы и что, как писали французские газеты, Александр Чаковский «весьма документированно, ясно и художественно убедительно показывает события того времени» (НИН, 2.VIII.1981). К сожалению, редакция журнала уклонилась от определения своего отношения к романам. Но косвенно она намекнула на него, поместив вслед за ответом Александра Ивановича письмо Ольги Биненфельд. Назвав книги, о которых идет речь, «якобы необычайно сильной художественной прозой», она утверждала: «Каждый мало-мальски образованный и даже не слишком идейно подкованный, а просто нормально мыслящий читатель не может не заметить, какие взгляды, с большим или меньшим умением излагаемые авторами, пронизывают оба романа. А взгляды эти иначе не охарактеризуешь, как стремление оправдать Сталина, как псевдоисторический некритический подход к его личности».

Оставляя за собой право вернуться к этому упреку ниже, укажу, что ни одному критику не удалось представить доказательств документальной неточности рассматриваемых произведений. А ведь в этом их главная сила. Созданные на прочной документальной основе, они захватывали читателя прежде всего самим материалом, воспринимались как реальная правда о последней войне, о самых драматических ее этапах. «В романе «Война» есть ошеломляющая сцена, в которой Риббентроп разговаривает с Гитлером из Москвы по телефону. Такого не выдумаешь», — сказал мне Леонид Леонов. О документальной добротности романов и смелости изображения самого трудного периода войны немало говорилось и на читательских конференциях.

Все три произведения посвящены первому периоду войны, труднейшему в истории беспримерного сражения: «Блокада» повествует о битве за Ленинград, «Война» — о том, как была подготовлена победа под Москвой. «За чертой милосердия» — о героизме тех, кто вдали от Сталинграда помогал остановить движение фашистских армий к Волге. Первоначально Иван Стаднюк начинал свое повествование с прицелом на изображение битвы за Москву и в ходе работы заново открыл миллионам своих читателей беспримерный подвиг Красной Армии, позволивший командованию Западного фронта в период с 6 по 15 октября 1941 года подтянуть войска на Можайскую линию обороны. По воспоминаниям маршала Г. К. Жукова, это был наиболее опасный момент, поскольку фактически никакого заслона на пути фашистских войск к Москве не было и «противник имел

возможность без особых препятствий рвануть к Москве». Маршал рассказывал: «Важно было задержать передовые части противника. Но если бы он быстро двинул свою главную группировку, то, конечно, ее бы трудно было остановить. Но нам в этот период неоценимую услугу оказали войска, которые дрались в окружении западнее Вязьмы. Их героические, мужественные действия трудно переоценить. Они нам дали полную возможность выиграть необходимое время для того, чтобы организовать оборону на Можайском рубеже. А дрались они в невероятно тяжелых условиях. Тут я должен сказать доброе слово о командующем Девятнадцатой армией генерале Лукине, генералах Ершакове и Ракутине, которые сделали все возможное для того, чтобы задержать максимум сил противника, сковать его главную группировку и этим самым дать нам возможность перебросить войска для создания уже нового Западного фронта»¹. Назвав Московское сражение «очень крупной победой стратегического масштаба», победой, заложившей «основу для дальнейшего и окончательного разгрома немецких войск»², маршал, отвечая на вопрос, что больше всего запомнилось ему, говорил: «Все запомнилось. Война была действительно тяжелой. Я думаю — каждый солдат, каждый офицер, каждый генерал, каждый, кто участвовал в битвах, в сражениях, не может забыть такой тяжелой войны, такого тяжелого испытания для советского народа. Но больше всего мне, конечно, запомнилась битва под Москвой. Мы отлично понимали, что это значит, и я до сих пор помню самые мелкие детали этого сражения. Перед этим, правда, сражение за Ленинград. Тоже памятные дела. Но все же Москва — это было самое тяжелое испытание. И больше всего запомнилось»³.

В этих самых тяжелых испытаниях выявилась сила духа, мужество, выносливость, беспримерная самоотверженность советских людей, обусловившие непреходящий интерес нашей литературы ко всему, что происходило в 1941 году под Ленинградом и Москвой.

«Блокада» (1968—1973) Александра Чаковского — произведение по-своему уникальное в советской литературе. В то время как литературоведы и критики долго не реша-

¹ Цит. по кн.: Симонов К. Сегодня и давно: Статьи. Воспоминания. Литературные заметки. О собственной работе. Изд. 3-е. М.: Советский писатель, 1978, с. 454.

² Там же, с. 455.

³ Там же, с. 456.

лись определить к нему собственное отношение, роман, завладев вниманием советских читателей, переступил границы нашей страны, усиленно переводился на иностранные языки, притягивая к себе отнюдь не своими художественными достоинствами. По широте популярности «Блокада» сразу оставила позади книгу «В час дня, ваше превосходительство» А. Васильева. Мало того, Борис Сучков, отмечая колоссальный интерес к произведению за границей, находил в нем, этом произведении, отличительные черты советской литературы, совершенно свободной от проявлений политического волюнтаризма. Анатолий Ананьев обращал внимание на своеобразный психологический аспект «Блокады». Глубокий психологизм искал в ней и Виктор Панков. Надо отдать должное скромности и объективности самого автора, заявившего в одной из публичных бесед: «Я достаточно трезво сужу о художественных достоинствах «Блокады» и прекрасно понимаю, что человек с большими, чем у меня, способностями мог бы написать и более сильно, и более впечатляюще...»¹ В другой раз он скажет, что «Блокадой» «начал свою тему в литературе — смертельная схватка двух миров, двух идеологий»². Историки литературы уточнят: продолжая по-своему, поскольку эта тема затрагивалась до него Константином Фединым, Михаилом Кольцовым, Ильей Эренбургом, Петром Павленко, Виталием Закруткиным...

В первоначальной редакции интервью, данного журналу «Вопросы литературы», автор указал на документальность как на основное достоинство своего повествования. В дальнейшем, однако, он на этом не настаивал. Усматривая генеалогию «Блокады» в документальной прозе сороковых—пятидесятых годов и определяя жанр произведения как «литературную историческую хронику», немецкий ученый Гюнтер Варм в работе «Советский «исторический роман» о Великой Отечественной войне» остроумно заметил, что писатель обращается с реальными персонажами как с вымышленными, заставляет их действовать в вымышленных ситуациях, а вымышленных героев — в документально точно описанных реальных обстоятельствах. Впрочем, в той же работе он называет «Блокаду» «историческим романом, дающим художественное исследование определенной эпохи в ее важнейших закономерностях». Не исключено, что мно-

¹ Чаковский А. Литература, политика, жизнь. М.: Госполитиздат, 1980, с. 306.

² Советская культура, 7.XI.1980.

гое из того, о чем мы читаем в «Блокаде», в действительности было не совсем так, возможно, даже совсем не так, что в большинстве случаев Жуков действовал, и думал, и чувствовал иначе, чем изображает писатель. Но читатель, даже догадываясь, прощает писателю это ради главного.

Говоря о главном, имею в виду изображение в «Блокаде» той части исторической правды, которая неизменно интересует нас. Это правда, выражающаяся в том, что все, что делалось в прошлую войну, делалось не просто солдатами, командирами, генералами, командующими армиями и фронтами, а реальными, живыми — со своими достоинствами и слабостями — солдатами, командирами, командующими. Среди них были умные и глупые, энергичные и нерешительные, порой самые умные допускали ошибки и непростительные просчеты, были несправедливо жестокими или, наоборот, неоправданно мягкими. И то, что в «Блокаде» Александра Чаковского последняя война, две борющиеся в ней стороны представлены реальными людьми (с преимущественным вниманием к выдающимся историческим фигурам) — еще сильнее повышает интерес к роману.

«Этот роман, — утверждает в рекомендательной статье немецкого журнала «Дер бюхеркаррен», — являет собой нечто большее, нежели просто историческое описание. В каждой фазе действия он раскрывает суть антагонистических общественных систем...»¹ На вопрос, что произвело на нее сильнейшее впечатление в «Блокаде», инженер Н. Д. ответила: «Большая политика»². Врач М. П. уточнила: «В этой книге больше показаны политические события. А остальное — «постольку-поскольку». Одну политику ведь тоже не покажешь». Последнее, по ее мнению, привело к тому, что герои изображены «не совсем ясно». «Можно бы более ярко». О языке: «современный, правильный, но нельзя сказать, что он мне понравился»³. Читательницы правы: с показом «большой политики», ее деятелей связан колоссальный интерес к произведению.

Он усиливается присущей Александру Чаковскому темпераментностью повествования, умением внести в рассказ элемент интриги, придающей повествованию внутренний ди-

¹ Цит. по: Иностранная литература, 1975, № 1, с. 284.

² Цит. по изд.: Книга и чтение в жизни небольших городов. М.: Книга, 1973, вып. 4, с. 27.

³ Цит. по ст.: Беляева Л. И. Типы восприятия художественной литературы (психологический анализ). — В сб.: Литература и социология. М.: Художественная литература, 1977, с. 375.

памизм: Криппс убедительно доказывает, что Сталин вряд ли примет Бивербрука и Гарримана в назначенный срок и даже может совсем не принять их,— но машины из Кремля приходят минута в минуту... Аналогичных ситуаций в произведении немало.

Любопытно, что порой автор даже недостатки своего повествования умеет превращать в достоинства. Так, рассказывая о той или иной «критической» минуте в деятельности Сталина, Жукова, Жданова, когда они, несомненно, переживали интеллектуальные и душевные бури исключительной силы, Александр Чаковский, видимо не рискующий испытывать свою судьбу в сфере психологических углублений, не раз прибегает к найденной им формуле. Вот как она используется в четвертой книге. Генерал Воронов прилетает в Ленинград в качестве представителя Ставки. Вручает Жданову конверт с директивой — в ближайшие дни подготовить и осуществить деблокирование Ленинграда. Момент несомненно острейший. Окончив чтение директивы, Жданов воскликнул: «Наконец-то!» — откинулся на спинку кресла и закрыл глаза. «О чем думал он в этот миг? — спрашивает писатель и продолжает:— О роковых ли часах, когда ожидал сообщения о том, что бои уже идут на территории Кировского завода, или о том, что врагу удалось захватить главную Пулковскую высоту и прорваться на Международный проспект? Или, наоборот, перед ним вставали картины ликующего, освобожденного от блокады Ленинграда?»

Не раз к подобным сериям вопросов Александр Чаковский прибегал и раньше, например описывая поведение Сталина в первые дни войны. Казалось бы, на поставленные вопросы в книге должны следовать чисто художественные ответы: конкретное раскрытие потока мыслей и чувств героя. Отличие писателя от историка в том и заключается, что в таких случаях историк может ответить: «Не знаю, ибо не имею документальных свидетельств», писатель же обязан предложить нам художественную стенограмму мыслей и чувств героя настолько убедительную, вытекающую из всего существа его характера, чтобы мы поверили в нее. Александр Чаковский считает возможным ограничиться почти во всех случаях простой постановкой вопросов, оставляя их без художественного ответа. И это на каком-то этапе начинает восприниматься как результат сознательного нежелания прибегать к домыслам в добротном документальном произведении.

Сугубо документальном, конечно, с точки зрения неискушенного читателя. В действительности в «Блокаде» немало художественной выдумки. По вполне понятным причинам она не всегда органично сливается с подлинными реалиями, когда писателю приходится рисовать столь сложные исторические фигуры, как Сталин или Жуков. Исключение, пожалуй, составляет удачный образ комиссара ГКО по довольствию Павлова.

Бесспорно, что уже название и та поистине беспрецедентная эпопея, что стоит за ним, располагают читателя в пользу произведения. По верному заключению И. Козлова, в «Блокаде» автору удалось изобразить Ленинград как «символ мужества и стойкости всей советской Родины», вписать его оборону в «контекст и мировой истории»¹.

«Изображение И. В. Сталина как Верховного Главнокомандующего,— писал В. Панков,— в «Блокаде» дано подробней, чем в других произведениях, в той или иной мере рисовавших его. Естественно, А. Чаковский не претендует на полноту освещения характера Сталина. Важен в романе мотив, подчеркивающий, как ход войны влиял и на Сталина, менял его отношения к людям, побуждал его тщательно взвешивать мнения видных военачальников и опираться на их опыт. Правильно акцентируется в романе мысль о том, что непреоборимая сила нашей страны заключается в ее социальном строе, в преданности миллионов людей делу коммунизма. В целом ряде сцен Сталин представлен довольно разнообразно — в общении с политиками, военными, дипломатами и уединенно, в моменты размышлений и ответственных решений,— но непременно всегда в деле, требующем напряжения мысли, воли, учета множества факторов современной действительности. Выделяя эпизоды, которые позволяют видеть сложность, противоречивость Сталина, автор не ограничивается этим и показывает огромную работу руководящих органов партии, государства, армии. При подходе к фигурам из другого лагеря, к таким, как Гитлер, Риббентроп, Кейтель, Гальдер, Йодль, фон Лееб, автор не упрощает их, не преуменьшает силы врага и в то же время в целом убедительно анализирует их преступную фашистскую политику, внутренние распри под влиянием первых поражений на советском фронте. Главы эти служат не только тому, чтобы обозначить широкую картину пред-

¹ Козлов И. Т. Александр Чаковский. Страницы жизни, страницы творчества. М.: Современник, 1983, с. 146, 175.

шествия и начала войны, но и раскрыть борьбу идеологий, военных доктрин, социальных систем»¹

Но даже все это еще не объясняет, почему «Блокада» читалась с таким интересом.

Мне не раз приходилось слышать от разных читателей, что, по их мнению, самая сильная сторона «Блокады» — в поистине колоссальной информативности. Студенты же, к которым я обращался, отвечали на вопрос еще проще: «Интересно все, что рассказывается, с одной стороны, о Сталине, Жукове, Шапошникове, Жданове, Ворошилове, наших офицерах и солдатах, с другой — о противнике, начиная с Гитлера и его окружения. Интересно следить за беспримерным поединком. Интересно еще потому, что автор документально точно сообщает, что сказал Сталин, что сделал Жуков — ведь не может он приписать им того, чего они не говорили или не делали?»

Спору нет, «Блокада» документирована и несет читателю информацию, почерпнутую из множества исторических материалов, в частности мемуаров, изданных за рубежом. По своему характеру это информация несколько иного типа, чем в трилогии Константина Симонова «Живые и мертвые». В последней — почти беспримерное множество конкретных деталей, выхваченных автором из потока войны, увиденных собственными глазами, в «Блокаде» — общее в безбрежном море фактов беспрецедентной войны, при подчеркнутom внимании автора к ее событийной стороне. Чувствуя, что изображение последней дается ему лучше, чем что-либо другое, автор, кажется, сознательно отказывается воссоздавать «душевные бури» героев. Например, рассказывая о реакции Жданова на вопрос Васнецова: «Выступит или не выступит с докладом 6 ноября 1941 года Сталин?» — писатель считает вполне достаточным привести две-три самых общих мысли Жданова, да и то «про себя», и так завершить потенциально глубокий, сложный, «вихревой» психологический эпизод: «Тем не менее вслух своих мыслей Жданов не высказал. Прошедший большую школу руководящей работы, он слишком хорошо знал, сколь осторожными должны быть любые высказывания, касающиеся Сталина...» И — странное дело! — мы готовы удовлетвориться этим, спеша вместе с автором за развитием беспримерного поединка двух армий, двух социальных систем.

Необычайный драматизм событийной стороны, связан-

¹ Панков В. В живом потоке. М.: Современник, 1979, с. 251—252.

ный с несравнимой ни с чем битвой за Ленинград,— вот чем держит «Блокада» в плену читателей. К этому следует добавить размах изображаемого (от Москвы до Берлина, от Верховного Главнокомандования до рядового солдата и ополченца), полемичность и, наконец, документальность. Болгарский ученый и критик Ефрем Каранфилов определил образ Жукова, созданный в «Блокаде», как «необыкновенно яркий». Другое достоинство романа, по его мнению, заключается в следующем: «При сопоставлении двух штабов и их руководителей становится очевидным моральное превосходство советского командования над гитлеровскими генералами, его нравственная высота. И, кроме того, его творческие возможности. Потому что холодному и точному расчету гитлеровской стратегии противопоставлено высокое военное искусство, именно искусство людей-творцов»¹. Таков первый среди наших генералов — Жуков. Уловил болгарский ученый и главную пружину внутренней динамики произведения: «Столкновение личных человеческих радостей, мечтаний, устремлений с тяжелой поступью истории рождает внутреннее напряжение, наполняющее драматизмом лучшие страницы этого обширного романа»².

В «Блокаде» автор вел скрытую, но незатихающую полемику с извращенными характеристиками нашего предвоенного положения, с тенденциозными истолкованиями причин наших первоначальных неудач, с легендой о «роковых» просчетах Гитлера и его генералов. «Возьмите,— говорил он в цитированной выше беседе,— книгу американца Гаррисона Солсбери «900 дней», посвященную обороне Ленинграда. За ней стоит немалая работа, автор прочитал множество книг советских военачальников, беседовал, видимо, со множеством людей, и когда речь идет о конкретных фактах, то в большинстве случаев — не во всех, но в большинстве — эти факты правильны. Но в силу ложной общей концепции автора книга дает клеветническую картину, и Солсбери привлекает факты лишь для того, чтобы доказать эту ложную концепцию, смысл которой заключается в том, что в страданиях Ленинграда и в трагическом положении, в котором он оказался, виноваты все, кто угодно, кроме... Гитлера и его армии. Конечно, мне хотелось ответить клеветникам, когда я писал «Блокаду»³.

¹ Литературен фронт, 1975, № 4.

² Там же.

³ Чаковский А. Литература, политика, жизнь, с. 309.

Критики и литературоведы, как я уже сказал, немало бились над определением жанра «Блокады». Одни называли ее художественно-публицистическим, другие панорамным, третьи историческим романом. В. Панков, вслед за А. Ананьевым, выбрал даже эпитет «психологический». Он утверждал, в частности, что третья книга «Блокады» «больше содержит именно психологических характеристик»¹. Сам автор, пока не вошел в широкое употребление термин «политический роман», предпочел, как говорилось уже, подчеркнуть «документальность» своего повествования. И тут же оговорился, что к реальному факту он подходит не как историк, а как писатель². Он признал, что, например, заседание Военного совета Ленинградского фронта, когда туда неожиданно явился Жуков с запиской от Сталина, плод художественного вымысла.

Беллетризируя реальные факты или даже «домысливая» их на основе многочисленных документальных материалов, А. Чаковский умеет создать иллюзию абсолютной достоверности. И это действует на читателей неотразимо. Он не боится, опираясь на две-три реальные фразы Сталина, обнаруженные в записях Г. Гопкинса, в мемуарах У. Черчилля, в документах А. Гарримана, реставрировать на их основе интересный диалог. А так как на протяжении всего романа постоянно звучат речи многих реальных людей, имена которых для читателей давно стали легендарными, то это уже само по себе не может не заинтересовать. Добавлю: со второй половины 1950-х годов об иных из них распространялись самые противоречивые мнения, что еще больше повышало интерес к ним. В «Блокаде» эти люди говорят и действуют в исключительно напряженной обстановке. Каждая минута насыщена до предела. Вот генерал Жуков прилетает в Ленинград. Через час он в Смольном. Передает Ворошилову лаконичную, как афоризм, записку Сталина. «Стул командующему!» — восклицает Ворошилов, и через несколько минут тот уже командует Ленинградским фронтом. Распоряжения его четки, необычайно смелы, совершенно самостоятельны. Речи его тоже чрезвычайно характерны. Это жизнь. Но это и легенда, творимая автором «Блокады».

Мы наблюдаем Жукова в смелом стратегическом поединке с фашистским фельдмаршалом фон Леебом и ви-

¹ Панков В. В живом потоке, с. 351.

² Чаковский А. Литература, политика, жизнь, с. 309—310.

дим, как из поединка выходит победителем наш командующий. Интересно? Конечно. В этом заключается главная привлекательность книги. Несмотря на недостаток характеристических деталей, фигуры и Сталина, и Жукова, и Жданова, и Васнецова, и Федюнинского видятся очень крупными, чего, к величайшей досаде, нельзя сказать о солдатах и других участниках грандиозной битвы. Читая «Блокаду», невольно вспоминаешь отзыв М. Шолохова об одном военном мемуаристе: «Приписывает автор многое себе, а про солдата забыл»¹.

Впрочем, изображение и больших фигур исторического процесса, и знаменитых событий не всеми читателями воспринималось с одобрением. Характеризуя отклики читателей на «Блокаду», сам автор рассказывал: «Есть письма, в которых «Блокаду» хвалят, есть, разумеется, и такие, в которых книгу критикуют, и делают это нередко умно и квалифицированно...

Однако мне хочется поговорить о других письмах. Они обусловлены тем, что в «Блокаде» я касаюсь, в меру своих сил и понимания, некоторых острых вопросов нашей истории. Не знаю, насколько мне это удалось, но я пытался рассматривать сложные периоды нашей истории диалектически, а проще говоря, с присущими им положительными и негативными сторонами.

С удивлением я обнаружил, что некоторая часть читателей такой постановки вопроса не приемлет. Они требуют той дистиллированной ясности, которой в реальной жизни не бывает. Одни, например, хотят видеть в месяцах, предшествовавших войне, и в начальном ее периоде чуть ли не преимущественно ошибки и просчеты. Другие склонны в любом упоминании об ошибках видеть «очернительство». Возьмем острейший вопрос — личность Верховного. Одним кажется, что изображение ошибок и просчетов зачеркивает его роль в руководстве войной и вообще «искажает действительность». Другим искажение мерещится в том, что, отдавая дань положительным качествам Сталина на посту Верховного Главнокомандующего, автор тем самым не видит его отрицательных черт. Почему-то этим людям не приходит в голову, что существует диалектический подход, что можно рассматривать сложное явление в его противоречиях. Именно этому учит нас партия. Те, кто считает, допустим, что деятельность Сталина следует рассматривать

¹ Цит. по кн.: Г а н и ч е в В. Устремление вперед, с. 201.

только со знаком минус, естественно, следуя своему догматическому мышлению, хотя для иллюстрации своей мысли рассматривать и весь первый период войны как период сплошных ошибок и поражений. Наоборот, противоположная точка зрения доходила до того, что утверждалось, будто мы в начале войны сознательно отступали, «заманивая врага», что, конечно, представляет собой чепуху.

По некоторым письмам может создаться впечатление, что те, кто их писал, страдают своего рода эмоциональным дальтонизмом: для того чтобы разглядеть изображение, им требуется, чтобы оно было окрашено или в черный, или в белый цвет. Или, что еще более странно: видя изображение, в котором есть и черное и белое, они различают в нем или черное, или белое и соответственно критикуют автора то за «превознесение», то за «очернительство». К счастью, таких писем не так уж много¹.

Думается, почти то же самое мог сказать о «читательской почте» и Иван Стаднюк, автор не менее острого произведения о войне, разве с тем отличием, что те, кто осуждал «Блокаду», хвалили «Войну», и наоборот.

Произведение это писатель создает своей главной книгой, заявляя: «Буду писать ее, сколько буду жить»². Он не сразу обратился к своей центральной теме, хотя с первого и до последнего дня Великой Отечественной пробыл на фронте, был трижды ранен и испытал столько, сколько мог испытать человек, находившийся в первом эшелоне ее. Показать еще раз войну из окопа, с позиций артиллерийской батареи, из штаба батальона глазами солдата, заряжающего, разведчика, комбата, уснастив повествование ошеломляющими деталями, ускользнувшими от других, конечно, стоило уже для одного того, чтобы приобщить свое имя к писателям «второй волны военной прозы» и тем самым разделить успех, выпавший на долю Ю. Бондарева, Г. Бакланова, К. Воробьева, В. Быкова, В. Астафьева, В. Богомолова, Е. Носова, А. Ананьева, В. Курочкина... Но что-то сдерживало, побуждая искать собственную тему, собственный поворот ее, собственную, более высокую точку зрения на нее.

В этом тоже сказались несомненная талантливость Ивана Стаднюка: «...все надо попробовать по-другому, взглянуть

¹ Чаковский А. Литература, политика, жизнь, с. 325—326.

² Стаднюк И. Собр. соч.: В 4-х т. М.: Молодая гвардия, 1982, т. 1, с. 6.

на события тех лет с более высоких вершин»¹. И писатель упорно искал как новый поворот, так и более высокую точку зрения. План книги о войне стал кристаллизироваться у него во второй половине 1960-х годов: предвоенный и начальный периоды войны, Западный фронт, рвущее души отступление и, наконец, такая долгожданная первая крупная победа, победа под Москвой, предрешившая как судьбу России, так и всего дальнейшего хода истории. Отталкиваясь от произведений, изображавших войну с позиций, на которых стояли солдаты и офицеры в окопах и на батареях, Иван Стаднюк вознамерился первоначально написать «роман о рождении и восхождении талантливого полководца», изобразить одаренного командарма. Напрашивалось уже и заглавие: «Генералы видят далеко». Набрасывались отдельные главы. И вдруг встреча и беседа со старейшим писателем С. И. Малашкиным круто изменила все. Он посоветовал укрупнить масштаб повествования и познакомил Ивана Стаднюка с В. М. Молотовым, оказавшим неоценимую помощь автору в работе над романами «Война» и «Москва, 41—42» своими рассказами-воспоминаниями. После встреч с ним писатель резко раздвинул границы повествования по вертикали, попытавшись всмотреться в разные эшелоны войны, включая Ставку Советского Верховного Главнокомандования². Посылая в 1970 году первую книгу «Войны» в верстке В. М. Молотову с просьбой «прочитать в первую очередь подвергшиеся доработке главы», автор в конце письма подчеркивал: «Еще раз оговариваюсь, что я единолично несу полную ответственность за всю историческую и философскую основу романа, в равной мере как и за все художественно домысленное»³.

Начало многотомного повествования о первом периоде Великой Отечественной войны под заглавием «Война» увидело свет в 1970 году. «В первых книгах «Войны», — признавался впоследствии Иван Стаднюк, — мне хотелось, не вступая в прямую полемику, поспорить с теми литераторами, военными историками и мемуаристами, которые в своих трудах весьма односторонне рассматривали события, предшествовавшие нападению гитлеровской Германии на СССР, а также события начального периода Отечественной войны; хотелось, основываясь на изученных исторических

¹ Стаднюк И. Собр. соч.: В 4-х т., т. I, с. 8.

² См.: Стаднюк И. Начало одного начала. — Огонек, 1986, № 34, 24—31 августа, с. 4—5.

³ Там же.

фактах и на свидетельствах лиц, имевших причастность к происходившему, несколько с иных позиций рассмотреть причины и наши неудач в начальной период гитлеровского вторжения»¹.

Среди тех, с кем косвенно спорил Иван Стаднюк, естественно, оказались некоторые товарищи по оружию и многие литературные критики. И неудивительно, что, к примеру, Константин Симонов, отвечая в 1975 году на письмо одного из своих корреспондентов о «Войне», заявлял: «...думаю, что для человека, читавшего мою книжку «Живые и мертвые» и все мои дневники, связанные с началом войны, опубликованные сейчас в «Дружбе народов», мое восприятие начала войны и моя личная оценка всех происходивших тогда событий достаточно ясны. Вполне очевидно, что, написав то, что я написал,— я не могу разделять весьма многое из того, что сказано по этому же поводу в романе Стаднюка «Война». К этому лишь остается добавить, что роман этот не нравится мне и с чисто художественной точки зрения»².

Оставим в стороне последний аргумент хотя бы потому, что романы самого Константина Симонова в этом плане не отличались недостижимым совершенством. Но и в другом аспекте, на который намекает здесь Константин Симонов, черта, разделяющая его трилогию и «Войну» Ивана Стаднюка, не столь уж отчетлива, если, к примеру, поверить в собственное признание автора «Живых и мертвых»: «При том взгляде, скажем, на Сталина, беру самый острый вопрос, который выражен во всех моих романах, а сформулирован наиболее отчетливо в «Солдатами не рождаются», я никогда не досаую на историю, когда встречаюсь в ней с документами, которые подтверждают не его отрицательные, а его положительные качества как главнокомандующего, как политика. Для того чтобы написать роман, мне не нужно, чтобы он выглядел хуже, чем выглядит, скажем, в переписке с Рузвельтом и Черчиллем»³. И в этом два писателя принципиально сходятся, так же как сходятся они в отношении к одному из главных героев «Войны» — маршалу Тимошенко. В цитированном выше ответе Константин Симонов характеризовал его как незаурядного военного администратора, «человека с военной точки зрения весьма

¹ Стаднюк И. Собр. соч.: В 4-х т., т. 1, с. 8—9.

² Симонов К. Сегодня и давно, с. 638.

³ Там же, с. 574.

подготовленного, образованного, волевого и глубоко порядочного»¹. Совпали взгляды двух писателей и на генерала Мехлиса.

В среде советских литературных критиков первые же части «Войны» вызвали резкое размежевание. Положительным оценкам романа Вадим Баранов, в то время доцент Горьковского университета, противопоставил собственное отрицательное мнение. Оно недвусмысленно сформулировано в его литературных заметках, опубликованных на страницах газеты «Комсомольская правда» 17 сентября 1974 года. Пристрастно подойдя к произведению, В. Баранов противопоставил его трилогии Симонова, «Блокаде» Чаковского, «Истокам» Коновалова, киноэпопее «Освобождение». Не приводя конкретных доказательств, критик заявлял, что, «несмотря на отдельные удачи, специфические и сложные обстоятельства начального периода войны обрисованы в романе И. Стаднюка, к сожалению, недостаточно полно и глубоко». И далее автор «Войны» недвусмысленно обвинялся в субъективизме, в апологетическом изображении И. В. Сталина и его соратников или, если использовать одно из слов Александра Чаковского, в «превознесении»; прозрачно намекалось на то, что роман будто бы идет вразрез с известными решениями о культе личности, а писатель проявляет явный субъективизм в подходе к сложному периоду в развитии нашего общества... «Безмерное возвеличивание роли отдельной личности влечет умаление роли народа, роли партии. И. Стаднюк допустил произвольное смещение в соблюдении принципа исторической объективности при изображении великих событий в жизни советского общества... Очевидно, следствием этого стали и политические бестактности, допущенные автором». Все эти «уязвимые моменты», как их называет В. Баранов, не обнажаются критиком «с фактами в руках», а лишь называются, увенчиваясь утверждением, что писатель не понял того, что поняли все, когда сделали своим вторым гимном слова «Идет война народная». Только в самом конце заметок критик сказал о Рукатом, братьях Глинских, опираясь на текст романа. Потому и сказал убедительно. Главные же претензии высказал декларативно, отчего они были встречены многими читателями как предвзятые уже хотя бы потому, что в противопоставленных «Войне» произведениях не найти ни ярких образов рядовых красноармейцев (равных,

¹ Симонов К. Сегодня и давно, с. 639.

скажем, героям романа «Они сражались за Родину» или рассказа «Судьба человека»), ни убедительных картин партизанского движения, а главными героями тоже являются генералы, адмиралы, маршалы. Да и почему наши офицеры, генералы должны выключаться из понятия «народ»? Пишущему эти строки довелось тогда выразить на страницах журнала «Москва» свое несогласие с большинством этих упреков. Чтобы не допустить пристрастности, возвращаясь к этому критическому эпизоду, сошлюсь на отклики читателей, вызванные статьей В. Баранова. «Мне, как активному участнику Великой Отечественной войны, находившемуся с самого начала и до середине 1943 года в составе действующих частей Западного фронта,— писал в «Комсомольскую правду» 4 ноября 1974 года бывший командир артиллерийского дивизиона, а после войны профессор Белорусской сельскохозяйственной академии Ф. К. Куропатенко,— хорошо памятливы первые дни и месяцы этой большой нависшей над страной опасности, и того замешательства, в котором оказались некоторые наши военачальники в первые дни больших испытаний... В этой связи я не могу согласиться с В. Барановым, что И. Стаднюк допустил исторический субъективизм в освещении роли Сталина в первые дни войны... В. Баранов не понял замысла писателя... Мы с большим интересом прочитали первые две книги романа Ивана Стаднюка «Война». То, что в них написано, подкупает своей исторической правдивостью, документальностью, глубиной содержания... Созданные образы, начиная от Верховного Главнокомандующего и кончая младшим политруком Ивановой, наделены качеством философски анализировать и оценивать события, чего не хватает в некоторых других, особенно мемуарных, произведениях. К Сталину как к личности можно относиться по-разному. Однако историю народа, государства ставить в зависимость от субъективного мнения нельзя, непростительно. И. Стаднюк в романе «Война» избежал этого субъективизма».

Аналогичное мнение высказывали группа рабочих с Россельмаша в письме до 22 декабря 1974 года, адресованном редакции журнала «Молодая гвардия», читатель В. Кавун в письме от 15 января 1975 года, посланном автору «Войны». А. Мчеладзе из Тбилиси, участник Великой Отечественной войны, встречавшийся и с И. В. Сталиным, и с К. Е. Ворошиловым, писал в редакцию журнала «Молодая гвардия» 29 декабря 1974 года: «Читая эту книгу, невольно вспоминаю, как недруги Советского Союза, и прежде всего

кровавый Гитлер, не раз пытались убедить мир, что Красная Армия это колосс на глиняных ногах, что у нее нет головы — нет хороших полководцев, генералов, офицеров, что при первом ударе она будет разгромлена». А. Мчеладзе решительно опротестовывал мнение В. Баранова, заявляя: «Никак нельзя согласиться с теми, кто преднамеренно хочет роман «Война» И. Стаднюка представить в кривом зеркале. Именно такое впечатление остается, когда читаешь опубликованные в газете «Комсомольская правда» от 17 сентября с. г. литературные заметки — «Ответственность перед темой» Вадима Баранова. Именно историческая ответственность перед темой привела И. Стаднюка к тому, что в романе «Война» он никого не предал забвению». К письму А. Мчеладзе сделал приписку: «Если пасквиль на эту книгу подхвачен «Голосом Америки», Би-Би-Си, «Немецкой волной» и всякими другими голосами, то это говорит только в пользу романа «Война». Надо делать все то, что радует друзей и расстраивает врагов, а не наоборот». Самому же автору «Войны» сообщал еще 8 августа 1974 года: «Читая Вашу книгу, я снова представил себе описанную Вами эпоху и великих деятелей этой эпохи, а главное, народ и армию, возглавляемых, руководимых и ведомых партией коммунистов...

Закончив чтение журнала, я вспомнил слова поэта:

Какие были времена,
Какие были люди!

Как один из миллионов Ваших читателей, хочу поблагодарить Вас за то, что Вы написали произведение, которое будет храниться среди моих любимых книг.

Интерес к Вашей книге велик еще и потому, что кое-кто поносил эпоху и людей — деятелей этой эпохи. Поносить легко и доступно неучам и провинциальным интриганам, а вот сделать глубокий, правдивый анализ определенного исторического периода и рассказать правду о деятелях этой эпохи — гораздо труднее. Такое доступно только одаренному человеку. Природа Вам даровала эту способность».

Но может быть, самые веские аргументы на весы критического спора положены непосредственными участниками описываемых в романе событий. Их аргументы тем неотразимее, что, когда писался роман, автор не знал, что эти люди живы. «Отзыв на третью книгу И. Ф. Стаднюка «Война» — назвал свой отклик гвардии полковник в отставке

М. Ф. Клыков, служивший перед войной под командованием генерала М. Ф. Лукина, а в первые месяцы войны — его адъютант. «Читая роман, — делился он своими впечатлениями, — я вновь и вновь возвращался в свою нелегкую, суровую, боевую юность, вновь переживал незабываемые годы Великой Отечественной войны. Действительность не выходит на страницы романа как таковая: она осмыслена и обращена в поэзию. Большая заслуга автора в том, что роман не только достоверен, а глубоко верен правде истории. И в то же время в этом художественном произведении грань между документальностью и творческим решением едва уловима. Искренни и достоверны герои романа, о них, их судьбе писатель рассказывает правдиво, серьезно, умно. Я хорошо знал одного из героев романа, а именно генерал-лейтенанта Лукина Михаила Федоровича, командующего 16-й армией, возглавлявшего оборону города Смоленска. Я служил у М. Ф. Лукина адъютантом — тот самый тезка Михаил Клыков, старший лейтенант, о котором автор упоминает в своем романе (см. с. 153—154). Все написано, до мелочей, достоверно. Так все в действительности и было, и обстановка, и произнесенные действующими лицами слова».

Мне рассказывал сам автор «Войны», как он был ошеломлен, получив в сентябре 1974 года письмо от бывшего первого члена Военного совета Западного фронта генерал-лейтенанта А. Фоминых. Писатель не знал, что А. Фоминых жив, что его пощадила судьба в 1941 году и он воевал до Победы.

«Молодец! Молодец во всех отношениях. Какая широта знаний! — писал А. Фоминых автору «Войны». — Именно широта — показаны знания исторические, философские, военные... Хорошо и правдиво показана внезапность начала войны, ее первый период.

Вы показали себя знатоком военного дела. Ваши мысли, слова правомочны знанию большого военного начальника. Очень приятно и похвально, что бывший младший политрук постиг такую высоту, не будучи военным специалистом. Вы рассуждаете как начальник армейского масштаба и по ходу изложения событий с целью показать перипетии боя и героизм советского человека спускаетесь до командира отделения, орудийного расчета и даже отдельного солдата. Вы постигли не просто военную терминологию при том или ином положении войск, но и, это главное, — какие боевые порядки целесообразнее применять в различных фазах боя. Неплохо можете мыслить за противника, за его наибо-

лес вероятный оперативно-тактический замысел. Это удастся не всем, даже имеющим высокие звания».

Обширное произведение, воссоздающее драматическую эпопею, разыгравшуюся в 1941 году на Западном фронте, на фронте, в конце концов упершемся в Москву, автор назвал не дающим покоя ни одному человеку в мире словом — «Война». Действие начинается за два дня до беспрецедентной битвы, длившейся почти 47 месяцев. Мы переносимся в тревожную атмосферу июня 1941 года. С виду вроде бы ничего особенного не происходит, наблюдается даже какое-то благодушие, в глубине же души все, от Сталина и до самых простых людей, ощущают нарастающую тревогу.

Писатель показывает сложность переживаний, характерных в этот драматический промежуток времени не только для главного героя романа — генерал-майора Федора Ксенофонтовича Чумакова, для его учителя — профессора военной истории Нила Игнатовича Романова, но и для реальных исторических лиц, таких, как маршалы Шапошников и Тимошенко, генерал армии Жуков, генерал-лейтенант Ватутин, командующий Особым Белорусским военным округом генерал армии Павлов. Он вводит нас в кабинет к Сталину. Мы присутствуем на заседаниях Политбюро. Известный романист Ральф де Буасьер писал 8 декабря 1981 года в редакцию журнала «Советская литература»: «Этот документальный роман показался мне чрезвычайно интересным». Замысел его он назвал «смелым», а главное достоинство увидел в «силе духа простых людей и духе партийности».

Запечатлевается в памяти рассказ о том, как 22 июня 1941 года Молотов едет по улице Горького на радиостудию, чтобы сообщить советскому народу о вероломном нападении гитлеровской Германии. Удачно найденная «деталь» со свадебным кортежем придает поразительную резкость перелому, что произойдет через несколько минут, когда народ услышит, что началась война.

Писатель дает свою концепцию войны. С нею можно согласиться или не согласиться, но ей нельзя отказать в праве на обсуждение. Задерживая нас в кабинете Сталина после того, как германский посол Шуленбург уже официально заявил о начале войны, Иван Стаднюк передает, как Сталин вынужден в форме размышления-полупризнания констатировать наличие просчета в определении сроков начала войны. Чешский критик Мирослав Заградка считает в произведении сильнейшими сцены, посвященные пер-

вым дням войны: «Автору удалось, благодаря глубокому психологическому проникновению, показать внутренние разногласия, минуты колебаний, а затем рождение уверенности, диалектику поведения ряда государственных деятелей и военачальников, особенно Сталина, а также Жукова, Шапошникова, Мехлиса и других. Так возникли поистине хudoжественно убедительные характеры»¹.

Писатель подходит с максимальной осторожностью к трудному моменту нашей истории, связанному с начальным периодом войны, понимая, что раны народа священны не менее, чем его героические взлеты. Защищая истину, он не скрывает ошибок, допущенных в предвоенные годы. О них говорит и Чумаков в пронизанных горечью и болью разговорах с профессором Романовым и с полковником Микофиным, и профессор Романов в своей предсмертной беседе с маршалом Шапошниковым. Жаль только, разговоры и беседы эти написаны недостаточно лаконично, перегружаются чисто информационным материалом, который автор считает необходимым сообщить читателю, но не находит другого способа сделать это. Между тем содержание беседы Романова с Шапошниковым настолько значительно, что совершенно не допускает лишних слов. В частности, Романов и Шапошников вспоминают и о людях, не обойденных «горькой чашей» перед войной. Они не упрощают того, что было. «Да, в той ситуации ошибиться в человеке — значило перечеркнуть его судьбу.— Нил Игнатович вздохнул.— А виноватым — поделом. Виновные ведь тоже были, как было «шахтинское дело», предательство Троцкого, убийство Кирова... И трагедия безвинных берет начало в виновности виноватых... Но виновность виноватых никогда не оправдает трагедию безвинных».

С точным знанием мельчайших деталей описаны Иваном Стаднюком горькие, но закаляющие первые бои, когда понастоящему рождаются солдаты и командиры. Подлинное состояние духа нашей армии в первые дни войны писатель сумел передать, рисуя картину боя с немцами на лесной просеке. Как всегда у Ивана Стаднюка, батальная сцена дана со множеством интересных подробностей, начиная с подожженных цистерн с горючим и кончая «прогулкой» генерала Чумакова по фашистским тылам. Хорош этот отважный солдат в генеральском звании, часто он берет верх над генеральской рассудительностью, помогая проявлению

¹ Rudé právo, 8.I.1979.

в нем настоящей человечности. Подойдя к этому поступку Чумакова (а так же и к его решению выполнить приказ командующего фронтом о замене раненого Ташутина после вывода своей группы из окружения) с позиций высокой воинской требовательности, генерал А. Фоминых в письме автору «Войны» от 3 сентября 1973 года не одобрил ни того, ни другого, назвав их «серьезными промахами Чумакова...» «Это не геройство, а ухарство», — сказал он по поводу первого, а в связи со вторым заметил: «Еще неизвестно, как на такую недисциплинированность Чумакова посмотрит Военный совет фронта. Надо ведь не забывать — членом Военного совета является Лев Захарович Мехлис». Видимо, все это очень существенно, но... как резко «промахи» оттеняют глубокую человечность Чумакова, оживляют его обаятельную фигуру.

В третьей части романа с неотразимыми подробностями написан «невероятный поединок одного-единственного оружия с танковым немецким батальоном». Инициатором был старший лейтенант Колодяжный. Не забудется убитая фашистами женщина с иконой Богородицы: она «так прижимала к себе под фартуком Богородицу, что кровь из груди брызнула вслед за пулей сквозь икону...»

Легко, со знанием дела Иван Стаднюк переносит нас с передовой на КП командующего Западным фронтом, в Наркомат обороны СССР, в кабинет Сталина в Кремле. Перед нами не просто появляются, а напряженно работают Сталин, Тимошенко, Шапошников, Жуков. В романе, подтверждает генерал армии С. П. Иванов, «с полной объективностью отдается должное заслугам маршала Тимошенко. Достоверно изображены в романе генерал армии Жуков, маршал Шапошников, генералы Маландин, Курочкин, Псурцев, Лукин. Нам, кто имел возможность наблюдать их близко во фронтовой обстановке, судить об этом легче. Нам понятны тревоги, размышления и решительные действия этих военачальников»¹.

Превосходно выписан характер маршала Шапошникова, человека деликатного, но принципиального. Незабываем его разговор со Сталиным по возвращении с Западного фронта, его требование вернуть из «мест отдаленных» в армию опытных командиров. С умнейшим, культурнейшим маршалом Шапошниковым, не посоветовавшись с

¹ Иванов С. К. Книга о подвиге народном.— Роман-газета, 1981, № 4, с. 124 (послесловие).

которым Сталин как Верховный Главнокомандующий не принимал ни одного серьезного решения, в роман входит многовековая военная мысль, переработанная русским умом и поставленная на службу народу, а с нею — спокойствие, выдержка, несмотря ни на какие критические ситуации, и непоколебимая вера в нашу конечную победу. Когда маршалу Тимошенко сообщили, что полковник Малышев взорвал мосты стратегического значения через Днепр, а немцы ворвались в южную часть Смоленска, даже ему, маршалу Тимошенко, на миг изменила выдержка. «Кто он, этот безумец?! — тихо спросил маршал Тимошенко, сдерживая кипевший в нем гнев» — и приказал арестовать Малышева.

«А Борис Михайлович будто ждал, когда Семен Константинович вырвется из плена бесплодных сейчас размышлений о Малышеве, и тут же спросил:

— Так что будем предпринимать, товарищ нарком обороны?

Семен Константинович уловил в вопросе Шапошникова скрытый упрек: мол, арестами дело не поправишь... Но упрек не уязвил его: сложилось все слишком серьезно, обстановка обострилась до крайности, до абсурда.

— Будем воевать! — сумрачно бросил Тимошенко.

— Верно, голубчик, — как-то буднично и устало произнес маршал Шапошников. — Надо выбивать фашистов из Смоленска».

Наряду с образом маршала Шапошникова в романе «Война» принципиальное значение приобретают образы маршала Тимошенко и генералов Лукина и Чумакова. Первые два создаются на строго документальном материале. Кажется, Ивану Стаднюку в советской литературе одному из первых удалось не просто нарисовать образ талантливого советского полководца в высшем ранге. Как полководцы отлично показаны и Серпилин в трилогии Константина Симонова, и Бессонов в «Горячем снеге» Юрия Бондарева, и Жуков в «Блокаде» Александра Чаковского. Автору «Войны» удалось приоткрыть окошечко в «тайное тайных» советского маршала, запечатлеть, к сожалению, не в полном его объеме, вихрь мыслей и чувств, бушующий в душе и разуме его в драматичнейший период войны, в июле 1941 года, когда Западный фронт, которым командовал маршал Тимошенко, был рассечен на три части, когда «на Смоленских возвышенностях и на прилегающих к ним пространствах в сумятице кровавого сражения решалась судь-

ба Москвы...». Пишущий эти строки в то время находился в самой горячей точке Западного фронта, пятась на восток под напором немецких танков и самолетов, но не сомневаясь, что вон за тем холмиком соединится с основной массой разворачиваемых маршалом Тимошенко наших сил. А маршалу, как утверждает Иван Стаднюк, «казалось, что он вот-вот как-то по-особенному прозреет и вдруг найдет самое нужное решение. Необходим только какой-то толчок, какое-то озарение. И неистово искал...». С этим связан один поток его мыслей и чувств. Другой рождают воспоминания о недавнем прошлом, когда маршал Тимошенко стремился реорганизовать Красную Армию, вдумываясь в утвердившиеся советские военные концепции, упорно размышлял над тем, «как можно добиться захвата и удержания стратегической инициативы с началом военных действий, если наступательная доктрина исходила только из идеи ответного удара по агрессору», и вынес свои размышления на суд высшего военного состава 31 декабря 1940 года. Третий поток составляют гнетущие маршала «мысли об упущенном», среди них высказанная 13 июня 1941 года им и Жуковым мысль о необходимости немедленно провести скрытую мобилизацию и придвинуть войска к Западной границе и «те упущенные часы, которые отделяли время подписания первой боевой директивы от начала войны». Иван Стаднюк сумел ощутимо показать, что в сердце маршала «поселилась холодная игла войны», не дает ему покоя, но не расслабляет его воли и энергии. Маршал предпринимает все необходимое, чтобы сорвать планы немецкого командования, отдает смелый приказ, с беспримерным мужеством выполненный генералом Лукиным.

Героическая фигура генерала Лукина властно притягивает к себе внимание многих советских писателей. С неизменным восхищением о нем много раз говорил Михаил Шолохов. Со страниц книги «Война» генерал Лукин, принявший на себя удар почти всех основных сил фашистской группы «Центр», встает впервые в жизненной убедительности и полнокровности. Все естественно в этом «неуемно стремящемся к самостоятельности» генерале, как естественно его лицо — «добродушно-невозмутимое, с мудрым задором в глубоких, широко поставленных серых глазах, с прищипленной твердостью характера в уголках резко отчеканенных губ». В меру осмотрительный, он безоглядно решителен, когда это необходимо, неожиданно смел в решении сложнейших военных задач и первым же своим разговором

с маршалом Тимошенко подкупает нас умением говорить самую горькую правду о сложившемся положении. Без колебаний он выслушивает приказ, который маршал счел необходимым сопроводить словами: «Противник забил танковые клинья, охватив вашу, Михаил Федорович, и взяв в клещи отходящую с боями к Смоленску двадцатую армию. Клещи будут сжиматься. Если смотреть правде в глаза... а мы, коммунисты, привыкли только так, возможно, все вы останетесь здесь на погибель... Но не теряйте самообладания. Смоленск надо удержать. А мы будем принимать все меры, чтобы помочь вам...»

Чтобы получить полную свободу в изображении духовного и душевного мира советских военачальников, Иван Стаднюк, вместе с реально-историческими фигурами Сталина, Шапошникова, Ворошилова, Тимошенко, Жукова, Маландина, Курочкина, Лукина, Малышева, вводит в роман немало вымышленных лиц. Ярче других, на мой взгляд, нарисован генерал Чумаков.

В цитированном уже письме автору «Войны» генерал А. Фоминых назвал Федора Ксенофонтовича Чумакова фигурой колоритной и в особенности восхищался глубокой правдой сцен, в которых герой слушает доклад командарма Ташутина, получает от него задачу и мысленно представляет себе модель предстоящей операции, руководит первым боем и делает выводы. «Прекрасно показано,— писал А. Фоминых,— как Федор Ксенофонтович замечал, что у него в тяжкие минуты напрягался весь организм, «просypалась память»...» Он верно оценивает обстановку как в целом, так и в частности, принимает решения смело и действует напористо. В судьбе, в сознании генерала Чумакова, по верному заключению Ю. Селезнева, «естественно совмещаются и «взгляд из окна» (генерал-солдат в самом прямом смысле), и взгляд из Генерального штаба; взгляд человека «из народа» (мать его и сейчас крестьянка) и взгляд крупного военачальника, мыслителя, военного теоретика, военачальника из народа и народного военачальника, то есть воплощающего в своей судьбе судьбу своего народа»¹. И далее: «Генерал Чумаков показан высокограмотным, мыслящим командиром»². Превосходный семьянин, безукоризненный муж и заботливый отец, он стал военным по призванию, до тонкости изучил военную историю, все-

¹ Цит. по изд.: Стаднюк И. Собр. соч., т. 1, с. 22.

² Там же, с. 20.

сторонне осведомлен в современном военном деле. Одновременно он настоящий политик, учитывающий все «сейсмические» сдвиги, в какой бы части социально расколотого мира они ни происходили. Оставшись на всю жизнь, как уже говорилось, отважным и дерзким солдатом, генерал Чумаков неустанно размышляет над важнейшими проблемами военного дела, раньше других догадываясь, например, об «очевидной неприемлемости ранее принятого поэшлонного построения в глубину боевых порядков подразделений и частей до дивизии включительно». Дважды он выходит победителем из словесных сражений с немецким полковником Куртом Шернером, несмотря на то что спорят они о самых запутанных во всеобщей истории проблемах решения мировых конфликтов. Он сминая полковника Шернера в труднейший для нас период войны, говоря ему: «...после удивительной победы греков над могущественным врагом Фемистокл сказал своим афинянам: «Мы погибли бы, если б не погибли!..» Вдумайтесь в эти слова, полковник Шернер!..» Как командующий особой группой, он использует любую возможность, чтобы нанести фашистам наибольший урон в технике и живой силе.

Наши идеологические противники вслед за А. Солженицыным и с его голоса распространяют выдумку о том, будто в СССР в семидесятые годы наблюдалось замалчивание трудностей военной поры, шла «реабилитация» Сталина, допущенных им нарушений советской законности. Лучший ответ на подобные выдумки — такие произведения, как «Блокада» и «Война». Авторы ничего не замалчивают, но и не уравнивают подлинно героической советской действительности с «следствиями и последствиями культа личности». Фигуру Сталина они тоже не упрощают. Не скрывают ни его достоинств, ни его недостатков. Но, как художники, предпочитают показывать все опосредствованно. В частности, в романе «Война» это раскрывается в очень суровом фрагменте, связанном с трагической фигурой генерала Павлова. Читатель не может не заметить неоднозначного отношения Сталина к делу Павлова. Армейскому комиссару Мехлису, проявляющему свехреволюционную бдительность, вряд ли удалось бы создать дело генерала Павлова и его помощников и подвести их под расстрел, если бы он не ощущал за своей спиной фигуры Сталина. Он создавал это дело еще и потому, что отвлекал тем самым внимание от просчетов самого Сталина. Видимо, поэтому, даже по настоящему требованию маршала Тимошенко отозвав

Мехлиса с Западного фронта, Сталин продолжает держать его возле себя, не упуская, однако, случая, чтобы не сыронизировать в его адрес. Однажды говорит прямо:

«— А вот товарищ Мехлис чуть было не разоблачил «п пятую колонну» среди наших военных!..— Сталин махнул зажатой в правой руке трубкой в его сторону.— Я имею в виду бывшее руководство Западного фронта во главе с Павловым.— И он бесшумно зашагал по ковру.

— Не я же вел следствие!— вяло откликнулся Мехлис, и все поняли, что это уже не первый у них разговор об этом.— А предполагать все можно было, имея в виду не столь давнее прошлое.

— Предполагать, что бывший крестьянин Павлов, ставший генералом и Героем Советского Союза, мог пойти на сговор с фашистами против рабоче-крестьянского государства?!— Остановившись, Сталин повернул к Мехлису только голову; его косой взгляд выражал негодование.— А ведь вы именно с таким обвинением препроводили в Москву из Смоленска под суд генералов!»

Решаясь ввести Павлова в роман, Иван Стаднюк шел на очень трудное испытание: не сводя суть трагического эпизода к простому обличению «деспотизма» Сталина, писатель обязан был подать его, этот эпизод, так, чтобы он не бросал тени на героизм, органически присущий советскому народу в целом. И это, как мне кажется (и не одному мне), писателю удалось сделать. «Впечатляюще дана трагическая судьба генерала Павлова»¹,— считает чешский исследователь Мирослав Заградка.

Автор «Войны» нашел превосходное в художественном плане решение: прямолинейной точке зрения Мехлиса, кстати сказать, «подаваемого» очень тактично, противопоставил мужественный, прямой и беспощадный разговор с генералом Павловым старшего батальонного комиссара.

Следует заметить, что в результате полемических подходов к фигуре Д. Г. Павлова сегодня не существует сколько-нибудь ясной его характеристики. Поэтому стоит привести строки о нем из цитированного выше письма генерала А. Фоминых: «Тысячу раз прав профессор Романов Н. И., говоря, что «не у всех вместе с очередной генеральской звездой начинает сиять новая звезда во лбу...». Это целиком относится к Дмитрию Григорьевичу. Обвинять в этом генерала армии Павлова нельзя: виновата природа.

¹ Rudé právo, 8.I.1979.

Не все могут быть государственными деятелями или маршалами. На важнейшие вопросы того времени: «Будет ли война с Германией?», «Когда можно ожидать войну с Германией?» и т. д.— Павлов всегда отвечал односложно: «Об этом знает Сталин». Совет профессора Романова Н. И.— обязательно иметь умных и деятельных помощников — воспринимался однобоко. Дмитрий Григорьевич уважал умных, но... со звонкими каблучками».

Вот к этому человеку однажды и приходит седой батальонный комиссар, чтобы поговорить совершенно откровенно. Это умный разговор. Его ведут не следователь с генералом, а старый коммунист с человеком, не доросшим до поста, который занимает. «Вы,— говорит генералу комиссар,— опасались за свою голову и потеряли тысячи, если не сотни тысяч голов красноармейцев и командиров». Разговор вряд ли выдуман писателем. Суровый разговор. Суровая сцена. Она делает излишним описание суда над Павловым, ибо психологически подводит читателей к горькому, но неотвратимому заключению: Павлов не оправдал надежд на него как на командующего *особым* военным округом, что обернулось гибелью сотен тысяч людей.

Сложность, «трудный характер» Сталина раскрываются Иваном Стадником и в сценах, посвященных взаимоотношениям Верховного Главнокомандующего с начальником Генерального штаба Красной Армии, а также в том, с каким напряжением берется за трубку маршал Тимошенко, когда его вызывает Сталин, наконец, в том, что и в самые трудные июльские дни Сталин говорит куда больше, чем его соратники, военные советники и помощники. И, исключая Жукова, говорит он всегда умнее, чем любой из них. Говорит действительно умно, сжимая многие мысли в превосходные афоризмы: «В коммунизм поодиночке не ходят», «Мужество создает победителей, согласие — непобедимых...» Быть может, от этого создается впечатление, будто автор не вырывается из-под гипноза Сталина, что мешает ему добраться до шекспировских противоречий в характере Сталина, несмотря на бросающуюся в глаза цельность его. Автор чересчур доверчив, утверждая, что Жукову понравились слова, сказанные за ужином: «Только не надо обижаться на Сталина... Если Сталин недоволен ходом событий, если немножко ругает начальника Генштаба или наркома обороны, значит, он сердится и на себя, ругает и себя самого...» Жуков хорошо знал, что Сталину ничем не угрожало то, что он «ругал и себя», а вот другим...

Показательны и написанные на основе «Дела № Т-176» «Отдела трофейных иностранных документов» Национального архива США о пленении и допросах сына Сталина Якова (опубликованного Ионой Андроновым в № 4 «Литературной Грузии» за 1978 год) сцены, посвященные реакции Сталина на страшную весть о судьбе сына. В ней Сталин выступает человеком сурового нрава, умеющим сдерживать самые яростные бури в своей душе, отдающим себя и в такие моменты делу, одному только делу, — суровым человеком и опять-таки не во всем последовательным. Он приходит в свой кабинет с созревшим решением взять исполнение обязанностей и народного комиссара обороны. Мехлис сообщает, что Яков попал в плен. Сталин с явной иронией спрашивает у присутствующих членов Политбюро: «Так как теперь решать с товарищем Сталиным? Будем назначать его народным комиссаром обороны? — Видя, что его не поняли, с горькой усмешкой, похожей на гримасу боли, добавил: — По нашему закону близкие родственники тех, кто сдался врагу в плен, ссылаются... я бы в таком случае выбрал себе Туруханск — все-таки знакомые места, — при последних словах Сталин вновь улыбнулся, и в вымученности этой улыбки, в притушенном и невидящем взоре и во всем выражении потемневшего лица были видны боль, тяжкая удрученность и скрытая растерянность». Но даже они не наводят ни самого Сталина, ни его сподвижников на мысль о непродуманности упомянутого закона: ведь все дело в обстоятельствах пленения.

Все это не должно помешать читателю увидеть в Сталине и другое, то, что писатель считает главным. Вернемся к тем же сценам с сыном Сталина. В цитированной выше статье генерал С. П. Иванов писал: «Те, кто смотрел многосерийный кинофильм «Освобождение», помнят, как после завершения Сталинградской битвы Сталин отверг предложение об обмене попавшего к нам в плен фельдмаршала Паулюса на находившегося в плену у немцев старшего сына Сталина — Якова Джугашвили. Как теперь известно, подобная мысль родилась гораздо раньше — в тот июльский день 41-го года, когда пришла в Москву весть о пленении Якова Джугашвили. Но ответ Сталина тогда прозвучал более мотивированно и несколько по-иному: «Пусть за всех своих генералов Гитлер отдаст нам одного человека — Эрнста Тельмана... Это была бы огромная победа в борьбе за будущее Германии, за новую Германию...»¹ После войны

¹ Роман-газета, 1981, № 4, с. 126.

выяснилось также, что, отвергший все предложения гитлеровцев, Яков Джугашвили был застрелен и сожжен ими 14 апреля 1943 года в концлагере Заксенхаузен.

Последние сцены, связанные с Яковом Джугашвили, написаны с такой же силой, как сцена, изображающая генерала армии Жукова, направляющегося на доклад к Сталину в день, когда немцы ворвались в южную часть Смоленска.

Можно отметить, что, кроме рассмотренных выше, хорошо завязаны характеры политрука Карпухина, старшего лейтенанта Колодяжного. Очень односторонне, даже однолинейно, изображен Молотов, лишенный каких бы то ни было противоречий и недостатков. Тусклой тенью мелькает в романе Калинин. Интересен образ Ольги Васильевны — жены генерала Чумакова. Хотя следует признать, что там, где автор обращается к нежности и любви, он становится чуть-чуть сентиментальным.

По точному наблюдению Ю. Селезнева, «идейно-политические и собственно военные конфликты в развитии писательской художественной мысли нашли в романе более убедительное воплощение и производят более сильное впечатление, нежели конфликты, касающиеся личной жизни его героев; общие судьбы страны, народа выглядят выпуклее, объемнее, нежели судьбы отдельных персонажей...»¹. Это заметил и Мирослав Заградка, правда утверждающий с чрезмерной категоричностью: «Вообще самая слабая сторона эпопеи — это «семейная» и любовная линия, особенно когда она отдаляется от эпохальных событий времени и когда в ней начинает превалировать «свободная» игра человеческих страстей. Здесь автор не нашел себя»².

Последнее бросается в глаза так же, как бросается перегруженность многих диалогов чисто информационным материалом. Ведя внутреннюю полемику с теми, кто в свое время отнесся к «событиям тех дней без должного понимания их сложной трагичности», автор призывает на помощь своих героев. Но читатель-то догадывается, что в тех сложных условиях некогда было вести полемику с будущими недобросовестными историками или литераторами. Все были поглощены борьбой с зарвавшимся фашизмом. Силы были напряжены до предела. И это хорошо показано в «Войне» — книге суровой в своей правдивости и правдивой в своей суровости.

¹ Цит. по изд.: Стадпюк И. Собр. соч.: В 4-х т., т. 1, с. 21.

² Rudé právo, 8.1.1979.

«За чертой милосердия» автор — Дмитрий Яковлевич Гусаров (р. 1924) — назвал романом-хроникой, чем и вызвал недоумение у Сергея Залыгина. «Может быть,— спрашивал последний,— это надо понимать в буквальном смысле — вот, мол, это такой роман, в котором события излагаются день за днем? Но роман вообще не только не исключает хронологический порядок изложения событий, но очень широко им пользуется, этим порядком, и, значит, особого примечания — «хронологический» — в этом случае и не требуется». Внимательно исследовав произведение Дмитрия Гусарова, установив строго документальную основу его, то, что «роман и начинается с документа и кончается фактом опять-таки подлинным», наконец, то, что в нем, в романе, и автор и все его герои — прямые участники описываемых событий и выступают как свидетели, Сергей Залыгин предложил другое жанрово-видовое определение: «...перед нами скорее всего роман-свидетельство»¹. И это очень уместное уточнение, подтверждаемое и письмом автора ко мне от 4 мая 1982 года. «Все события романа, все действующие лица, все мелкие факты и эпизоды,— сообщил Дмитрий Гусаров,— я старался воспроизвести с той степенью документализма, на которую был способен. Даже время выверял буквально по часам. Исключение лишь одно — Вася Чуткин. Реальный Вася жив и сейчас, от него я взял характер, внешность, биографию, а судьбу в походе домыслил и потому изменил в фамилии одну букву... Силу «властного диктатора документа» я действительно познал во всю его мощь, подчинялся ей и теперь не жалею, ибо для меня одна из самых больших радостей после выхода романа — это его восприятие самими участниками того похода, а их несколько десятков сщ, слава богу, живы, и у каждого из них свое отношение и к былым событиям, и к моим героям. Да, сам я в том походе не участвовал, я по комсомольскому призыву пришел в отряд «Боевые друзья» на его пополнение именно после этого похода,— пишу об этом специально, ибо уже были случаи, когда и меня самого зачисляли в участники этого похода. Так что погибших в походе я знаю лишь по рассказам и документам, а всех других персонажей знаю лично».

Уместно добавить, что сам автор в годы Великой Отечественной войны двенадцать раз в составе партизанских

¹ Залыгин С. Роман-свидетельство.— Роман-газета, 1980, № 13, с. 124.

отрядов ходил во вражеский тыл на Карельском фронте. И вот он, а вместе с ним участники описываемой в романе операции рассказывают, день за днем, о походе насчитывавшей около семисот человек партизанской бригады под командованием майора Ивана Антоновича Григорьева за линию фронта с целью нападения на штабы, захвата документов, постоянного нарушения коммуникаций. Операция являлась частью мероприятий, рассчитанных на то, чтобы помешать немцам, рвавшимся к Сталинграду, получить подкрепления с других фронтов. Прощаясь с Григорьевым, начальник штаба партизанского движения при ВСКФ комбриг Вершинин говорит: «Ситуация прежняя, только дела на юге стали еще хуже... Помни одно — бригаду посылаем не на закланье... Надо действовать так, чтобы и задание выполнить, и бригаду сохранить, понял?» Участники операции — люди, добровольно взявшиеся за оружие, быстро осознают, что «путь назад лежит для бригады только через тылы противника. Иного не могло быть: обстановка на юге с каждым днем ухудшалась, положение на фронтах становилось отчаянным, и оно требовало действий любой ценой».

В данном случае «любой» оказалось — «беспримерной». 8 июля 1942 года бригада, преодолев не без потерь минные поля, перешла линию фронта и устремилась в глубь Финляндии. По образному определению писателя, она оказалась за чертой милосердия и в том смысле, что не могла ожидать от финнов ничего, кроме истребления, и в том, что выполнить поставленную задачу нельзя было без жесточайшей дисциплины и самоотверженности. Уже 12 июля за сон на посту был расстрелян боец Якунин.

Вместо пролога к роману автор приводит директивную часть приказа об операции, а затем переходит к рассказу о самой операции. Каждая глава начинается с указания места, где находится бригада в описываемый момент, и времени, когда происходят события. На всем протяжении повествования приводятся телеграммы, которыми обменивается по радио командование бригады со штабом партизанского движения при Военном совете Карельского фронта. Начиная с четвертой главы, автор все чаще отходит в тень, поручая рассказывать о развитии, ходе операции ее прямым участникам. Глава четвертая так и озаглавлена — «По воспоминаниям Надежды Лазаревой», глава восемнадцатая — «По рассказу комиссара Якова Ефимова», глава двадцать третья — «Из дневника комиссара Я. Ефимова». В роман

включены многие документы, извлеченные из финских архивов, полностью приведено официальное сообщение ставки главного командования финской армии от 20 августа 1942 года о «редкостной войне» с «стойко и с большим упорством сражавшейся бригадой», засланной на территорию Финляндии, щедро цитируется художественно-документальная книга финского военного писателя Пентти Х. Тикканена «Разгром партизанской бригады» и на основе фактов, выявленных тридцать лет спустя, восстанавливается подлинная картина героической гибели всего отряда Попова, сражавшегося до последнего человека и последнего патрона. «29 августа 1970 года лесник Юккогубского лесничества Довбыш письменно сообщил в Медвежьегорский райвоенкомат о том, что при отводе лесосек в 13-м квартале (Педанский сельсовет, поселок Ахвенламби-Тумба, в трех километрах вверх по течению реки Сидра) им обнаружены пятьдесят незахороненных погибших партизан, возле которых найдены пустые пулеметные диски, солдатские котелки, кружки».

Это было в конце операции. Но не меньшим героизмом отмечена она с самого начала. Героизмом, совершавшимся в нечеловеческих условиях. С первых же дней бригада оказалась без продовольствия. Начались голодные обмороки, а потом и смерти. К ним все чаще прибавлялись смерти от ран, ибо учащались стычки с обнаружившим бригаду противником. У высоты 264,9 она была взята в кольцо. Майор Григорьев разработал редкий по дерзости план выхода из окружения и блестяще осуществил его, но сам погиб в бою. С непрерывными упреждающими боями бригада стала продвигаться к линии фронта. Тяжелораненые, чтобы не замедлять ее движения вперед, нередко поступали так, как поступил бывший председатель Космозерского сельсовета Дмитрий Иванович Востряков. Тяжелая рана не позволяла ему двигаться. Командир Кукелев приказал готовить носилки. Востряков остановил его:

«— Не надо, Николай Иванович... Идите, не задерживайтесь... Обо мне не думайте, у меня есть наган. Живым не сдамся. Идите. Поверьте мне... Семье сообщите, что я честно погиб...»

У людей, видевших в этом походе, казалось бы, все, на глаза навернулись слезы. Кукелев не выдержал, резко отвернулся, непривычно сурово набросился на молча стоявших бойцов:

— Чего толпитесь? Марш вперед!

Потом склонился к связному, поцеловал его в лоб и, не глядяываясь, тяжело зашагал в темноту.

Через несколько минут острой болью в душе отозвался раздавшийся позади одинокий выстрел.

Кукелев и Макарьев оба разом остановились, посмотрели друг на друга и, ни слова не говоря, бросились бегом обратно. Зарыть в землю старого и верного товарища было нечем, да и бригада уходила все дальше. Наскоро обложили камнями, забросали могилу мхом...»

18 августа 1942 года бригада под кинжальным пулеметным и автоматным огнем форсировала Елмозеро, а 20-го вышла на нейтральную полосу, потеряв, кроме всего отряда Попова (70 человек), как значилось в записной книжке комиссара, 162 человека погибшими, 50 умершими от ран, 80 — от голода... Немало пропало без вести. «Но ведь,— возражает кому-то новый комбриг, готовясь «дать точный отчет и о сделанном, и о потерянном»,— позади пятьсот верст невыносимо тяжкого пути, тридцать дней постоянного преследования, двадцать шесть больших и малых боев, пять прорывов через вражеские окружения и заслоны. Да, потери горьки и мучительны. Но разве враг не платил свою цену за каждого погибшего партизана? Разве бригада не совершила невозможное, выдержав напор вчетверо, впятеро, а потом и вдесятеро превосходящего противника?! Разве она не осуществила главное — не вышла, не пробилась, не преподнесла противнику урок партизанского мужества и беззаветности?! Какие еще нужны оправдания? Да и в чем оправдываться? Уж не в том ли, что вот эти сто девятнадцать — израненных, изголодавшихся, обессиленных — выжили, спаслись, прорвались к своим и, не выпуская из рук оружия, еле бредут по нескончаемой лесной тропе!»

Книгу «За чертой милосердия» Дмитрия Гусарова успел прочесть Константин Симонов и горячо поддержал автора «за решимость — писать весьма суровую правду о весьма тяжелом в нашей истории времени» — о 1942 годе, так неудачно начавшемся для нас на всех почти фронтах. «Вы написали книгу суровую и точно соответствующую своему очень обязывающему названию «За чертой милосердия». И нравственная сила людей, о которых написана Ваша книга,— сказано в письме Константина Симонова автору,— именно потому и очевидна, что с достаточной очевидностью и подробностью рассказано о том, в каких жесточайших условиях проявляли эти люди мужество, терпение, стойкость, человеколюбие и каких усилий им все это стоило —

и физических и нравственных». И еще несколько строк из того же письма: «Вы сдержанно, без выкриков, без демагогических вопросов, без всхлипов пишете жестокую правду того времени...»¹

Критики тоже обращали особое внимание на чрезвычайную суровость реализма, присущую роману «За чертой милосердия». Она показалась им даже более суровой, чем в произведениях «новой волны» военных прозаиков. Быть может, показалась такой из-за своей сугубой документальности. Сосредоточившись на этой особенности романа, критики, однако, прошли мимо самого главного: роман представляет собой своеобразный микроанализ одной из тех составных частей, что в конце концов сложились в грандиозную победу, именуемую Сталинградом. Если хотите, это трагическая увертюра к ней. Роман «За чертой милосердия» подводит читателя к заключению: Сталинград стал результатом гигантского напряжения всех фронтов, всех воинских подразделений, всего беспримерного героизма, невиданной самоотдачи, самоотверженности народа, аккумулярованных в Сталинградской битве и победе. Вот почему после нее гитлеровская армия в целом не могла рассчитывать ни на что, кроме катастрофы.

Роман «За чертой милосердия» строго документален. Но его документальность отлична от документализма Константина Симонова и Александра Чаковского. Если у них документ лишь исходное начало или точка отталкивания для художественных построений, если они используют факт, документ как песчинку, вокруг которой и благодаря которой рождается кристалл, как строительный материал диалогов, отдельных сцен, целых картин, то у Дмитрия Гусарова документ, реальный факт — основной строительный материал, художественная же выдумка играет роль цемента, скрепляющего документальные блоки. Документ здесь преобладает. И этим роман отличается также от «Войны» Ивана Стаднюка, где документ лишь один из важных строительных элементов, но не доминирующих над другими. Это не помешало Дмитрию Гусарову создать выразительный образ комбрига Григорьева и, больше всех других удавшегося автору, рядового партизана Васи Чуткина, «удивительно искреннего, простого и смелого малого» (С. Залыгин) с его незабываемым «А мне чё?». Правду сказать, при создании образа майора Григорьева автор все же был связан

¹ Симонов К. Сегодня и давно, с. 395, 396.

по рукам и ногам реальными фактами; образ же Васи Чуткина возник как широкое, свободное и безоглядное обобщение лучших черт, качеств, свойств, присутствующих большинству рядовых участников битвы с фашизмом.

Семья Гурьяновых, потерявшая в прошлую войну отца и трех детей, сообщала автору романа: «Нас потрясла правда, написанная не только умело, но и мужественно, мужественным же языком...» Так считают и сами участники партизанского движения в Карелии. «Откровенно говорю,— писал 15 апреля 1981 года автору бывший боец из отряда «Боевые друзья» И. С. Семенов, знавший комбрига И. А. Григорьева,— что это большая, человеческая, неприкрашенная правда о войне...» Им же сказаны замечательные слова: «У карельских партизан не было легких путей». Добавлю, что и читатель «с той стороны», воевавший против бригады Григорьева, Аштос Хейнонен написал 10 ноября 1981 года Дмитрию Гусарову: «Благодарю тебя за то, что твоя книга не возбуждает национальной ненависти, а является глубоко человеческим документом о беспощадности войны... Ты являешь собой удивительно объективного и совершенно великолепного писателя. Книга значительно больше значит в борьбе за мир, чем изношенные фразы политиканов». Другой участник описанных в романе событий — Т. Ринне — сообщал автору: «Друг. Получил от жены подарок на рождество — написанную тобой книгу... Прочитал ее с тем бóльшим интересом, что являюсь одним из действующих лиц описываемого тобой события. Прочитал также финский вариант этих суровых дней: возможно, ты тоже ознакомился с произведением о гибели партизанской бригады, написанным капитаном Пентти Тикканеном. Естественно, что вы оба в своих книгах чуть-чуть, так сказать, тянули в «родную сторону». Это и понятно, так как нельзя недооценить стойкость и переживания обеих сторон, тем более что происходило нечто такое, чего полностью не опишешь карандашом на бумаге... Мы считали своим поражением, что не сумели всех уничтожить, что часть из них на плотах переправилась на свою сторону, но теперь я этому только радуюсь».

В сущности, рядовые участники описываемого в романе события точно и ясно решают главную проблему, которую пытались запутать сначала финское командование, а затем финские историки. В частности, упомянутый Пентти Х. Тикканен озаглавил свою книгу: «Разгром партизанской

бригады» (1973). Об уничтожении бригады говорилось и в вышедшей ранее в Финляндии книге «Советские партизаны во второй мировой войне». Дмитрий Гусаров не просто написал суровый и правдивый роман о войне. Он восстановил в нем историческую правду. Выпуская в 1980 году под заголовком «Глухомань не знает пощады» произведение отдельной книгой на финском языке, издательство «Вейлин-Гез» напечатало на суперобложке следующую аннотацию: «Роман, основанный на солидном документальном материале и воспоминаниях участников, в том числе и финнов, роман о жестокой партизанской войне в карельских лесах. Около шестисот советских партизан перешло линию фронта в районе Масельги в 1942 году — и лишь немногим более ста человек вернулось из этого похода в глубокий тыл финнов. Люди сотнями гибли в боях, умирали от ран, от голода или тонули на последней переправе. Цель похода не была достигнута, но тем не менее эта группа, известная под названием Пудожской партизанской бригады, на два месяца сковала около пяти тысяч финских солдат в районе Пенинги (Пиенингянсало)». А в предваряющем книгу предисловии, написанном известным военным историком, подполковником и профессором Хельсинкского университета Хельге Сеппяля, эти же идеи формулируются несколько иначе: «В романе описывается 57-дневный поход партизанской бригады в тыл финской армии летом 1942 года. Гусаров проделал огромнейшую, ценнейшую работу, собирая сведения об этой редкой операции. Основываясь на этих данных, он написал подробный, интересный и, в сущности, потрясающий роман о роковой судьбе так называемой Пудожской партизанской бригады, которую упорно преследовали финны. Писатель Гусаров со знанием дела, мастерски обрисовывает жизнь и борьбу 593 партизанок и партизан, исчезновение и гибель многих из них, жестокую войну в карельских лесах. Он убедительно показывает, как борьба перерастает в дело чести, где целью финнов было — убить каждого партизана, а целью советских — спасти бригаду и вывести ее к своим. В этом трагическом состязании побеждают советские, но в безлюдных лесах и по сей день еще есть ненайденные жертвы».

В том же предисловии говорится: «Роман Дмитрия Гусарова основан на действительных фактах — это ошеломляющий рассказ о лесной войне, и он дает почву для размышлений всем, кто и сейчас считает партизанскую войну ключом к успеху боевых действий. Гусаров рассматривает

материал подчеркнуто объективно и таким образом создает выдающийся партизанский роман».

Верность исторической правде, восстановление подлинной сущности ее, наряду с бесстрашностью реализма, единодушно отметили и рецензенты, писавшие о романе как в СССР, так и в Финляндии. Даже не скрывающий своих антипатий к нам Пентти Роуску из газеты «Карелия» с едва прикрытой горечью писал, что партизаны бригады Григорьева «на два месяца парализовали большие силы финнов». Он же отметил: «Картины боев естественны. Горькие потери показаны достоверно и признаны полностью. Качества финского солдата не отрицаются и ценятся». Рецензия заканчивается признанием: «Это хороший роман о войне»¹. Бригада «в течение двух месяцев связывала десятикратные силы противника» и «не была уничтожена, как то утверждалось в специальном приказе финского командования», хотя «поход бригады был с самого начала ужасным хождением по мукам, отдельные участки этого многострадального пути могут быть объединены одной характеристикой — «Глухомань не знает пощады». Так писал Ярмо Туоминен, рецензируя роман на страницах газеты «Велкекоскен саномат». Там же он утверждал: «Если подходить к произведению Гусарова чисто по-человечески и с литературной точки зрения, то следует сказать, что писатель стремился к максимальному реализму и объективности. Он не пытается создать патетическое словословие даже о тех неимоверных условиях, в результате которых пятая часть бригады была спасена. Он предоставляет самому читателю разобраться во всем этом, повествуя сдержанно о состоянии снабжения бригады и о редких и коротких привалах...

Героические мифы не раскрывают всей правды о тех людях, которым приходилось смотреть на войну с «окопного уровня»: они не простые винтики войны, а обладающие человеческими чертами личности. Так обстояло дело по обе стороны фронта. Война лишь пыталась вырвать у них эту человечность.

«Глухомань не знает пощады» Дмитрия Гусарова является значительным произведением о войне, его сила в сдержанном документальном повествовании, его всечеловеческое слово встает из неподкупного реализма и беспристрастного взгляда, наполняющего безликую линию фронта индивидуальными личностями»².

¹ Heimoleliti Karjala, 12.II.1981.

² Velkeakosken Sanomat, 10.XII.1980.

И ЕЩЕ ОДНА КНИГА О ВОЙНЕ

Употребим пока слово «суровая» и применительно к не имеющей прецедентов книге, созданной тремя белорусскими писателями тоже на материале Великой Отечественной войны.

«В Белоруссии о минувшей войне по-прежнему пишут очень много,— говорил Иван Чигринов, выступая на одном из заседаний Совета по белорусской литературе.— Оно и естественно. По нашей земле, из конца в конец ее, прошла большая разрушительная сила. Каждый четвертый в республике пал смертью. Еще и сейчас война острой болью отзывается на каждом шагу, в каждом доме, в каждой хате... Реквиемом о каждом четвертом звонят колокола Хатыни!

Результатом стала и книга «Я из огненной деревни»¹.

Назвав ее «явлением из ряда вон выходящим», Л. Лазарев начал свой отзыв словами: «Читать эту книгу тяжело. Невыносимо тяжело. Даже такие слова, как «ужас», «ад», «зверства», «чудовища», кажутся неподходящими, слишком уж спокойными, «обкатанными» житейским обиходом и литературой, чтобы передать то, чему посвящена книга...» Закончил же критик свой отзыв утверждением: «Невыносимо тяжело читать эту книгу. Но ее должен прочитать каждый, кто по-настоящему осознает человеческую ответственность за будущее»². «Я читал рассказы очевидцев, помещенные в вашей книге,— сказал одному из авторов немецкий литературовед Оттокар Ульрих,— и меня снова глубоко потрясли зверские злодеяния, совершенные немецкими фашистами на белорусской земле. Книга «Я из огненной деревни» является глубокоэмоциональным обвинительным актом против германского империализма...»³

На суперобложке книги — крупными черными литерами:

«Из общего числа 9 200 белорусских сел и деревень, разрушенных и сожженных гитлеровцами за годы Великой Отечественной войны, 4 885 были уничтожены карателями. Полностью, со всеми жителями, было уничтожено 627. В Брестской области — 111, в Гомельской — 70, в Гродненской — 24, в Витебской — 222, в Минской — 92, в Могилевской — 108. С частью жителей было уничтожено 4 258 сел

¹ Заседание Совета по белорусской литературе при Союзе писателей СССР: Стенограмма. 11 февраля 1976 г., с. 36.

² Новый мир, 1975, № 4, с. 258, 262.

³ Цит. по кн.: Брыль Я. Немного о вечном. М.: Советский писатель, 1983, с. 153.

и деревень. В Брестской области — 188, в Гомельской — 879, в Гродненской — 74, в Витебской — 1 905, в Минской — 537, в Могилевской — 675»¹.

Об этом и рассказывают на страницах книги жители спаленных сел и деревень, чудом вышедшие из огня. Они сообщают только факты. Порой одни и те же факты выступают в разном освещении. Человек с холодным сердцем и механическим умом, может быть, найдет в этих рассказах, ведущихся от лица разных людей, некоторые несовпадения. Но и он вряд ли будет возражать против того, что все рассказанное в этой книге безупречно в психологическом отношении. Психологическая правда и составляет ее глубинное содержание. Мысль о такой книге зародилась у Алеся Адамовича, Янки Брыля и Владимира Колесника не потому, что они хотели беречь раны белорусского народа. Напротив, они лучше, чем кто бы то ни было другой, знают, как трудно просить прошедших через смерчи фашистского истребления и только чудом оставшихся живыми людей даже на несколько минут возвратиться к тем страшным событиям. И тем не менее в течение 1970—1973 годов они объездили всю Белоруссию, разыскали непосредственных свидетелей хатынской трагедии, живущих в 147 селах, и записали их свидетельства на магнитофонные ленты. По признанию Янки Брыля, они записали свыше семидесяти километров магнитофонной пленки, выслушав в течение четырех лет (с 1970 по 1973 год) более трехсот человек, чудом уцелевших под расстрелом и в пламени фашистских костров. «В рассказах людей,— свидетельствовал Янка Брыль,— мы ничего не добавляли, ничего не убавляли. Редактирование заключалось только в сокращениях несущественного, в перестановке каких-то слов, абзацев, главков, в ликвидации повторов»². Отобрав самое достоверное, они смонтировали его в целостную книгу. Упомянувшийся уже польский критик Анджей Дравич сказал: «Авторы ее не воспользовались ни одним литературным приемом, они просто доверились микрофону. Это дало исключительный эффект, возникла потрясающая, жуткая картина кровавого гитлеровского террора в Белоруссии»³. Константин Симонов записал: «Это талантливая книга, монтаж в ней точен и верен, сохранена

¹ Адамовіч А., Брыль Я., Калеснік Ул. Я з вогненнай вёскі... Мінск, 1975, суперобложка.

² Брыль Я. Немного о вечном. М.: Советский писатель, 1983, с. 152.

³ Miesięcznik Literacki, 1975, № 12, S. 68.

личная интонация рассказов людей, с которыми встречались составители книги и чьи рассказы записывали»¹. Василь Быков сказал, что эти рассказы — репортаж с того света, если хотите, потусторонний репортаж, свидетельство, от которого стынет кровь в жилах². Катя Топчиева добавила к этим словам: «Книга оставляет потрясающее впечатление»³.

По-белорусски книга называется: «Я з вогненнай вескі...» По-русски это звучит: «Я из соженной деревни». Впрочем, «сожженная» не передает точно значения, вложенного белорусским народом в слово «вогненная», доносящее более непосредственно то пламя, что при упоминании о сожженных фашистами селах и деревнях со всеми находящимися в них людьми обжигает и нас.

«Книга называется «Я из огненной деревни», «не сожженной», а именно «огненной», — разъяснял Янка Брыль сущность заглавия Оттокару Ульриху. — Эту фразу мы услышали от одной женщины, которая была расстреляна вместе со своими односельчанами, но, тяжело раненная, выползла потом из-под трупов. Так вот эта женщина сказала, что она не из той деревни, где мы, авторы, искали свидетелей трагедии, а из другой, но тоже «огненной». Мы эту фразу, как будто совсем простую, взяли в заглавие книги»⁴.

Книга сразу же — полностью или в основных фрагментах — была переведена на русский, украинский, польский, чешский, болгарский, словацкий, румынский, венгерский, а затем немецкий и английский языки.

«Я из огненной деревни», — пишут во вступлении Алесь Адамович, Янка Брыль и Владимир Колесник, — документальная трагедия, книга-память, живой голос людей, что были сожжены, убиты разом с семьей, разом со всей деревней, и которые — живут.

Послушайте же, что говорит, как помнит о том народ...

На страницах этой книги собрались люди, вышедшие из огня, из-под земли. И это — в самом реальном, не переносном смысле. Люди из огненных деревень собрались здесь, чтобы свидетельствовать, спрашивать, судить, чтобы рассказать о том, о чем знать страшно, а забыть — небезопасно».

¹ Симонов К. Сегодня и давно, с. 589.

² Цит. по кн.: Брыль Я. Немного о вечном, с. 154.

³ Топчиева К. Правдива и човечна, с. 76.

⁴ Брыль Я. Немного о вечном, с. 151.

Небезопасно потому, что хотя, казалось бы, все человечество знает, что такое фашизм, и знает все, тем не менее то в одном, то в другом конце так называемого «свободного мира» наблюдаются попытки, как справедливо отмечается в только что цитированном вступлении, «придать фашизму человеческие черты, подменяя память народов реваншистской печалью генералов, ностальгией холуев фюрера».

Этим попыткам и противостоит книга «Я из огненной деревни» как живое и неопровержимое свидетельство тех, кто видел настоящее лицо фашизма, как «неподкупная память о фашизме гестаповском, концлагерном, хатынском». Люди, которых жгли в сараях, расстреливали вместе с отцами, матерями, детьми в родных хатах, недобитыми зарывали в землю, «имеют что сказать свету. Не только про тот фашизм, который видели и другие страны, но и про тот, который они увидели бы, если бы фашистам удалось приступить к «окончательному урегулированию в Европе».

Книгу, сложенную из рассказов-воспоминаний, нельзя прочесть в один присест: слишком много в ней крови, женских слез, детских криков. Не утихают ни на минуту автоматные и пулеметные очереди. Как подкошенная трава, валятся люди.

Много страниц в книге отведено воспоминаниям о том, как фашисты загоняли стариков, женщин, детей — всех жителей деревень, сел в клубы, сараи, большие дома и, облив бензином, поджигали. «Тут все в одно слилось: и людские крики, и треск огня, и лай овчарок». Горящие крыши обваливаются на людей, а фашисты стоят с автоматами, встречая пулями каждого, кто пытается вырваться из пламени. В деревне Адамово перестреляли детей и женщин, подожгли их хаты, а Марию Хотько живой бросили в огонь и — пошли. Потом вернулись проверить: сгорела ли? Виталий Шадура из деревни Зеньки с горькой иронией говорит: «Немцы детей любили... Возьмет на руки, поносит, а потом — в огонь...» Четырехлетняя дочка Ольги Гайдаш, схваченная с бабушкой, сказала: «Дяди, не берите меня с бабулей, я вам спою песенку «Посею огуречики». Она спела им, стоя на окне, и они забрали ее и расстреляли».

И какую бы страницу книги мы ни раскрывали, на каждой беспримерное горе, страдание невинных людей. Хатынь, о трагедии которой в книге рассказывает чудом уцелевший житель ее И. И. Каминский, была лишь одной из многих деревень, сожженных со всеми жителями. Теперь она стала символом героизма советских людей. В центре Хатынского

мемориала «старик поднимает мальчика как будто над всей землей. Такое каменное и такое мягкое тело мертвого мальчика. Глаза старика черными впадинами свидетельствуют о том, что тут произошло — в Хатыни. И спрашивают у всего мира: так что же здесь было, неужели это правда, люди,— то, что с нами было, что с нами делали?..»

«Холуи фюрера», что ныне страдают ностальгией, лицемерно заявляют, что беспримерное по жестокости отношение к белорусам было вызвано их сопротивлением фашизму. Действительно, одних только партизан и подпольщиков на территории Белоруссии было свыше 450 тысяч. Но «холуи фюрера» умалчивают о том, что, если бы белорусы и не поднялись на борьбу с фашизмом, они все равно были бы истреблены. Пресловутый «генеральный план Ост», план поголовного истребления советских людей, фашисты начали осуществлять еще до того, как развернулось партизанское движение. Впервые услышав о советских партизанах в июне 1941 года, Гитлер сказал: «Тем лучше», ибо рассчитывал, что под видом борьбы с партизанами будет осуществлять «генеральный план Ост». Однако получилось не так, как планировали Гитлер и его сподручные. 1 108 боевых партизанских отрядов — таким был ответ белорусского народа на расчеты «теоретиков» и «практиков» фашизма, ответ на то, что белорусы, дескать, «наиболее отсталые, «безответные» из всех славянских народов и что тут можно будет распоряжаться в полной безопасности,— организовать «заповедник» (как называли фашисты концлагеря) — для людей, для целых народов». Уничтожающей ненавистью ответил народ фашизму.

О беспримерном героизме, проявленном белорусами в борьбе с фашизмом, написано много книг. Еще больше будет написано. Не одна волнующая страница возникает и на основе работы Алеся Адамовича, Янки Брыля, Владимира Колесника.

Книгу «Я из огненной деревни» не назовешь ни романом, ни повестью, ни очерком. Документальное свидетельство? Эти слова тоже бледнеют по мере чтения книги. К тому же, помимо фактов, в ней есть страстное, гневное, жгучее слово писателей, комментирующих рассказы советских людей. Однако они не просто комментируют воспоминания горевших, но не сгоревших людей. Они обращают наше внимание на такие детали, которые превращаются в грандиозные символы. Так, женщин, уцелевших после расстрела, потрясала тишина, страшная тишина, настолько страш-

ная, что казалось, будто весь мир уничтожен, истреблены люди на всей земле. «Встала я,— вспоминает Фекла Круглова.— Хоть бы где кот, или воробей, или хоть что-нибудь живое — все. Это такая тишина... А может, я только одна на свете и осталась?»

Повторяясь несколько раз, этот мотив начинает приобретать в книге, помимо непосредственного смысла, еще и глубинное содержание: фашизм угрожал миру полным уничтожением жизни и живого на земле.

Таких образов-символов в книге множество. Но главный из них — это образ памяти, властный приказ людей-мучеников не забывать того, что случилось, ибо «не зря говорится, что тот, кто не помнит своего прошлого, осужден снова его пережить».

В книге помещены фотографии горевших людей. В эти суровые, изборожденные морщинами лица смотришь неотрывно и догадываешься обо всем пережитом ими раньше, чем прочтешь рассказ. Суровые лица. Но ни в одном из них нет надломленности. Так же как нет отчаяния и безнадежности и в самих голосах, в их тембре — к книге приложены пластинки с записями рассказов Марии Кот, Михаила Козла, Нины Князевой, Петра Артемова и Алены Булавы.

Это — документ. И это — незаживающая боль жизни, ее огненный приказ людям: в зародыше пресекать все, что ей угрожает, приказ, выраженный словами огненными же.

Ошеломляющей назвал книгу один из польских писателей. «Это страшная, но такая нужная книжка», — сказал Войцек Жукровский. А Мариюш Зиновец написал: «Книжка, созданная Адамовичем, Брылем и Колесником, не поддается классификации, трудно определить ее жанр. Это — документальное свидетельство трагической эпохи и одновременно опыт субъективного литературного изображения ее»¹.

Как следовало ожидать, многие факты, освещенные в книге «Я из огненной деревни», легли в основу романов, повестей Василя Быкова, И. Пташникова... Рядом с ними возникают книги, создаваемые на аналогичном материале других регионов. Сильнейшим произведением этого ряда является рассказывающая о Ленинграде «Блокадная книга», воссоздающая, по верным словам Клауса Хёпке из ГДР, «потрясающую картину жизни в осажденном горо-

¹ Цит. по ст.: Мальдзис А. Балючая памяць Беларусі.— Літаратура і мастацтва, 18.V.1979.

де», показывающая «исключительную духовную стойкость ленинградцев»¹. Она была создана в самом конце 1970-х годов Алесем Адамовичем и Даниилом Граниным.

«Я рад,— сообщал в редакцию журнала «Советская литература» (на иностранных языках) в апреле 1983 года читатель М. Д. из США,— что «Блокадная книга» будет издана полностью, и буду благодарен вам, если вы мне сообщите, где ее можно будет купить. Это произведение потрясающей силы!» Другой читатель из США, подписавшийся М. С., заявил: «Для меня это самая значительная книга, которую мне довелось прочесть в моей жизни». И так передал вызванное ею впечатление: «Одно дело — исторические работы о ленинградской блокаде или романы на эту тему, и совсем другое, когда сами участники блокады говорят с вами! Совсем другое дело, когда вы сами переживаете блокаду день за днем с жителями Ленинграда, так, как они ее переживали... Адамович и Гранин точно выразили это, когда в заключение они сказали: «Юра вошел в наши жизни и навсегда останется с нами... Сколько таких людей продолжают жить в наших сердцах! Чье присутствие мы все еще ощущаем... Чтобы нам стало легче на душе, не нужны памятники, в том числе и литературные, нам необходимо соединить себя крепкой связью с этими людьми навсегда». Для нас, родившихся после войны, где бы мы ни жили, наша связь с этими людьми необходима, обязательна, в ней гарантия нашего существования на земле, если каждый из нас имеет право на звание человека. Только почувствовав в себе эту связь, мы сумеем закалить свою волю, как сталь, к борьбе за мир на всей земле и посвятить этой борьбе все свои силы до последнего вздоха. Со времени войны прошло много лет, человечество шагнуло далеко вперед, и поэтому можно легко успокоиться и не заметить своевременно нового, всенарастающего военного безумия. Но если мы сольемся душой с теми, кто отдал свою молодость и свою жизнь ради мира на земле, ради мира для нас, то мы сразу же поймем, что борьба за мир продолжается, что борьба за мир — это неотъемлемая часть нашей сегодняшней жизни.

Моя мать пережила время войны. Сколько раз она рассказывала мне о массовых выступлениях в США за открытие второго фронта и о своем личном участии в них. Да, она знает, что такое война, но она не устает подчеркивать, что ни она, ни кто другой в США не знают в полную меру,

¹ Neues Deutschland, 21.XII.1984.

что такое война, потому что она никогда не велась на территории нашей страны. Нам не пришлось переносить те страдания, которые перенесли советские люди. «Блокадная книга» показала нам в полную силу, что такое война. Вот где был подлинный героизм — героизм Ленинграда, Сталинграда, Москвы, Киева и всех бесчисленных маленьких городов и деревень — и вот почему мы должны быть уверены, что война никогда больше не повторится!»

Взволнованные читатели совершенно правы в своей высокой оценке только что рассмотренных произведений. Это не помешало А. Бочарову, говоря о «Блокадной книге», справедливости ради написать: «Но согласимся, что при всех ее несомненных достоинствах она все-таки использует уже ранее найденный в «Я из огненной деревни» достаточно броский композиционный прием (в еще большей степени это сказалось на характере и судьбе книги С. Алексиевич). Кроме того, у этого документального жанра есть одна коварная особенность. Нам предлагается свод наиболее выразительных свидетельств из множества собранных писателями... Эстетический вес такого произведения, исполненного глубоких писательских прозрений, написанного превосходным литературным языком, неизмеримо выше, чем простой публикации записей. Но все-таки мы читаем то, что избрано авторами, и не знаем, что осталось не использованным или попросту отсеченным по тем или иным соображениям; жгучая правда войны предстает не только в восприятии участника, но и в истолковании художника. По этим же воспоминаниям другой писатель мог бы написать совсем иную книгу, иначе расставив акценты, выбрав иные фрагменты. Перед нами не глыба, а обработанный кусок гранита, от которого отсечено то, что показалось авторам лишним. Зная жизненные позиции и творческую практику этих крупнейших мастеров документальной прозы, я верю, что правда участника и правда писателя не противоречат друг другу. Не противоречат, но, может быть, и не сливаются до конца. Вот почему при всей высокой оценке «Блокадной книги» и других книг этого рода не могу до конца согласиться с А. Адамовичем, увлеченно утверждающим, что это некий особо чистый по приближенности к народной правде жанр, хотя и не нашедший еще точного наименования: эпически-хоровая проза, роман-оратория, соборный роман и т. д. Здесь действуют скорее законы хорошей журналистики, чем художественной литературы...»¹

¹ Новый мир, 1985, № 7, с. 221—222.

«Блокадная книга» Алеся Адамовича и Даниила Гранина, «У войны не женское лицо» С. Алексиевича... Разновидностью этого нового жанра прозы является и книга французского писателя В. Познера «Нисхождение в ад» созданная по документам и рассказам, полученным и услышанным автором от узников Освенцима. «Это не репортаж, не сборник свидетельств. Это именно проза. Писатель соединяет голоса в хор, создает ораторию. В ней звучат и арии, и речитативы, и хоры, все соединено оркестром, авторской речью, интонацией, его, писателя, замыслом...»¹ — писал о «Нисхождении в ад» Даниил Гранин.

Страшную, душераздирающую ораторию создал Владимир Познер. Он предпослал своему произведению эпиграф из «Ада» Данте — строки надписи над воротами, ведущими в ад,— и сопроводил их следующей оговоркой: «Данте был первым человеком, увидевшим бездну ада, и единственным, покинувшим ее по собственной воле. Через шесть с лишним столетий множество людей пережили реальность, далеко превосходившую плод воображения Данте. Настало время распахнуть врата этого ада, чтобы узнать, что творилось за ними»².

В конце своего повествования о «нисхождении в глубь черной ночи» Владимир Познер вновь обращается к Данте, к его словам о «муках, объемлющих всю скверну мироздания». Но еще за полтора десятилетия до того, как Владимир Познер закончил работу над «Нисхождением в ад», замечательный советский поэт Дмитрий Ковалев, переводивший на русский язык книгу «Я из огненной деревни», выступая на заседании Совета по белорусской литературе при правлении Союза писателей СССР, сказал: «Я недавно перевел одну книгу. ...Я имею в виду книгу «Я из огненной деревни». Это был год мучительнейшей работы, как будто бы меня жгли, расстреливали. Нужно обладать огромным тактом, чтобы создать такую книгу, чтобы сохранить то, что было сказано людьми, людьми, которые три раза испытывали на себе смерть. Я могу сказать, что ад «Божественной комедии» Данте в сравнении с этой книгой меркнет»³.

¹ Иностранная литература, 1985, № 2, с. 200.

² Там же, с. 202.

³ Заседание Совета по белорусской литературе при Союзе писателей СССР, 11 февраля 1976 г., с. 44.



Глава IV

Вне спора: в семидесятые годы советским писателям удалось создать не один десяток прекрасных произведений о нашем давнем и недалеком прошлом, Великой Отечественной войне и текущих днях. Труднее всего им давались очерки, рассказы, повести, романы о радостях, болях, бедах текущих дней. И тем не менее в семидесятые годы, так же как в предыдущее десятилетие, тон в литературе задавали произведения, повествующие о современности, повседневной деятельности, достижениях и трудностях послевоенной жизни советского народа. Кроме уже рассмотренных произведений В. Шукшина, Е. Носова, Ю. Трифонова, повестей «Белый пароход» Ч. Айтматова, «Последний срок», «Прощание с Матерой» В. Распутина, «Белый Бим Черное ухо» Г. Троепольского, «Царь-рыба» В. Астафьева, романов «Берег» Ю. Бондарева, «Имя твое» П. Проскурина, «Ивушка неплакучая» М. Алексеева, посмотрим повнимательнее еще в несколько романов и повестей тех лет. Читательница И. Г. Уварова назвала правду, показанную в романе Ф. Абрамова «Дом», жестокой. И она была права. Но вот прошло около десяти лет, состоялся XXVII съезд КПСС и множество других событий коренного значения для нашей страны, и Д. Гранин в беседе со мной, состоявшейся в июле 1986 года, сказал: «Перечитывая теперь даже «Дом» Федора Абрамова, видишь, какими осторожными мы были». Возможно, эпитет выбран не самый точный. К тому же Федор Абрамов был среди первых, а на них, как известно, все шишки валятся. Попытаемся быть строго историчными в подходе к подобным явлениям литературы, памятуя о том, что создавались они в условиях, когда смелость писателя была почти пропорциональна опасности вообще не дойти до читателя. Так случилось, например, с романом «Собор» О. Гончара. Писатель мужественно расска-

зал о бесхозяйственности, нерадивом отношении к земле, воде, воздуху, к культурным ценностям прошлого, о душевной черствости наших «культурных людей». По инициативе одного из руководящих работников Днепропетровска, принявшего все это на свой счет, роман был подвергнут разносторонней критике в областной, затем республиканской, наконец, в центральной печати и в течение десятилетия не допускался к публикации на русском языке. Через пятнадцать лет после первой публикации увидела свет в «Романгазете» повесть В. Белова «Привычное дело», а повесть В. Распутина «Прощание с Матерой» вообще не была удостоена этой чести.

ЕЩЕ О «ПРЯСЛИНЫХ»

Провожая Федора Абрамова в последний путь, В. Распутин сказал: «Мы как-то постепенно привыкли к тому, что самые важные и самые необходимые слова — будь то открытое письмо к своим землякам о хозяйничанье на родной земле или выступления на писательских съездах по проблемам литературы, школы, старой деревни и нравственности — первым говорил он, Федор Абрамов. Считалось, можно и промолчать, отделаться разговором между собой, потому что он скажет точнее, горячее, убедительнее и лучше»¹.

Невысокий сухощавый человек с пристальным взглядом глубоко сидящих, темных, сосредоточенных на чем-то очень важном глаз, с упрямо спадающей на высокий лоб прядью непокорных черных волос, Федор Абрамов был резок в своих суждениях, высказываемых категорическим тоном. Он отсекал фразу от фразы взмахом правой руки, выделяя главное слово интонацией, усиливаемой северным упором на звук «о». Но категоричность его тона никогда не корбила, не раздражала, возможно, благодаря почти просительному обращению «братцы мои» или «милые мои».

В своем же художественном повествовании он был, возможно, одним из самых объективных писателей, бившимся над разгадкой русского национального характера, озабоченным судьбами родной деревни, непоколебимо убежденным в том, что если «русская деревня исчезнет с лица земли, утратится и связь человека с живой природой, а эта утрата может обернуться очень серьезными последствиями... Потому что земля, животные, общение с ними — это

¹ Литературная Россия, 20.V.1983.

один из главных резервуаров, из которых черпается человечность. И если исчезнут эти связи с землей и миром природы, эти отношения любви, доброты, не отразится ли это вообще на самой природе человеческой и не поведет ли к каким-то очень серьезным изменениям национального характера?»¹

Главный объект своего изображения Федор Абрамов определял словами: «Глубинная народная Россия»². В последнем публичном выступлении по телевидению в 1981 году он признавался: «Я переполнен Россией, периферийной Россией, на которой держится вся наша городская жизнь. Мы в городе, может быть, только плоты плавучие в этом народном море, океане, который называется Россия»³.

То, что в ней неутолимо волновало Федора Абрамова, он выразил в «Пряслиных», чуть замедленным, но уверенным шагом двинувшихся от советского к зарубежному читателю. Лишь в 1976—1980 годах «Братья и сестры» вышли на болгарском, венгерском, чешском, немецком, словацком, «Две зимы и три лета» — болгарском, финском, французском, немецком, чешском, «Пути-перепутья» — болгарском, польском, румынском, финском, чешском, немецком, «Дом» — финском языках⁴.

В Каталоге русских книг, выпущенных американским издательством «Ардис» (1984), автор «Пряслиных» назван «одной из наиболее противоречивых фигур в советской литературе», писателем-искателем, изобразившим правдивую и грустную картину жизни России «за пределами больших городов». Ссылаясь на мнение профессора Дайминга Брауна, авторы рецензии утверждали, что если бы под романом «Две зимы и три лета» стояла подпись не Ф. Абрамова, а другого, известного за пределами СССР писателя, роман немедленно был бы переведен на Западе и провозглашен шедевром.

«В истекшее пятилетие,— говорил Г. Марков в отчетном докладе VII Всесоюзному съезду писателей СССР,— была завершена эпопея Федора Абрамова «Пряслины», созданию которой автор отдал более двадцати лет. Пряслины прочно и, надо думать, надолго встали в ряд образов, созданных советской литературой. Особо хотелось бы сказать о Ми-

¹ Цит. по ст.: Земскова Т. Сотвори мир.— Литературная Россия, 16.IX.1983.

² Нева, 1984, № 5, с. 147.

³ Там же, с. 153.

⁴ Произведения советских писателей в переводах на иностранные языки. 1976—1980, с. 4.

хаиле Пряслине. Вылепленный уверенной рукой Федора Абрамова, герой романа воплощает в себе черты той части коренного слоя крестьянства, которая выстояла перед трудностями военного и мирного времени. На таких людях держалась и держится деревня, именно из Пряслиных складываются самые испытанные, самые преданные своему долгу совхозные и колхозные мастера полей и ферм — становящаяся сила современной деревни.

В последние годы мы немало и порой с излишним шумом дискутировали о деревне, о литературе, посвященной ее проблемам, ее труженикам. Эпопея Абрамова стояла в центре дискуссий, поскольку в той части ее, которую автор назвал «Дом», обозначены многие и далеко не простые проблемы современного села. Раздавалось немало заслуженных похвал автору за емкость образов, за суровую простоту письма, но раздавались иногда и иные суждения: «Не ограничил ли, мол, свое повествование Абрамов пределами одной деревни?», «Не оторвал ли ее от общего хода жизни?», «Не погрешил ли против Михаила Пряслина, заставив его совершить поступки, как-то противоположенные его характеру?», «Не слишком ли суров автор по отношению к Лизе, ставшей жертвой случайности?» И некоторые другие вопросы.

В этих выступлениях мы слышим, пожалуй, вполне закономерные размышления об уровне изображения героя современной деревни, нетерпеливые ожидания от литературы художественного воспроизведения новых пластов жизни. И действительно, литература не остановилась на «Пряслиных». Достаточно вспомнить только повести, рассказы и очерки В. Белова, повесть Ю. Куранова «Глубокое на Глубоком», роман С. Бабаевского «Приволье», роман Ю. Мушкетика «Позиция», роман А. Жукова «Дом для внука», роман А. Якубова «Совість», повесть А. Кривоносова «По поздней дороге», повесть Ю. Гончарова «Последняя жатва», повести и очерки Ю. Грибова и многие, многие другие книги¹.

Но и среди них «Пряслины» остаются произведением самым острым, захватывающим. «Я знаю абрамовскую прозу — неторопливую, обстоятельную, проникновенную. Реалистическую и повествовательную. И по языку да и по многим событиям — локальную, северную»². Так сказал

¹ Седьмой съезд писателей СССР. Стенографический отчет, с. 9.

² Там же, 15.V.1974.

Сергей Залыгин. Можно бы добавить, что проза Федора Абрамова очень задириста и несет в себе мощную взрывчатую силу.

В заглавие опубликованной на страницах польского еженедельника «Политика» (1977, № 23) статьи о романе «Пути-перепутья» А. Стронская вынесла слова: «Абрамов, или Большое искусство». По ее мнению, так же как в романе «Мужики и бабы» Б. Можяева, в «Пути-перепутьях» наблюдается «продолжение, и к тому же на высоком уровне, тех великих образцов прозы, посвященной деревне, начало которой положила Л. Сейфуллина и которую довел до совершенства М. Шолохов в «Тихом Доне».

Характеристику первых романов Ф. Абрамова, изображающих Пекашино, О. Стивенс закончила словами: «Не нам судить о том, насколько типично Пекашино как советская деревня. Но, изображая его прошлое, Абрамов отдал заслуженные почести огромному вкладу, внесенному колхозниками в военную победу и восстановительную работу. Сделал он это посредством непрерывного выдвижения человеческого начала»¹.

В исследовании колумбийки Л. Б. Нуньес с не меньшим восхищением говорится: «Федор Абрамов воссоздал в своих произведениях: романах, повестях и рассказах жизнь советского крестьянства в годы войны с фашистами и в послевоенную пору, показал, какую проявило оно в тех испытаниях удивительную духовную силу и красоту. Неизменно в своем творчестве писатель поднимается к широким обобщениям характера народной жизни в историческую эпоху военных и послевоенных лет. Ф. Абрамов создал достойный памятник историческому, революционному и патриотическому подвигу советской деревни...»²

И — еще: «Диапазон действительности в творчестве Абрамова очень широк — через изображение маленькой деревни он хочет проследить историю советского общества на протяжении тридцати лет. Подвиг советского народа был оплачен ценой огромной самоотверженности, невероятных усилий и лишений, ценой преодоления таких трудностей, перед которыми пали и сдались бы менее сильные духом человеческие сообщества»³.

В уже упоминавшейся и цитированной в настоящем ис-

¹ Stevens O. Fyoder Abramov and the Reality of Kolhoz Life.—Anglo-Soviet Journal, 1975, vol. 35, N 3, p. 11—34.

² Нуньес Л. Б. Русский советский рассказ 60—70-х годов, с. 18—19.

³ Там же, с. 20.

следовании статье «О роли советской литературы» словацкий критик и литературовед Даниел Окали, с гордостью поведая, что начиная с середины 1920-х годов пронес через всю свою жизнь (выражая в собственных статьях) «отношение к советской литературе как первооткрывателю нового мира», писал: «И, уже обращаясь к прозе последних лет, в частности к тетралогии Ф. Абрамова «Пряслины», я снова мог сказать: благодаря своей философской глубине, этической заостренности, точности социально-психологических характеристик, благодаря своей социально-критической активности, страстной партийности, реальному гуманизму она идет в авангарде мировой литературы. Почему я считаю, что эта тетралогия во многом отражает характерные черты современной советской монументальной прозы? Социальный пафос — и это очень важно с художественной точки зрения — вырастает во всей своей мощи из обыденной, будничной жизни человека труда. В этой простоте, выражающей самую сущность диалектики истории через события текущей жизни, и заключается монументальность романа. Здесь так же, как и в произведениях М. Шолохова, Ю. Бондарева, В. Распутина и других, явственно прослеживается тенденция к постановке острых социальных проблем. Этот способ художественного изображения, представляющий действительность в ее наиболее значительных, узловых моментах, вскрывающий корни противоречий, является основным условием художественной ценности произведений, потрясающих своим драматизмом, приближающихся в своей полифоничности к самому ядру социальных процессов. Через конфликты они показывают направление развития общества»¹.

Стремясь определить своеобразие психологизма Федора Абрамова, польский профессор Станислав Поремба из Силезского университета предложил выражение «психология обыденного общения». Нечто сродное он нашел в произведениях В. Тендрякова и С. Залыгина.

Вслед за советскими критиками зарубежные исследователи советской литературы после первых же романов Федора Абрамова отнесли его к «социально-аналитическому» направлению в деревенской прозе. Однако почти все они неизменно ставили и ставят его на особое место. Наиболее объективно писала Хелен Штели из Швейцарии: «Один из самых известных представителей «социально-аналитического» направления деревенской прозы, Федор Абрамов... свое

¹ Вопросы литературы, 1981, № 11, с. 188—189.

решение писать о жизни села объясняет прежде всего интересом к историческому прошлому русской деревни. В своем повествовании, богатом событиями, Абрамов стремится поставить проблемы русского национального развития, а также исторических судеб деревни. Хотя Абрамов тоже верит в исконную силу крестьянского начала, он отвергает всякое приукрашивание простого человека из народа (как, например, у Лихоносова). Писать для народа означает для него также вскрывать слабости и ошибки народа»¹.

Предъявляющий советской литературе чуть ли не на каждом шагу всевозможные претензии и выводящий за пределы социалистического реализма все, что не несет на себе печати ординарности, Джеффри А. Хоскинг относит «Пряслиных» к числу немногих произведений, оказывающихся неуязвимыми перед его критикой. «Это,— пишет он,— трезвая и правдивая хроника, очень подробная, воскрешающая повседневные подробности деревенской жизни: уборку домов, доение коров, покос, пахоту, сев и жатву. И медленное движение романов, и язык повествования доносят до читателя ритмы крестьянской жизни; создается впечатление обобщенного крестьянского голоса, передаваемого автором, с его лаконичным синтаксисом, диалектными словечками, простой и прямой образностью, заимствуемой из природных процессов»².

Профессор Станислав Поремба из Силезского университета в книге «Пути развития русской пореволюционной прозы. Литературные направления и течения» (Катовицы, 1981) одним из первых указал на необходимость подхода к «Пряслиным» не только как к произведению о крестьянстве. «Отнесение тетралогии к ряду романов среды, естественно, не исчерпывает жанровой проблематики этого цикла,— писал он.— Более детальное рассмотрение генологического аспекта этого цикла, вероятно, позволило бы прояснить интересную проблему связей с такими категориями эпохи XX века, как роман-река либо семейная сага. Последнее определение всего ближе намерению писателя, решившегося на заглавие всего цикла в его последнем звучании («Пряслины».— А. О.). Это заглавие указывает читателю на угол зрения, восприятия всех событий в произведении, однако эта «директива может относиться в принципе только к двум последним томам; при чтении же начальных частей она оказывает не самую лучшую услугу,

¹ Neue Züricher Zeitung, 17.III.1978.

² Hosking G. Beyond Socialist Realism. New York, 1980, p. 50.

более того, может привести к более узкому прочтению того, весьма богатого и важного, содержания, что помещено за пределами сюжета, касающегося семьи Пряслиных» (с. 98). Рискну сказать, что она отсекает самое главное и в двух последних романах, выводящих читателя к постижению того, что именуется загадкой русской души.

Здесь невольно придется еще раз нарушить тип настоящего исследования и рассказать о страдном пути в литературу самого талантливого, после Василия Шукшина, русского писателя этого десятилетия. Рассказать и для того, чтобы развеять легенду о либерализме «на заставах власть имевших» в ту пору, и потому, что мытарства, испытанные Федором Абрамовым, не были исключением ни для самых крупных и признанных всем миром писателей — Михаила Шолохова и Леонида Леонова, ни для доказавших уже свою бесспорную талантливость Юрия Бондарева, Василя Быкова, Юрия Трифонова, Виталия Семина, ни для только входившего в литературу Валентина Распутина. Почти каждое их произведение вызывало настороженность еще до чтения его в верстке. Это сопровождало Федора Абрамова на протяжении всего творческого пути его. За публикацию очерка «Вокруг да около» главный редактор журнала «Нева» оплатился взысканием, а «земляки» осудили автора в «Открытом письме». Впоследствии с чуть иронической усмешкой в голосе сам Федор Абрамов расскажет: «В начале 1963 года в февральском номере «Невы» была напечатана моя повесть или очерк, как тогда больше говорили: «Вокруг да около», произведение по тем временам довольно острое, поднимавшее ряд наболевших вопросов в жизни нашей деревни и потому сразу же вызвавшее «проработочную бурю» (выражение А. Яшина) — разносные статьи, рецензии, даже так называемое открытое письмо земляков. Но были, конечно, голоса и в защиту автора. Были письма ободряющие, полные признательности за честный и правдивый разговор. И одним из таких писем, едва ли не первым, было письмо Василия Белова, тогдашнего студента Литературного института. Памятным для меня в этом письме было и то, что, оказывается, они, Беловы, еще раньше всей семьей читали мой первый роман «Братья и сестры». «Моя мать и мои братья и сестры,— писал Белов,— это ваши «Братья и сестры», вологодские крестьяне»¹.

¹ Север, 1982, № 10, с. 91. Отец Василия Белова погиб на фронте. Мать, рядовая колхозница, осталась с пятью мал мала меньше ребятишками.

Позднее, много позднее, уже после выхода романа «Дом», Федор Абрамов тоже послал открытое письмо своим землякам. Оно имело успех, было перепечатано «Правдой». Автор начал его словами: «В свое время вы несправедливо критиковали меня...» В публикациях без ведома автора и к вящему удивлению его отрицательная частица была опущена. Восстановить ее при жизни автору не удалось.

С трудом приняв роман «Братья и сестры», критика, редакторы, издатели долго и упорно отказывались видеть в следующем романе, «Две зимы и три лета», достоинства, восхитившие Александра Твардовского уже при чтении ранней редакции, поступившей в «Новый мир». «...Вы, — утверждал он в письме к автору 29 августа 1967 года, — написали книгу, какой еще не было в нашей литературе, обращавшейся к материалу колхозной деревни военных и послевоенных лет. Впрочем, содержание ее шире этих рамок, — эти годы лишь обнажили и довели до крайности все те, скажем так, несовершенства колхозного хозяйства, которые были в нем и до войны и по сей день не полностью изжиты. Книга полна горчайшего недоумения, огненной боли за людей деревни и глубокой любви к ним, без которой, вообще говоря, незачем братья за перо. Конечно, многое в тех нечеловеческих трудностях деревенского бытия, которых Вы касаетесь, можно отнести за счет местных, северных условий, но так же как нельзя во всем винить одну войну и все ею объяснять, так и «местные условия» не покрывают всего»¹. Славившийся своей требовательностью редактор назвал «истинным открытием художника» образ Лизы Пряслиной, а о Подрезове написал: «...на редкость сильно показан первый секретарь райкома, на долю которого в литературе обычно выпадает роль «бога из машины». Замечательно, что этот фанатик «выполнения плана», страшный тем, что он не откуда-нибудь извне, а здешний, знающий труд земляков, «бессердечный бурмистр, окаменевший в инертных понятиях, всецело зависящий от указаний», при ближайшем рассмотрении тоже человек»².

Настороженное отношение критиков, редакторов и издателей к роману сохранилось и после выдвижения его на соискание Государственной премии СССР (тогда она не

¹ Твардовский А. Письма о литературе. М.: Советский писатель, 1985, с. 321.

² Там же, с. 322.

была присуждена). Выражая благодарность Б. Панкину за напечатанную им 14 сентября 1969 года в «Комсомольской правде» статью «Живут Пряслины», Александр Твардовский сообщал ему 17 сентября 1969 года: «Я так рад за Абрамова, человека — мало сказать — талантливого, но честнейшего в своей любви к «истокам», к людям многострадальной северной деревни и терпящего всяческие ущемления и недооценку именно в меру этой честности. Авось теперь его хоть в «Роман-газете» издадут — до сих пор открыто отстраняли, предпочитая «филевскую прозу»¹.

Надежда эта не оправдалась: в «Роман-газете» произведение так и не появилось, хотя пишущий эти строки тогда уже входил в состав редколлегии и написал положительное заключение.

Положение писателя еще больше осложнилось, когда он принес в «Новый мир» роман «Пути-перепутья». Мне довелось читать рукопись первому и докладывать о ней на заседании редколлегии в присутствии автора. Обсуждение закончилось принятием рукописи, но, набранная и поставленная в номер, она была задержана. А едва только номер журнала с романом поступил к читателям, на его выход откликнулся Владимир Староверов нашумевшей статьей «К портрету послевоенной деревни». Она начиналась с перечисления негативных явлений в послевоенной деревне, отмечаемых автором романа «Пути-перепутья»: Пекашино в результате войны «обезлюдело... обезмужичело»², что вызвало, с одной стороны, повышение религиозности среди женщин, с другой — «весьма вольное отношение к морали, в том числе к морали семейной»³; работа в колхозе «за пустые трудодни»⁴ в результате чего стал быстро понижаться трудовой энтузиазм («зарастают кустарником пашня и пожня», живет деревня — полуголодная, задавленная налогами, разутая и раздетая. И не видит при этом никакого про света. Можно ли ждать от нее трудового порыва, энтузиазма?»⁵).

Вместо ответа на этот вопрос, критик обращался к воспоминаниям о своей жизни в старорусской деревне в междуречье Ловати и Шелона как раз в описываемый Федоровым Абрамовым переломный период сороковых — пятидеся-

¹ Твардовский А. Письма о литературе, с. 343.

² Октябрь, 1973, № 7, с. 197.

³ Там же, с. 198.

⁴ Там же, с. 199.

⁵ Там же.

тых, а также к статистике. Не отрицая, что все описываемое романистом было, он доказывал, что в то же время было не всюду, проявлялось в менее заостренных формах, в сосуществовании с позитивными явлениями. Последних же в романе «Пути-перепутья» он совсем не замечал и подводил читателя к заключению, будто не то что видеть в произведении «крупное явление литературы», но и говорить о том, «есть ли в нем хоть что-нибудь типическое»¹, не приходится. «Односторонне отраженная действительность послевоенной советской деревни,— утверждал он,— естественно, выдвинула и соответствующие «типичные характеры». Мы не находим среди положительных героев тех активных, устремленных в будущее натур, которые реально представляли колхозное крестьянство, творили социальный прогресс деревни и которых возвеличивали правительственными наградами и народным признанием. Пекашино о будущем не думало. Оно оставалось кондово консервативным. Петр Житов, Степан Андреевич, Михаил Пряслин — плоть от плоти коренного патриархального крестьянства. Эти «герои» представляют отнюдь не колхозное крестьянство, а просто традиционное, превратившееся в абстракцию, во вневременное крестьянство. Да, трудолюбие, приверженность к земле Пряслиных привлекают к ним симпатии. Но, увы, Пряслины способны «ломать кости», а не творить прогресс. Впрочем, для Пекашина социальный прогресс — явление внешнее, чуждое его природе. Та послевоенная деревня, какой она изображена в романе Ф. Абрамова, стремится к восстановлению по дедовским образцам, жить дедовскими идеалами «сытости» и «зажиточности» — не более»².

И — заключение: «Некоторые из фактов и явлений, описанных в романе Ф. Абрамова, имели место в жизни. Более того, они подтверждены документами партии, решениями съездов. Отдельные эпизоды романа прямо предстают как иллюстрации к этим решениям. Но романист не заметил или не захотел заметить, что в партийных документах закреплено не только негативное в прошлом советской деревни, но и то безусловно позитивное, что позволило заложить фундамент ее нынешнего развития. Не заметив этого, он вступил в противоречие с правдой жизни, которая в конечном счете обернулась художественной ложью»³.

¹ Октябрь, 1973, № 7, с. 200.

² Там же, с. 205—206.

³ Там же, с. 206.

Статья эта больно задела автора, закрыла произведение дорогу в «Роман-газету».

В виде одной книги, за которую автор получил Государственную премию СССР, трилогия была издана в «Современнике», хотя и не сразу.

Казалось бы, последнее должно было облегчить путь следующему роману писателя. Но случилось обратное: с величайшим трудом удалось доказать «в инстанциях», что автор отнюдь не идет в разрез с взятым тогда в стране курсом на подъем жизненного уровня сельских рабочих. Появившийся на страницах «Нового мира» роман «Дом» был встречен неласковыми рецензиями «Люди в доме» Вс. Сахарова и «Дом и мир» Ю. Андреева. Последний писал: «Каждый, кто прочтет это произведение, конечно же, ощутит символическую многозначность его названия. Дом — не только жилище человека, это и его родная деревня, малая родина, и вся Родина, сыном и вечным должником которой он является. Это и то нерушимое нравственное здание, которое должен возвести человек в своей душе...» Этот верный подход самому критику, однако, не обеспечил правильного понимания романа: Ю. Андреев обнаружил в «многослойной сложности проблематики романа» больше просчетов писателя, нежели достижений. Он опротестовал, как якобы неоправданные и неубедительные, зигзаги в развитии почти всех Пряслиных в этом романе и вообще «горькую судьбу всего пряслинского рода». По мнению критика, непоследовательность во взглядах автора помешала ему «в сложностях сегодняшних преобразований ощутить во всей полноте день завтрашний, перспективы уже совхозного Пекашина». Высказав небезосновательные предположения, что некоторые из читателей упрекнут автора «в приукрашивании действительности», другие же, напротив, обвинят в очернении ее, сам критик, не договорив, утаив самое главное, перебрался к совершенно иному вопросу: что предлагает писатель для позитивного решения коренных проблем? И отвечал: «Виктора Нетесова, по прозвищу «немец». И заключал: «Я не могу поверить в то, что Ф. Абрамов видит выход из ситуации в снятии с должности управляющего отделением совхоза Антона Тоборского и назначении на его место Виктора Нетесова»¹. Критик увидел роковой просчет писателя в том, что тот не нашел в качестве убедительной альтернативы Таборскому ничего, кроме Виктора Нетесова, не пошел при анализе источника неуправок в сельской жизни

¹ Литературная газета, 7.11.1979.

вглубь, в частности в экономическую сферу, и на этом основании, в сущности, расценил роман как поражение Федора Абрамова.

Более объективно оценил «Дом» В. Новиков, заметив, однако, что роман «неровен», Михаил Пряслин не поднялся «на новую высоту», а о больших проблемах жизни в произведении, «к сожалению, автор чаще говорит в публицистической манере устами своих героев, в том числе — и Михаила Пряслина, чем их художественно решает, как было раньше»¹.

Это и так, и вместе с тем не совсем так. Федор Абрамов именно как художник поставил множество больных проблем нашего развития (включая пьянство, нерентабельность производства и т. п.), о которых во весь голос сказала КПСС на апрельском (1985 г.) Пленуме, а затем в серии специальных постановлений.

Сколь это ни парадоксально, упреки критиков убедительно отводила Л. Б. Нуньес: «Ф. Абрамов изображал и отрицательные стороны действительности. Некоторые критики порицали писателя за якобы сгущение темных красок. Для чего же тогда, спрашивается, эти нелегкие ситуации в сочинениях Абрамова? Автор исходил из исторически верного широкого понимания современности, из глубоко прогрессивных, гуманистических представлений о человеке. Автор может и должен быть бесстрашным и откровенным: ведь за ним — большая правда истории — правда эта оптимистична»².

Но и почти десять лет спустя после первой публикации романа у Л. Крутиковой-Абрамовой были серьезные основания утверждать: «Роман «Дом» не получил еще всестороннего и полновесного осмысления в критике. После первых негативных оценок Вс. Сахарова («Люди в доме» — Литературная Россия, 1979, 2 февраля) и Ю. Андреева («Дом и мир» — Литературная газета, 1979, 7 февраля) появилось немало положительных статей и рецензий. Многие хвалили писателя за правдивость, глубину и остроту социальных проблем, но тут же негодовали по поводу «перерождения» Михаила Пряслина, его жесткого отношения к Лизе, многих не убеждало прозрение Егорши, появление Виктора Нетесова как нового управляющего, с которым ав-

¹ Новиков В. Движение истории — движение литературы. М.: Советский писатель, 1982, с. 427.

² Нуньес Л. Б. Русский советский рассказ 60—70-х годов, с. 20.

тор будто бы связывал надежды на лучшее будущее в Пекашине, многие не могли примириться с гибелью Лизы. Иных настораживала публицистическая раскаленность книги, гражданская страстность автора воспринималась иногда как отступление от художественности»¹.

Подобные явления, так же как несправедливые суждения критиков, существенно корректировались письмами читателей, неизменно, по признанию самого писателя, подававших ему руку помощи «в самую трудную, в самую сложную минуту». Уже в марте 1978 года он получил из Переделкина обширное письмо от Ю. Черниченко, поздравлявшего автора «Дома» с успехом. Позволю себе привести его почти полностью:

«Скажу, как Александр Трифонович в том памятном письме тебе (ты читал его в «Правде») — «С полем!..»

Первое. Постановка проблемы — главной проблемы! — самая верная, точная и мужественная. Работа. Работа. Отчего народ не работает. Кто работать будет. Что работающему выйдет — и зачем, собственно, работать. Инерцией, накатом, вековой привычкой? Но разве на этом одном — на инерции, привычке — выедешь? Что же за проклятая такая паутина, что оплетает всякого работающего — и только горе от пота, от горения в работе?

Не будем работать, не позволим работать в наслаждение — околеем, загнием... Вот и вся экономико-социальная сторона, но это — МАТИЦА романа, и за мощную формулировку этого — тебе, Абрамову, осанна.

Второе. Народу нужен дом... Я не принадлежу к вашим северянам... и <...> во мне бряцание на гусях ничего не вызывает. Но вот такая постановка темы национального дома, корня, основы и т. д. и во мне, южанине, филологе, счетоводе, находит отклик и жаркую поддержку. <...> Прах победы церковь и новых ее реставраторов, во мне сидит иммунитет Белинского и взгляд Щедрина, но — опять-таки — не могу не согласиться с тем, что категории доброты, терпения, братской любви — это как домовая в доме, как печь в избе, без них нельзя никак. И за то, что страстно вывел снова эти вечные — 2000-летние! — категории на круг — на обсуждение, тебе, Федор Александрович Абрамов, многое будет отпущено, многое...

¹ Литературное обозрение, 1986, № 6, с. 103.

Третье. Слава богу русской литературы — художественное исследование ведется на уровне самого низкого человека, столь же низкого, как Мелехов Григорий, Аксинья... и могучее понимание решающей роли Лизы, Петра, Михаила в нынешнем идейном кризисе, толстовское понимание суммы воли и крупности страстей низкого человека тоже зачтется тебе, Федор Абрамов. (Пишу — «низкий». А кто, скажи тогда, ниже телятницы, униженной конюха, бездомней того искуренного, изъеденного водкой, источенного бедностью северного мужика? То-то.)

Четвертое. Не могу пока понять, почему древний конь убил (или полуубил) Лизавету, но рад был — потрясено — такому художественно правдивому концу. Хорошо, что нету возвращений, чутко и точно, что попятной — никакой — быть не может, что не возвращаются ветры на круги своя, а что снов Веры Павловны нам тут не выдано — только отлично: пробуждение, отрезвление, даже муторное похмелье — но не сны уже, баста.

Лизавета хороша очень, можно сказать — безупречна. В большие удачи и Родиона, и Веру, и Евдокию-великомученицу зачислю, и Раиса хороша — и эта охладелая супружеская жизнь, эта уже любовь-привычка на крестьянском бытовом уровне — тоже завоевание: се ля ви, дорогие мои, и давайте-ка рыцаря честно и терпко повенчаем с такой вот правдивой Дульсинеей. Тошнехонько, а что делать — ведь чаще всего так вот и выходит. Пустые бутылки любовь наша таскает — быт! Что вообще клан Пряслиных под яростным огнем, что какая-то война впрямь на тридцать лет затянулась, и надломы, и нравственные смерти настигают — все крупно и точно.

В Михаиле — хозяине, рыцаре, владыке земли — так много авторского голоса, что пока, сейчас, говорить о нем неохота. Черт знает, может, и надо бы ему быть натуральной, «природней», не таким бы дальнозорким, высокоумным — а то ведь не понять, как же из него, прямо губернатора кругозором, веревки вьют!..»¹

Другой писатель, Е. М. Мин, человек сугубо «городской», признавался автору, что прочел книгу «одним махом... увлеченно и яростно», и утверждал: «Эта книга не только о деревне, она поднимает глубокие пласты всего

¹ Литературное обозрение, 1986, № 6, с. 103. Далее письма автору цит. по этой публикации.

отечества. Через «крестьянскую призму» я вижу и город, и прошлое, и настоящее. Это неприкрытая, ничем не завуалированная правда». «Удивительно мужественным произведением», «могучей книгой», достойно завершающей «Пряслиных», назвал «Дом» Л. Зорин. А московский врач Г. Кулижников сообщал автору 17 декабря 1978 года: «Будто камень стопудовый навалился на мою душу, когда я прочитал роман «Дом». Какая горькая правда. Как мастерски, как смело и верно Вы многое в нем описали. Никто еще, кажется, так смело не писал. И это несмотря на обилие многоточий». А вот отклик пятидесятилетнего слесаря-электромонтажника А. А. Яковлева из Чебоксар: «Дом» читал, можно сказать — с упоением. Захватывающий роман. Написан правдиво, честно и, несмотря на довольно большое количество отрицательных персонажей, — оптимистично. Обычно я читаю книги не для развлечения, а для самовоспитания. Так вот, роман Ваш, «Дом», по моему мнению, — воспитательный роман. Большое Вам респект за «Дом»...» Ученый-экономист С. Д. Зак характеризовал роман так: «Закончена поистине эпическая, полная драматизма повесть о жизни, труде и быте обитателей Пекашина. В этой маленькой социальной ячейке, «клеточке», «микрообщине» представлена «предельная совокупность» всех или почти всех противоречий и коллизий, достоинств и пороков, свойственных всей нашей «микрообщине...»

Литературовед А. И. Малютина утверждала: «Эта честная, правдивая книга, над которой могут и должны задуматься и историки, и государственные деятели». Читатель из Электростали А. Нестроев восхищался безукоризненностью реализма автора: «Ни разу не возникло ощущение фальши, все правда». Бывший партийный работник М. Кузнецов и бывший военный А. Корзников (оба с Вологодчины) подтверждали правдивость картин, нарисованных писателем. М. Кузнецов заявлял: «Взволновал роман Абрамова, конечно, не тем, что в нем описывается все близкое и понятное мне, а тем, что он обнажил отрицательные явления, которые были и имеются сейчас в нашей северной деревне. Это прежде всего — как бедствие — пьянство и потеря интереса крестьянина-землероба к труду хлебороба». Г. С. Виравская из Магнитогорска благодарила писателя: «Спасибо за смелость суждений, за то, что не побоялись бить в набат о царящей у нас «вещности», за которой забываются добрые чувства, о царящей у нас

«показухе» — «все равно куда какой гвоздь забивать»: кукуруза на Севере, гектары глубокой вспашки в жару (не важно, что на этих гектарах ничего не вырастет); о пьянстве и воровстве...». Благодарили автора и писатели. «В летописи бытия русского крестьянства в самые, наверно, тяжкие десятилетия его истории,— писал автору В. Сапожников,— твое слово, я думаю, будет самым весомым. И потому прежде всего, что в твоих книгах — все правда. Какое же надо было иметь мужество, какую великую ответственность, чтобы на великом пути крестьянской эпопеи нигде не свернуть с тернистого пути правды! Восхищаюсь...» В. Белов телеграфировал автору: «Много ты сумел сказать в «Доме». Спасибо. Я почувствовал и какое-то личное облегчение: Абрамов сделал то, что теперь уже делать не надо, поскольку дело сделано». Армянский критик Л. Мкртчян писал: «Роман у Вас получился крепкий, по силе и манере письма классический. В «Доме» — все современное русское крестьянство (и не только русское), вся боль земли и все то безумие, в которое мы ввергли людей и землю из самых высоких побуждений. Боль ищет и находит самых лучших. Лиза Пряслина хоть и сестра, но всем она мать. И Михаилу она как мать. Лиза, она главный в «Доме» человек и наиболее замученный человек (как и земля, на которой живет). Резкость Михаила, его неуживчивость — от сознания того, что так сильны на земле Таборские. Эти живут безнаказанно. Старый хороший афоризм «Кто не работает, тот не ест» теперь звучит по-другому: «...тот жрет». И сколько их развелось теперь, не работающих, жрущих, хватающих... Надо в «Доме» навести порядок. Вы об этом кричите: «Раньше людей работа мучила, а теперь люди работу мучают».

Еще глубже заглянул в роман Тимур Пулатов,— в самый его подтекст:

«Я, кажется,— писал он Федору Абрамову 25 ноября 1970 года,— впервые проникся ощущением русской жизни нашего времени — и это ощущение новизны, страстности, непохожести заставило меня при чтении романа вновь и вновь проникнуться тоской, болью. Несмотря на адскую бессмыслицу, на суету и маету, на поиски и потери духовного, нравственного, Ваши герои все же живут какой-то фанатической верой... если не в бога, то в природу, в изначальное человеческое добро, которое идет от камня, от дерева и без веры в которое народ давно бы превратился в бродяг и странников, юродивых, спился бы окончательно и погубил бы себя.

Есть много зла, которое толкает Ваших героев на это, на гибель — и тупое администрирование, и ложное понимание добра, которое воспитывается, и отсутствие идеи, которая держала бы на земле, не давая возможности суетиться, маяться, многое... И, может быть, самый большой грех, совершившийся между людьми, — это утрата ими природного, здорового ощущения себя как части народа. Народ для них теперь нечто снятое с корней, распыленное, и не потому ли Вы, как писатель, рассматриваете историю рода как наиболее цельной пока человеческой общности? Родовые герои Ваши ощущают, но ощущают трагически, как уходящее, как последнее «прости»...

Никто из читателей не согласился с тем, что писали о романе Ю. Андреев и В. Сахаров. От всей своей семьи москвичка И. Г. Уварова выражала возмущение тем, что статья Ю. Андреева помещена не в дискуссионном порядке, а в оценочном.

«Ваш критик, — утверждал С. Зак, — или ничего не понял в Вашем романе, или готов игнорировать все и вся <...>. Подумать только: он требует от художника газетного благополучия, казенного оптимизма, «танц-мажора»: «Гром победы раздавайся...» С такой «критической» меркой подходя, надо немедленно перечеркнуть всю классику, все искусство...

Беда, большая беда в том, что подобные критики (о, это еще не все) претендуют на формирование общественного (читательского) мнения».

Тимур Пулатов тоже утверждал: «...совершенно беспомощно выглядит суждение рецензента «ЛГ», который «налагает» роман — плод художественного, условного долготерпения на реальность грубой и текущей действительности, чтобы упрекнуть автора, приводя себе в довод какие-то справки, директивы, отчеты. Но у писателя всегда более сильный довод в пользу своего детища — это его совесть, мужество, нравственный порыв — все, что находится совсем в других мирах, в других измерениях, чем довод рецензента». Балетмейстер И. З. Меркулов был не менее категоричен, утверждая: «И совершенно не прав Ю. Андреев, когда пишет в «Литературной газете», что Пряслин — человек невысокой духовности. Неправда! Пряслин — сильная натура, с широким русским размахом, принципиальный, прямой, честный и бескомпромиссный, каким и должен быть человек — настоящий человек новой, социалистической деревни. А относительно духовности, то такие, как Михаил

Пряслин,— люди самой высокой морали, о которых ежедневно, ежечасно пишут наши газеты — каким должен быть наш рабочий советский человек. Но, к сожалению, у нас слишком много развелось, расплодилось всяких «Сусбалалаек» и Таборских, которые мешают жить и трудиться по-настоящему. И обидно, что такие люди, если их можно так назвать, как Таборский, зачастую в почете, так как слишком много стало всякого рода подхалимов, очковтирательства, чванства, бюрократизма, лентяйства и пьянства...»

Сельский учитель И. Г. Росляков из Томска написал в июле 1980 года автору:

«Главное достоинство Вашего великолепного романа — правда. За эту правду — спасибо Вам. Она сурова, часто неприглядна, но это — сама жизнь.

Будь бы моя воля, я бы поставил роман «Дом» на все-народное обсуждение, поставил бы в повестку дня самых высоких форумов и ученых коллегий.

Убежден, что народ найдет пути к решению трудных проблем, которые возникли не по его вине».

Начав свою литературную деятельность как исследователь творчества Михаила Шолохова, романа «Поднятая целина», Федор Абрамов остался верен его реализму до конца жизни. «Произведения Ф. Абрамова объединяет с шолоховскими сам характер реализма — жесткий, суровый, требующий от художника строгого следования правде жизни»¹, — заключает литературовед Н. А. Нерезенко.

Во всех романах, составивших тетралогия «Пряслины», твердо и прямо Федор Абрамов смотрит в лицо мира, считая, что даже самая жестокая правда лучше, чем ее имитации, создаваемые посредством всякого рода приглаживаний и сглаживаний. Несмотря на это или, вернее, благодаря этому самые трагические сцены не придают романам Федора Абрамова пессимистической окраски. Почему? Потому, что излюбленным героям его присущ негибаемый стержень, позволяющий им всегда оставаться настоящими людьми. Этот стержень — прямо-таки яростная

¹ Нерезенко Н. А. Традиция М. А. Шолохова в творчестве Ф. Абрамова. — В сб.: Великий художник современности. М.: Изд-во МГУ, 1983, с. 79.

любовь к труду, причем не ко всякому труду, а к труду, доставляющему радость не одному человеку, кроме тебя самого. Подлинные герои Федора Абрамова трудом, самозабвенным трудом лечатся от физических и духовных недугов, в труде выявляют свою подлинную красоту, трудом демонстрируют свое уважение к понравившемуся им человеку. Это показательно и для секретаря райкома Подрезова, и для Анфисы, державшей на своих плечах в годы войны весь колхоз, и для Марфы Репишной, и для хрупкой Анны Пряслиной, выстоявшей в неопишимо тяжелых условиях, вырастившей людям чудо-работников Михаила и Лизу.

Повернутый в романе «Пути-перепутья» к читателю новыми гранями, образ Подрезова оказался настоящим открытием писателя в том смысле, что Федор Абрамов, не скрывая ни промахов, ни просчетов, ни ошибок руководителей районного масштаба, допуская их, сумел рассмотреть и то положительное, что они сделали и что могли сделать только они. Подрезов — партийный вожак военных и послевоенных лет, типичный районщик той трудной поры, по верному определению Ф. Кузнецова. Очерками, повестями В. Овечкина, В. Тендрякова и других этот образ был несколько несправедливо потеснен в нашей литературе на второй план, негативное в нем было подчеркнуто в ущерб позитивному. Проявив неоднозначный подход к нему, Федор Абрамов восстановил правду. «Я знал этих людей, — рассказывал писатель Л. Антопольскому, — не шибко грамотных, прокаленных и продубленных всеми ветрами жизни, знал и с детства восхищался их невероятной энергией, способностью опалить, зажечь словом души людей, восхищался их суровой, солдатской жизнью, граничащей порой с полным аскетизмом. Таков мой Подрезов. Вместе с тем он сын своего времени, человек крутой, властный, воплощение так называемого волевого руководства. Партия, как мы знаем, решительно осудила метод волевого руководства, который полностью исчерпал себя, стал помехой и тормозом в жизни, — за эти годы родился новый тип вожака»¹. По верному замечанию А. Туркова, «волевой» стиль подрезовского «руководства чем дальше, тем больше обнаруживает свои изъяны и пороки»².

¹ Вопросы литературы, 1974, № 3, с. 186—187.

² Турков А. На перепутьях лет: Движение конфликта в тетралогии Ф. Абрамова. — Литературная учеба, 1984, № 2, с. 114.

Центральное место в повествовании по-прежнему отводится Михаилу и Лизе Пряслиным. Диковат, жестковат, грубоват по видимости Михаил. Он может схватить идущую навстречу ему Раечку, прижать, приказать: «Через два часа выйдешь на задворки, против себя. К соломенным ометам...» Но все это — не главное, вернее, не самое главное. «У Абрамова,— справедливо замечает А. Стронская в цитированной выше статье,— люди жестки, трагичны, неприятны и вместе с тем вызывают восхищение; это книга о реальной жизни, в которой ни одна сцена не разыгрывается в полутонах. Даже в описаниях погоды заметна эта характерная для литератора родом с далекого Севера острота зрения».

Любовь до иступления к труду, к женщине, к друзьям, к детям, к старикам, к «братьям и сестрам», с таким упорством скрываемая им, по-прежнему составляет основу характера Михаила, этого не по годам сурового, всегда действующего человека.

С явным вызовом заявив в беседе с болгарской журналисткой Елкой Георгиевой, что он не выдумывает ни своих героев, ни своих героинь, Федор Абрамов рассказывал: «Михаил Пряслин — один из породы тех людей, на которых стоит жизнь. Что в нем интересного? Людей его типа я встречал и в других странах. В ГДР, например, где два года тому назад я имел встречи с немецкими читателями, мне прямо говорили: «У нас тоже есть свои Михаилы Пряслины». Во Франции меня однажды познакомили с французским Пряслиным, возглавляющим винодельческий кооператив. Что общего во всех этих разноязычных Пряслиных? Во-первых, их биография. Все они — дети войны, оставшиеся без отцов; все с раннего возраста стали опорой собственных семейств; все с детского возраста начали работать, как взрослые. Во-вторых, их нравственный облик. Крайняя их честность и добросовестность, способность всегда помогать слабым, прийти на помощь, острое чувство справедливости и умение бороться за правду. Короче говоря, у людей типа Михаила Пряслина сильно развито то чувство, которое у нас во время войны называлось братством и которое заметно стало слабеть у современных людей. Именно этот дух коллективизма и добросовестности, этот дух братства и гражданственности хотелось бы мне видеть торжествующим во всех сферах и на всех этажах нашей современной жизни»¹.

¹ АБВ, 8.VII.1980.

В свое время критики противопоставляли Михаилу Пряслину не менее яркого героя советской литературы — Ивана Африкановича Дрынова из «Привычного дела» Василия Белова. Они указывали на духовное богатство и нравственную чистоту последнего. Вспомним также поэтичность натуры Ивана Африкановича. Но если мы глубже рассмотрим в Михаила Пряслина, то не сможем не признать, что при всей жесткости натуры ему тоже свойственны и поэтичность, и нравственная чистота, сочетающиеся с колоссальной жизнестойкостью и творческой неисчерпаемостью.

Один из критиков как-то писал: «Несложна духовная жизнь пекашинцев. Невелики их интеллектуальные запросы». Критик не определял «свое к этому отношение». Его удовлетворяло то, что герои нравственно прекрасны. Но ведь без духовного богатства, без широты интеллектуальных запросов вряд ли возможны нравственные герои. Федор Абрамов это понимает и тогда, когда заставляет пекашинцев своеобразно высказываться о тех или иных событиях эпохи, и тогда, когда, к примеру, вкладывает в уста своей любимицы Анфисы редкие по глубине мысли о колхозе и колхозниках. И все же писатель невольно обеднял своих героев, когда оберегал их от мыслей и высказываний, не связанных прямо с колхозом, районом, не говоря уж о всей стране. Здесь сказывалась, видимо, полемика, спор с крайностью, когда-то проявившейся в «Кавалере Золотой Звезды» Семена Бабаевского и других произведений. Но, борясь с одной крайностью, писатель непроизвольно впадал в другую. И — не один он. Давно было замечено, что герои многих произведений советской литературы послевоенного периода значительно уступают в интеллектуальном отношении героям классических творений. При чтении пьес Шекспира поражаешься как глубине чувств героев, так и глубине их мысли. Даже пресловутый Фальстаф может поразить фразой, содержащей бездну ума, например такой: «Сын женщины есть тень мужчины, а не подобие его». Значит ли это, что четыреста лет тому назад люди были умнее? Нет, это лишь означает, что литература стремилась к углубленному показу их во всех сферах. Человек, прошедший пятьдесят лет за сверлильным станком, может сказать и о жизни и о металле нечто такое, чего не найдешь в книгах самых высокоумных специалистов. Сознывая это, большие писатели никогда не боялись наделять своих героев, самых рядовых героев, глубокими мыслями,

а не только чувствами. И не боялись упреков. «...Люди в моем изображении должны казаться умнее только потому, что я сжимаю их слова, отчего мысли становятся рельефнее»¹, — заявлял М. Горький. Мы, кажется, стеснялись одно время пользоваться этим правом литературы, даже когда изображали далеко не рядовых людей. Кажется, стеснялся этого и Федор Абрамов в первых книгах тетралогии. В последнем романе — «Дом» — такое стеснение он попытался решительно преодолеть. Здесь главные герои по-прежнему смотрят на мир из Пекашина, но, побывав в Москве и других городах, соразмеряют все с общим процессом нашей жизни, а удачно введенное в роман «Житие Евдокии-великомученицы» придает изображаемому еще и исторический разрез, так что целостная картина послеоктябрьской России приобретает объемность и отчетливую перспективу.

Вместе с излюбленными своими героями — Михаилом и Лизой Пряслиными, с Анфисой Петровной, с Прасковьей-пятницей даже, автор в романе «Дом» озабочен недалеким и самым дальним будущим села, края, всей страны. Слушая разговоры, которые ведут совхозники в непогоду, Петр Пряслин подумал: «Вся Россия — сплошная политбеседа». Дочитывая же роман, думаешь: «Сплошные вопросы, один другого острее и труднее».

О чем спрашивать, если жизнь идет к лучшему? В том же Пекашине теперь вместо колхоза совхоз, колхозники стали рабочими, имеют твердый заработок, трудятся восемь часов в сутки. «Домов новых наворотили за полсотню». У самого Михаила Пряслина — не дом, а настоящие хоромы со множеством хозяйственных пристроек — погребом, мастерской, баней, с чудо-воротами, каких нет ни у кого на всей Пинеге. Не в диковинку для рабочих совхоза телевизоры, мотоциклы, ковры. И — верх благополучия — «Роман-газета». «Модно, почетно теперь в деревне иметь ее». Тут-то бы и обрадоваться и самому автору, и его героям. Ан нет, они поступают как раз наоборот, что и сделало «Дом», по словам Ивана Рогощенкова, написавшего лучшую статью о романе («Заблуждения и прозрения Пряслина»), неожиданным в цикле. «Достигнуть, заработать материальное благополучие, — отмечал критик, — пекашинцам было очень и очень трудно, добились же они здесь немало-

¹ Горький М. и Короленко В. Переписка, статьи, воспоминания. М.: Гослитиздат, 1957, с. 191.

го. Тоже вынесли и тяготы немалые! И что же? За каждый шаг к благополучию они заплатили дорого — разобщенностью: большие крепкие семьи, и семья Пряслиных, распадаются, потеряв внутренние духовные скрепы, когда жить стало легче. Видно, нацеленность пекашинцев на материальное благополучие — общее ли, свое ли, с какими бы трудами оно ни доставалось, — пробуждает в душах не силы взаимодействия и взаимопомощи, а тягу к индивидуальному уюту... Вот почему в романе Федора Абрамова так явственна тема «Дома» — как основообразующей общественной ячейки, как «дома» души»¹.

Мало того, приобретая материальный достаток, пекашинцы, сколь это ни странно, теряют уважение к труду. Становится модой начинать почти все с... бутылки, «бомбы», «коленовала» или «тещиных зубов».

В связи с повестями «Пелагея», «Алька» и романом «Дом» Дж. А. Хоскинг не без основания заметил: «Кажется, процветание порождает не менее серьезные проблемы, нежели бедность»². «Тут голос писателя предельно горек и гневен...»³ — верно отмечает А. Турков.

Приехавший в пору сенокоса к родным в гости Петр Пряслин не поверил глазам, увидев на лугу всего какой-то десяток сеноставов, да и то старух. Сухая, как жердь, Ульяна говорит ему: «Бутылка-то вишь до чего довела. Страда, а у нас вся деревня в лежку». Вспоминая прошлое, Михаил Пряслин с завистью думает о том, как, бывало, в старенькой кузне рано-рано раздавался звон. «Кузнец за ночь силенок поднакопил — просто пляшет вокруг наковальни. А нынче вокруг чего пляшет Зотья? Вокруг бутылки, очередную совхозную годовщину справляет».

Неудивительно, что у людей понижается интерес к земле, к работе на ней. Даже в страдную пору сенокоса, жатвы люди и слышать не хотят о сверхурочных, личные подсобные хозяйства тоже их не привлекают. В деревне осталось всего четырнадцать коров. «По утрам вся деревня со светлыми ведерками к сельпо стекается. И час и два стоят, до тех пор, пока молоко не привезут. А молока нету — и на работу не спешат. Вот какие времена настали в Пекашине».

¹ Север, 1979, № 8, с. 120.

² Hosking G. Beyond Socialist Realism, p. 56.

³ Литературная учеба, 1984, № 2, с. 119.

Но и этого мало. Управляет совхозом Антон Таборский: «плут, ловкач, каких свет не видал, и кругом себя жуликов развел»,— говорит о нем Лиза Пряслина брату Петру и сообщает о давней войне с ним Михаила Пряслина.

«— Ну, раньше хоть народ голос за Михаила подаст...

— А теперь?

— А теперь совхоз у нас. Кончились собрания. Вся власть у Таборского.— Лиза старательно разгладила руками складку на старенькой клеенке.— Да и Михаила не больно любят...

— Кого не любят? Михаила?

— А кого же больше?

Петр выпрямился.

— Да за что?

— А за работу. Больно на работу жаден. Житья людям не дает... Раньше ведь как робили? До упаду. Руки грабли не держат — веревкой к рукам привяжи да гребь. А теперь как в городе: семь часиков на лугу потыркались — к избе. А нет — плати втридорога. Ну, а Михаил известно: сам убьюсь и другим передыху не дам. Страда! Страдный день зиму кормит — не теперь сказано. Вот и — не хотим с Пряслиным! Вот и ни он с людьми, ни люди с ним.— Лиза помолчала и закончила:— Так, так теперь у нас... Раньше людей работа мучила, а теперь люди работу мучают...»

Отсюда беспокой и Лизы, и Михаила. Беспокой, какого не знает Таборский, ловко плавающий между официальными директивами и умело уходящий от самых жгучих вопросов.

Не снимая ответственности с руководителей, писатель считает, что и в больших, и в малых неуправках не менее повинны и рядовые труженики. Выступая незадолго до своей кончины по телевидению, он говорил: «Здесь, правильно: с руководства, с начальства надо спрашивать, на то оно и начальство, за то оно и денежки получает. Но до тех пор, пока мы сами, каждый из нас, каждый рядовой человек не поймет, не установит для себя непреложным законом, что все дела — это мои дела, что дом большой, наш дом строится только общими усилиями, по крайней мере дом-деревня, до тех пор мы ничего не изменим... И этой идеи народной инициативы, активности я и придерживаюсь. И если есть такой писатель Абрамов, то я очень коротко сформули-

ровал бы его кредо: будить, всеми силами будить человека в человеке...»¹

Во второй, резко критической части романа Федор Абрамов набрасывает опытной рукой рельефные картины почти полного запустения полей, рассказывает о бесхозяйственном, безответственном отношении и руководителей, и рядовых рабочих совхоза к земле. Отправившаяся за рыбой на Синельгу Лиза Пряслина была потрясена тем, что увидела в понизовье, в самых сенных пекашинских угодьях. «Да что же это у нас делается-то?— спрашивала она себя то и дело.— Куда же это мы идем? В войну все до последней кулижки выставляли одни бабы, старики, ребятишки, а сейчас в совхозе полно мужиков, полно всяких машин, всякой техники — легче работать стало. А почему дела-то в гору нейдут? Может, оттого, что по-старому работать разучились, а до машин, до всякой этой техники умом еще не доросли?»

Еще более безотрадная картина разворачивается перед Михаилом Пряслиным, оказавшимся у Сухого болота, где в 1942 году погибла Настя Гаврилина, и не обнаружившим «пекашинских гектаров Победы». На когда-то со слезами раскопанном поле теперь «вскосился осинник». Страшная мысль осеняет Михаила: «жизнь в Пекашине убивают». Он тут же — к Таборскому. Но тот, искуснейший демагог, бесчисленными ссылками на различные постановления, директивные указания ловко обезоруживает неопытного оппонента, требуя от него «постановления партии выполнять». Михаилу хочется кричать: «Совхоз-то убыточный!.. Не можем же мы все время на иждивении у государства быть! Нельзя же беспрерывно покупать хлеб в Америке!» Но прежде чем закричать, он догадывается, что Таборского ничем не проймешь, и покидает контору.

Тяжко пораненная рука, заживая медленно, не позволяет Михаилу Пряслину спрятаться в работе от наваливающихся на него дум. Непроизвольное же сопоставление всего, что творится вокруг, с тем, что видел во время поездки в Москву («я думал раньше — только у нас такой бардак»), приводит его в трепет. Ему становится страшно от собственных мыслей.

Талантливый писатель, не хуже Федора Абрамова знающий нашу деревенскую жизнь, Борис Можяев, когда ему

¹ Литературная Россия. 16.IX.1983.

хочется посмеяться от души, любит воспроизводить в лицах любопытную сценку с натуры. Как-то я встретил его и Федора Абрамова недалеко от московской радиостудии и спросил: «Федор Александрович, что это вы как сухо отвечаете на приветствие?» Тот угрюмо ответил: «А как я могу здороваться, если вы в письме ко мне — замечательном письме, я его многим читал! — похвалили роман «Пути-перепутья» и с восхищением отозвались о Михаиле Пряслине, Подрезове, Лизе, а в статье написали, что я недооцениваю интеллектуальных возможностей своего героя, что Михаил хорошо работает, мыслит же далеко не в полную силу?»

«...Он был совестливый человек, — рассказывал Ал. Михайлов, близко знавший Федора Абрамова. — И отходчивый. В тех случаях опять же, когда не был уверен в своей правоте. Но в главном — в убеждениях своих, в вере своей — он был непоколебим, как Аввакум... От них, от рыбаков-поморов, у Абрамова такой рискованный характер, такая «ломоносовская» упряжка»¹.

В романе «Дом» Федор Абрамов нашел замечательные повороты и внутренние ходы для того, чтобы, не нарушая логики характера Михаила Пряслина, показать недюжинность его и в самой трудной, но такой органичной для русского крестьянина сфере, что позволило немецкому исследователю А. Хирше утверждать: наряду с точностью изображения жизни в ее развитии для романа «Дом» показательно глубокое осмысление острейших нравственных и философских проблем современности². Выступая рачительным колхозником-хозяином, рабочим совхоза, влюбленным в сельский труд, Михаил Пряслин через свой колхоз (а затем — совхоз), как через окно, видит всю страну и, думая о делах своего села, держит «в уме» дела всей страны. Писатель не раз оговаривается, что напряженно думать его герою трудно: «Нет, нет, нет! Вкалывать в лесу у пня без передыху, без выходных, по месяцам дома не бывать, как это было в войну и после войны, не дай бог, а думать, жерновами ворочать, которые у тебя в башке, еще хуже. Из всех мук мука! Начнешь вроде бы с пустяка, с того, что каждый день у тебя под носом, — почему поля запущены, почему покосы задичали, а потом, глядь, уж за деревню вы-

¹ Север, 1986, № 5, с. 104.

² См.: Weimarer Beiträge, 1980, N 4, S. 23.

лез, уж по району раскатываешь, а потом все дальше, дальше и в такие дебри заберешься, что самому страшно станет. Не знаешь, как и обратно выкарабкаться! Без болота вязнешь, без воды тонешь, как, скажи, в самую-самую распуту, когда зимние дороги пали и летние еще не натоптаны,— все так и ползет, все так и расплывается под ногой». И в другой раз: «Это ужас, оказывается, чистое наказание, когда голова работает. Все видишь, все замечаешь. В совхозе не так, дома не так. Газеты читаешь — опять из себя выходишь».

Такие оговорки делают еще более естественными интеллектуальные вихри, терзающие Михаила Пряслина, человека сугубо делового, выше всего ставившего работу человеческих рук, еще точнее, «рук, которые умеют пахать, косить, рубить лес», тоскующего по тем временам, когда люди не знали роздыха и, как Степан Андреевич, сокрушались, что наступающая ночь мешает им наработаться досыта. «...Я бы,— сказал сам автор однажды,— причислил Михаила к людям глубоко положительным. А как же? На таких, как он, жизнь держится, земля стоит. Он принадлежит к тому поколению деревенских мальчишек, которые на своих плечах войну вытянули»¹.

В романе «Дом» Михаил Пряслин и такой, каким мы его знаем по «Братьям и сестрам», «Двум зимам», «Путям-перепутьям», и — не такой. Отгрохал себе хоромы. Не желает знаться с Лизой, но восхищается ловко устроившей свою судьбу в Москве Татьяной. От братьев Петра и Григория требует чуть ли не рабского повиновения, о пошедшем же по тюрьмам Федоре и слышать ничего не желает. С окружающими резок, почти нетерпим. «Всегда кипятик был, всегда без углей закипал», — говорит о нем Лиза. Теперь же находится в непрерывном кипении, а на душе у него «муторно и погано» оттого, что «не в ладах, не в согласии со своими». Понимает это, но не в силах совладать с собственным самолюбием.

И все-таки, несмотря на это, здоровая, сильная, крепкая натура Михаила Пряслина не изменилась. По-прежнему он — самоотверженный труженик, находящий радость, красоту, удовлетворение в родных полях, лугах, лесах, в работе до изнеможения. И если не испытывает былой безоглядности, то лишь потому, что глубоко озабочен, как Ли-

¹ Вопросы литературы, 1974, № 3, с. 185.

за, как многие другие рабочие совхоза, вопросом: куда мы идем? Для него ответ на этот вопрос неотъединим от личного ответа на последние слова отца: «Сынок, понял меня? Понял?» Более того, он, Михаил, именно он, и такие, как он, призваны сохранить пламя костров революции, беспримерную преданность великой идее, олицетворением которых в романе выступает Калина Иванович Дунаев, с социалистической деловитостью, трезвым реализмом, от чего зависит судьба создаваемого нами общества, а с ним и всего человечества. Резкий, но закономерный поворот в судьбе совхоза связан с назначением Виктора Нетесова управляющим, у которого Михаил Пряслин оказывается главным советником и опорой.

«Жизнь Пекашина вот уже сколько лет катилась по хорошо накатанной колее. Зашибить деньгу, набить дом всякими тряпками-стервантами, обзавестись железным конником, то есть мотоциклом, лодкой с подвесным мотором, пристроить детей, ну и, конечно, раздавить бутылку... А что еще работяге надо?

Теперь вдруг все это отошло, отодвинулось в сторону, вспомнили, что помимо рубля и своего дома есть еще Пекашино, земля, покосы, совхоз».

Писатель одним из первых открывает в деревне новый тип — делового человека — со всеми достоинствами и недостатками. Представляется чересчур односторонней характеристика его, данная Ю. Суровцевым в одном из докладов. «Конечно,— говорил он,— деловитость деловитости рознь. Есть и нетесовская деловитость, не помноженная ни на душевность, ни на широкие экономические познания. Нетесов — любопытное открытие в романе Ф. Абрамова «Дом», фигура новая, противоречивая по своей роли в жизни (вроде противоречий Чешкова), тревожащая, даже несколько пугающая, я думаю, автора, и уж конечно не его «второе я», как показалось некоторым критикам; это явный антипод болеющему за труд и за людей, страстному по натуре Михаилу Пряслину»¹. Все это так. И тем не менее в романе «Дом» Федор Абрамов ищет решение главной проблемы в «стыковке» деловитости Виктора Нетесова с энтузиазмом Михаила Пряслина.

Многие из читателей и критиков сразу же восприняли

¹ Содружество литературы и труда: Материалы всесоюзных творческих конференций писателей и критиков. 1978—1980 гг. М.: Советский писатель, 1981, с. 136.

Виктора Нетесова как «выход», якобы безоговорочно предлагаемый писателем. В цитированном уже письме Ю. Черниченко говорилось: «Не могу не пожалеть, что едва-едва намечен удивительно интересный и новый характер «немец», нового управляющего. Мне, поверь, он крайне ценен как *выход*, как новый — не русский! — русский работник, холодный, расчетливый, математичный, еще у нас невиданный деятель, к которому — хочешь, нет ли — страна должна прийти. Пекашинский Штольц? Архангельский Костанжогло? Понимаю, что все фигуры эти — Штольц и др. — у нас были умственны, плакатны, и никогда сердце авторское к ним не лежало. Еще раз радуюсь за талант, углядевший нужду в таких людях <...> умеющих себя и других прокормить...»¹ Еще с большим энтузиазмом отнесся к этому образу Алесь Адамович, сказавший автору: «А знаешь, кто больше всего и что меня поразило — твой «немец»! За этим новым Штольцем, вдруг объявившимся в самой мужицкой глубине, в колхозно-обломовской России (уже не баре, а и мужик отвык — или отучен? — трудиться!) — и это после Отечественной, и это пишет мучимый любовью к русскому земледельцу человек, Абрамов! — да тут небо и земля сошлись, весь абсурд века и исконно русская трезвость во взгляде на себя, которая единственная, может быть, и вывезет! Не «немец», а вот эта сердитая правда — в отношении к самому себе»².

Несмотря на суровость реализма, во второй половине романа, к сожалению, есть и некоторая очерковость в изображении жизни, и поторапливание автором событий при развязывании сложных конфликтов, и желание выправить судьбы отдельных героев раньше, чем это произойдет в самой реальной действительности. Чем это обусловлено? Возможно, верой писателя, что народ обладает всем необходимым для решительного обновления всей нашей жизни.

Полны сдержанной нежности в «Доме» страницы, посвященные Лизе Пряслиной. Многие из них: встреча Лизы с братьями Петром и Григорием и исповедь перед ними, предваряемая всеразрешающей фразой Петра: «Мы не судьи тебе, сестра, а братья», прием ею Анфисы Петровны, причитание на могиле матери, письмо Михаилу о последних днях Варвары Иняхиной и другие столь же незабывае-

¹ Литературное обозрение, 1986, № 6, с. 104.

² Там же, с. 105.

мые, эпизоды — позволяют увидеть Лизу в ее подкупающей внутренней красоте, необычайной деликатности, чистоте, честности ее большой, совестливой, доброй и по-русски жалостливой, всепрощающей души. Лиза действительно живет по законам своей чистой совести и потому не боится ни сплетен, ни наветов, рассказывая сама о себе людям всю правду. Проникновенно, правдиво сумел написать Федор Абрамов о том, как Лиза узнала, что покинувший ее двадцать лет тому назад непутевый муж Егорша Суханов-Ставров объявился в Пекашине. Готовясь к встрече с ним, она замирает в ожиданье, а встретившись, проявляет удивительную выдержку, чувство собственного достоинства, независимость, после же ухода его заливается слезами: «...пускай бы он уж явился к ней в прежней силе и славе, нежели таким вот неудачником, таким горюном и бедолагой». Здесь все увидено точно — от красного солнца сквозь непроглядную дымку до облысевшего горюна, не вызывающего ничего, кроме щемящей жалости до слез.

Дочитывая тетралогия Федора Абрамова, в Пекашине, в судьбах его людей начинаешь видеть Россию в целом с главными процессами, характерными для всей послеоктябрьской жизни. Из множества самых несхожих героев складывается эпический образ народа со всеми его взлетами и падениями, победами и проторями, раскрываемый из глубин жизни. «Ведь я все показываю глазами моих героев», — сказал мне автор при обсуждении рукописи романа «Пути-перепутья» на заседании редколлегии «Нового мира». «Мне очень близко такое построение текста, — признавался он и в печати, — когда авторская речь глубоко сливается с речью героев. В моих сочинениях непрямая речь персонажей и по лексике, и по синтаксису, и, конечно, эмоционально воссоединяется с авторской»¹.

Это дает известные преимущества, но кое в чем и ограничивает писателя. Опираясь главным образом несобственно-прямой речью, диалогами и полилогами, он лишен возможности в полную силу проявить изобразительность, раскрыть психологию другими, сугубо авторскими средствами.

Создание образа народа в тетралогии, как уже было сказано, сопровождалось открытием многих характеров, та-

¹ Вопросы литературы, 1974, № 3, с. 194.

ких, как Михаил и Лиза Пряслины. Рядом с ними высятся фигуры Анфисы Петровны Мининой и Подрезова. Для молодого поколения они уже полусказочны. По-новому высветлил писатель в романе «Дом» и характер «пламенного революционера» Калины Ивановича Дунаева, героя гражданской войны, героя первых пятилеток, несгибаемого энтузиаста революционной идеи, попутно создав беспрецедентное житие его верной подруги — «Евдокии-великомученицы», хождения которой «по мукам» не сравнимы ни с чем. Шолоховское бесстрашие перед сложностью жизни, бунинскую беспощадность и даже холодноватость в изображении ее Федор Абрамов сумел соединить с горькой влюбленностью в русского человека, талантливую даже в недостатках его, с очарованностью им, столь характерной для классической русской литературы XIX века.

Глубок и масштабен смысл «Жития». Автора огорчало, что критика не сразу поняла суть трех глав «Из жития Евдокии-великомученицы», этого, как он выразился, «романа в романе». Назвав в последней телебеседе старого большевика Калину Ивановича «Дон Кихотом», он пожаловался: «...критики не хотят замечать или почти не замечают Евдокию, эти главы. Острые главы, конечно, они тревожат. Их читать, так сказать, нелегко. Это не чтение на сон грядущий. Это принципиальный разговор о нашей истории»¹. В жизни двух стариков — Калины Ивановича и Евдокии Савельевны, разъяснял он, «преломилась история нашего государства со всеми взлетами, порывами, мечтами, но и трудностями... И когда я завершал роман «Дом», я не мог не подумать об этом, потому что корни многих наших просчетов, ошибок, недоразумений — в прошлом...

Дело в том, что сегодня вокруг истории нашего государства на Западе идет очень острая, непрерывная борьба. Что, эти шестьдесят с лишним лет — сплошная радость, сплошное шествие к лучезарному будущему? Или это сплошная чернота? Два вот таких резко противоположных взгляда высказываются сегодня на Западе. Зачем же нам уступать разговор о нашей истории нашим противникам и делать вид, что этого разговора не существует? Нет, он существует! И мы должны включиться в этот разговор. И сам я придерживаюсь вот какого взгляда: да, у нас были про-

¹ Нева, 1984, № 5, с. 147.

счеты, были трудности, были жертвы, жертвы неоправданные, напрасные, но были и великолепные порывы, были взлеты... И хотя люди моего поколения и стоящего с ним рядом часто ходили в одних штанах, в одной рубашке, но это были великаны духа, красавцы по своему духу! И тот же Калина Иванович — старый большевик, который прошел через все... Пусть он идеалист, пусть он мечтатель, пусть он Дон Кихот, но это Дон Кихот, порожденный нашей советской действительностью! И чего же тут стыдиться? Не случайно и Михаил, и все братья Пряслины ходят к нему на исповедь, и, хоть он и изрекает одно-два слова, не больше, его слушают, потому что перед ними живая история... Мне кажется, это важно»¹.

Любопытная деталь: в отличие от многих профессиональных литературных критиков и литературоведов, читатели сразу и поняли и оценили эти образы. З. Естамонова писала автору: «Очень ярко остается в памяти все, что связано с Евдокией-великомученицей и ее домом, куда идут «паломники». Значительным смысловым ударом — ответ Калины на все «почему», его высокая ответственность, за все, все. То, что отличало первых коммунистов. Все романы о Пряслиных со своим «привкусом». У этого — горький, безнадежного уж очень много. Трудно Михаилу будет дальше, дальше — труднее. Ведь будет — дальше? Будет пятый роман? Очень нужен. И знаете, как я его вижу: роман-заповедь. Заповедь не Калины только, но и Ваша, Федор Александрович».

Писатель В. Сапожников считал образ Калины Ивановича крупнейшим художественным достижением во всей тетралогии: «Чуточку ходульным показалось мне явление положительного директора совхоза, как бог из машины. Но сколь блистательно завершены сам Михаил, Егорша, Калина Иванович, Подрезов, поп... Особенно Калина Иванович под аккомпанемент рассказов его супруги и песни о коньке...»²

Калина Иванович Дунаев и его жена Евдокия Савельевна, когда-то прозванная Дунькой-угаром, еще при жизни становятся для всех легендой. Несмотря на то что повествование о них сознательно выдерживается в грубоватых тонах, перед читателем встают неотразимо обаятельные об-

¹ Цит. по ст.: Земскова Т. Сотвори мир.— Литературная Россия, 16.IX.1983.

² Литературное обозрение, 1986, № 6, с. 104, 108.

разы когда-то в одиночку взявшего монастырь с мятежниками, встречавшегося с Лениным комиссара гражданской войны, человека редкостно суровой судьбы, беспримерного в преданности великой идее коммунизма, вознесенного над жизнью и достойного ее в его непреклонной решимости переделать весь мир, и безоглядно верной спутницы его, простой крестьянки, мужественно прошедшей сквозь все огненные туманы нашей эпохи. В советской литературе к образу человека, воспламененного революцией 1917 года, обращались многие писатели, начиная с Д. Фурманова («Чапаев») и А. Серафимовича («Железный поток»). И все-таки Федор Абрамов и здесь совершенно самостоятелен: во-первых, он провел своего героя через все этапы становления советского общества, во-вторых, по-своему раскрыл взаимосвязь окрыленности людей этой генерации с их повседневным подвижничеством, в-третьих, сумел оттенить их своеобразие, прибегнув к показу их через восприятие человеком близким, но, с первого взгляда, осуждающим их за то, что во всех случаях они поступают не так, как, казалось бы, должны поступать нормальные люди. Поверить первому неостывшему слову Евдокии, так Калина Иванович только и делал всю жизнь, что «тиранил» ее, протаскивая «через леса и степи, через пустыни и болота», заставив и от жары погибать, и на Колыме замерзать, ибо и первые коммуны он создавал, и знаменитые заводы первых пятилеток возводил, и на тракторном работал, и киргизцам Советскую власть утверждать помогал, и в заваруху 1937 года попал. Тем более что сам Калина Иванович, слушая ее рассказ в том же доме, где впервые встретил свою спутницу, почти не вносит поправок. Она же только и делает, что «сымает» с него «позолоту», рассказ ее выдержан от начала до конца в обличительных тонах. Евдокия не щадит ни мужа, ни себя, перебирая звено за звеном всю их совместную жизнь. Но — странное дело! — постепенно из ее рассказов слагается уникальное в нашей литературе произведение в произведении, которое сам автор назвал «Житием Евдокии-великомученицы». Более суровое, чем любое из канонических житий, оно доносит до нас дыхание огненного пламени гражданской войны, жаркое дыхание пятилеток, затрудненные вздохи предвоенных лет и — героизм, беспримерный героизм эпохи в целом. Каждый из фрагментов изобилует множеством мелких деталей, найденных самим писателем или представленных им в новом свете. Пример последних — превращение в лейтмотив знаменитых

предсмертных слов юного комсомольца: «Ты, конек вороной, передай, дорогой, что я честно погиб за рабочих». Что касается деталей, найденных самим автором, то чего стоит одно вот такое наблюдение Евдокии, с которой Калина Иванович приехал в Среднюю Азию: «Да, вот куда он нас завез. На край света, в пески раскаленные. Животину и ту скорезило, вот какие горбыли у верблюда, а человеку как в таком аду жить? Я сперва долго не понимала: чего, думаю, у людей глаза не как у нас — одни щелины? А потом, как в пески-то попала сама, в эти бури-то песчаные, поняла. С чего же тут глаза будут, когда все вприжмур, все сквозь щель смотришь...» Простая деревенская женщина-северянка, воспринимающая все вокруг себя через детали быта, Евдокия переполняет свою «обличительную речь» мелочами его. Однако чем больше их приводится, тем крупнее становится человек, против которого они направлены, поднимаясь как пирамида в песках. Они не пристают к нему, не прилипают, как, впрочем, и к самой Евдокии. И вот уже перед нами исполинская фигура нового Дон Кихота, для которого не «свой дом», а «вся страна домом была», который не себе, а всем «праведной жизни искал», нет, не искал, а собственными руками создавал. Калина Иванович уходит из жизни освещенный кострами революции, в отблесках «того великого зарева, в пламени которого он входил в жизнь». Романтическое зерно «Костров» Владимира Луговского прорастает в романе «Дом» Федора Абрамова на реалистической почве, порождая еще один прометеевский образ революционера XX столетия, уносящий, по верному выражению Петра Житова, нашу эпоху в бессмертье. А рядом с ним стоит не менее светлая фигура надежной спутницы и «обличительницы» — «великомученицы» Евдокии Дунаевой. Однажды, как запомнилось Александру Бахареву, перечитывая письмо от колхозницы из Подмосковья, Михаил Шолохов сказал: «Если бы не рассказ «Судьба человека», обязательно написал бы «Судьбу женщины». Какая удивительно честная, чистая и трагическая жизнь.— И, подумав, добавил:— Все мы, литераторы, в большом долгу перед женщиной-труженицей, которой при жизни полагался бы памятник...»¹ Почти теми же словами аналогичную мысль высказал и Федор Абрамов. «О русской женщине — сколько красоты, сколько сдержанности в этих двух сло-

¹ Слово о Шолохове. М.: Правда, 1973, с. 82.

вах! — могу говорить без конца, — признавался он в беседе с болгарской журналисткой Елкой Георгиевой. — Давным-давно ей надо было воздвигнуть памятник за беспримерный подвиг и за исключительную роль, которую она сыграла в истории нашей страны»¹. Создать его пытались своими произведениями М. Алексеев, С. Крутилин, В. Астафьев, В. Распутин. На мой взгляд, наибольший успех здесь достигнут автором «Пряслиных». Объясняя проникновенность любви Федора Абрамова к женщине, его умение рассмотреть самые сокровенные глубины ее души, Олив Стивенс высказала достойное нашего внимания предположение: этим писатель обязан своей матери, оставшейся вдовой еще в годы коллективизации, но сумевшей вырастить и воспитать детей в деревне, похожей на Пекашино². Но и среди самых удачных женских образов, созданных Федором Абрамовым, быть может, образ Евдокии — один из лучших памятников русской женщине, созданный благоговеющим перед ней писателем.

Так достойно увенчивает Федор Абрамов эпопею, отличающуюся самым суровым реализмом, бескомпромиссным показом подлинной правды нашего бытия. Люди, изображенные им (даже Калина Иванович), отнюдь не идеальны, совершают не одни только положительные поступки. Самые лучшие из них допускают сумасбродство, проявляют нетерпимость, бывают скоры на резкое слово и даже пинок. Неразумно покидает ставровский дом Лиза. Нелюдимым становится Подрезов. Почти тонет в материальном благополучии Раиса. Впустую прожигает жизнь Егорша. Много самых непохожих людей рисует Федор Абрамов, проявляя любовь даже к тому же Егорше: «Забулдыга, пустобрех, а занятен, с фокусом и наш же, пекашинский». При необычайной темпераментности Федора Абрамова как художника, не осудить, не разоблачить, а понять и объяснить изображаемых русских людей стремится он, осознать, по верному определению той же Олив Стивенс, сложность их психологии, выявить мотивы поведения. Подлинно же большое свое чувство он безраздельно отдает вечным труженикам — Михаилу, Лизе, Петру, Григорию Пряслиным, Анфисе Петровне, Подрезову, Параскеве-пятнице. В целом они и составляют народ. И быть может, ни у одного из советских писателей, после Шолохова, он не выступает таким

¹ АБВ, 8.VII.1980.

² См.: Anglo-Soviet Journal, 1975, vol. 35, N 3, p. 34.

неожиданно-своеобразным, как в эпопее Федора Абрамова.

Своей эпопеей писатель утверждает главное завоевание нашей революции — данное народу право быть единственным хозяином своей земли, своей судьбы. Только на этой основе можно построить заветное, призванное объединить и сроднить всех людей сооружение, о котором мечтали лучшие умы человечества, именуя его «хрустальным дворцом». Федор Абрамов называет его более теплым и более надежным словом «дом», в котором гармонически соединяются «дом» Лизы Пряслиной и «мир» Калины Ивановича. Образ этот, как справедливо писал А. Турков, «не поддается в романе упрощенному, однозначному пониманию, его содержание видоизменяется, наполняется особым смыслом в каждом конкретном случае»¹. К дому устремлялся Дунаев. Его начали уже строить в своих душах Михаил, Лиза, Петр. Непроста забубенная головушка Евсей, назвав Михаила Ильей Муромцем, говорит, что на таких людях земля держится. «И на Михаиле держится, и на Лизавете держится».

В межвременье, закончив очередной роман из серии «Пряслины» и обдумывая следующий, Федор Абрамов писал очерки, рассказы, повести. Герои их почти все взяты из тех же мест, что и Пряслины. Время действия — шестидесятые, семидесятые годы. Лучшие из произведений — повести «Пелагея» (1967—1969), «Алька» (1971), «Деревянные кони» (1969), «Мамониha» (1972—1980) — либо предваряют, либо продолжают, либо дополняют и детализируют то, о чем повествуется в двух последних романах тетралогии «Пряслины».

В превосходной повести «Пелагея» раскрывается одна из бесчисленных драм, порождавшихся тем, что условно можно назвать «подрезовщиной», и постигавших простых людей, которые, не вырываясь из общего хода жизни, стремились одолеть холод, голод, необеспеченность с помощью крестьянской хитрости. Сложный, противоречивый и вместе с тем цельный характер вдохновенной труженицы пекарихи Пелагеи создал Федор Абрамов. Однажды решившись на сделку с собственной совестью ради детей, ради хлеба и

¹ Литературная учеба, 1984, № 2, с. 120.

тепла, ради «тряпок», она потеряла главную цель в жизни. Тряпки — крепдешины да ситцы — «застили ей и жизнь, и мужа, и все на свете». Потом, когда она потеряет все, схоронит мужа, а дочь сбежит с пронырливым модернигой-алиментщиком, Пелагея, сидя у раскрытых сундуков, скажет самой себе: «Годами загребала, не могла остановиться. Потому что думала: не ситец, не шелк в сундуки складываю, а саму жизнь. Сытые дни про запас. Для дочери, для мужа, для себя...»

Но Федор Абрамов вряд ли совершил бы открытие, ограничься он только этим. Писатель убедительно показал, что Пелагея «загребала» не оттого, что по складу души своей накопительница, а оттого, что в свое время хлебнула горячего до слез, наголодалась, замерзлась сверх меры и «тряпками» надеялась обезопасить себя, мужа, дочь от того же в будущем. А также — войти в ряд первых людей села, заставить их относиться к ней с почтением.

«Загребая», Пелагея не потеряла главного своего достоинства — умения неустанно, до изнеможения трудиться не для себя, а для людей, забывая об отдыхе, сне и находя истинную радость не в тряпках, а в хорошо сделанной работе. Именно за это благодарные люди и увековечивают ее имя, назвав тропу, по которой она ежедневно в течение двадцати лет бегала дважды, трижды в день из дома в пекарню и обратно, Паладьиной межой. Незадавшаяся дочь Алька, жертва чрезмерной материнской заботы и «новых веяний времени», устремившаяся в сферу городских услуг ради «красивой жизни», Алька, приехав на побывку и задумавшись о судьбе матери, спрашивает себя: «А была ли счастлива мать? Какие радости она видела в своей жизни? Неужели же испечь хороший хлеб — это и есть самая большая человеческая радость? — А у матери, как запомнила Алька, не было другой радости. И только в те дни добрела и улыбалась (хоть и на ногах стоять не могла), когда хлеб удавался. И не только улыбалась, а и ораторствовала — любила поговорить: «Да у меня самая заглавная должность на земле, ежели на то пошло. Да я хлеб пеку, я саму жизнь делаю...»

Много горького о разладе жизни, наблюдаемом с конца шестидесятых годов, рассказал Федор Абрамов и в других повестях. Он не умолчал ни о распространявшемся, как эпидемия, пьянстве, ни о накопительстве («обарахлении»), ни о протекционизме, ни о стремлении к легкой жизни не посредством, не останавливающимся перед взяточничеством,

вымогательством, шантажом и прямыми злоупотреблениями служебным положением, ни о наблюдавшемся пренебрежении к честному труду, ни о легкости нарушения нравственных устоев. Чего стоит восхищение, с каким устроившаяся на работу в городской ресторан Алька рассказывает о своей жизни:

«— Ничего живу! Не пообижусь. Девяносто рэ чистенькими каждый месяц, ну, и сотняга — это уж сáмо мало — чаевые...

— А задок-от, задок-от у ей ходит!— восхищенно зацокала языком Маня.— Кабыть и костей нету.

— А уж это у нас обязательно! Чтобы на устах мед, музыка в бедрах. Нам Аркадий Семенович, наш директор, так и говорил: «Девочки, запомните, вы не тарелки клиенту несете, а радость»... Во мужик — закачаешься! Бывало, выстроит нас, официанток, в зале, покамест в ресторане народу нету, сам за рояль и давай команды подавать: «Девочки, задиком раз, девочки, задиком два...», «А теперь, девочки, упражнение на улыбку...» Сняли. За насаждение порочных нравов... в советском быту».

Можно усомниться в том, что Аркадия Семеновича тогда сняли. Но даже если и сняли, посеянное им взошло. Ведь это он довершил воспитание Альки, без стыда рассказывающей на селе, что, расчувствовавшись, он назвал ее «сексбомбой», так раскрывая смысл: «О, это очень хорошо, Альчик! Это... как бы тебе сказать... безотказный взрыватель любой, самой зачерствелой клиентуры. Это солнце, растапливающее любы льдины в мужской упаковке...»

Терпкую печаль в сердце порождает и каждое слово повести «Мамопиха» — о хиреющих, покидаемых жителями северных деревнях и селах, о зарастающих осокой и кустарником полях, о чудовищном насилии над природой, пашнями, дорогами, каким сопровождается неохищническая деятельность вооруженного всеми видами техники, всегда полупьяного владельца каменных хором совхозного служащего Гехи. Вся логика повести явно не согласуется с оптимистическими заявлениями приехавших из города, где они осели навсегда, на побывку в деревню Романа Васильевича и Клавдия Ивановича. Первый, взбадривая в родном селе Ржанове поминальник, заявляет:

«— Это я на то время, пока эта канитель с укрупнением да разукрупнением сел идет. А то ведь будущие люди, которые сюда придут, не будут знать, кто тут и жил. История исчезнет.

— А вы думаете, Ржаново возродится?— волнуясь, спросил Клавдий Иванович.

— Возродится. Обязательно возродится. А как же? К двухтысячному году, ученые подсчитали, население планеты удвоится, в два раза вырастет, а тут, что же, кустарник выращивать будут?»

Сам Клавдий Иванович в другой раз тоже заявляет: «Сейчас команда на подъем всей русской жизни. Чтобы все земли, какие заброшены да заросли кустарником, снова пахать да засеять! Это тут у вас умники объявили: Мамониha кончилась, Мамониha неперспективна. А сейчас — стоп! Сдай назад. А то ведь эдак всю Россию можно неперспективную сделать. Правильно говорю?»

Тут уж говорит не герой, а сам автор, выплескивая вместе с заветным желанием собственную боль, выдавая желаемое за действительность. Не зря ведь одну из его фраз почти дословно повторит в речи на VI съезде писателей РСФСР Валентин Распутин, и она вызовет бурю!

Но самой сильной, филигранно отделанной повестью Федора Абрамова, ни в чем не уступающей его романам, является, конечно же, поэтическая повесть-притча «Деревянные кони». На небольшой площади писатель сумел дать внутренний разрез русской деревенской жизни за целое столетие. Он не скрыл ни зверств, ни бескультурия, ни власти тьмы, ни жесточайших нравов, царивших в дореволюционной деревне. Но он и тени не бросил на все то, выверенное веками, что способствовало формированию в деревне редких по красоте людей-тружеников, людей-подвижников. Такова Василиса Милентьевна, одно упоминание имени которой рождает в людях чувство радости, заставляет подтянуться, работать лучше, быть добрее, чище. Свекор Оника Иванович, сияя радостью, называл эту свою невестку Василисой Прекрасной. Казалось бы, из-за нее попав в непоправимую беду (она научила его и других корчевать землю и сеять рожь, что сначала сделало их достаточными, а потом подвело под раскулачиванье), он, покидая навсегда родное село, при всем честном народе встает перед ней на колени: «Спасибо, говорит, Василиса Милентьевна, за то, что нас, дураков, людьми сделала. И не думай, говорит, худа против тебя на сердце нет. Всю жизнь, до последнего вздоха благословлять буду...»

Сила, красота, величие этой маленькой женщины — в ее постоянной заботе о людях, в умении работать самозабвен-

но. Вырвавшись на несколько дней в Пижму к сыну Максиму и невестке Евгении, она тотчас же отправилась в лес, чтобы обеспечить их грибами и ягодами. И вот уже рассказчик видит ее возвращающейся с двумя берестяными коробами, полнехонькими грибов. «Она устала, конечно. Это видно было и по ее худому тонкому лицу, до бледности промытому нынешними обильными туманами, и по ее заметно вздрагивающей голове. Но в то же время сколько благостного удовлетворения и тихого счастья было в ее голубых, слегка прикрытых глазах. Счастья старого человека, хорошо, всласть потрудившегося и снова и снова доказавшего и себе и людям, что он еще не зря на этом свете живет. И тут я вспомнил свою покойную мать, у которой, бывало, вот так же довольно светились и сияли глаза, когда она, до упаду наработавшись в поле или на покосе, поздно вечером возвращалась домой».

Бойкая на слово Евгения прокручивает перед рассказчиком и перед нами удивительную жизнь «железной», «старорежимной», по ее определениям, женщины, в которую стрелял из ревности собственный муж (потом повесившийся), два сына которой погибли на войне, а третий долго числился в пропавших без вести, дочь же, красавица, накинула на себя петлю. «Вот ведь сколько у ей переживаний-то под старость. На десятерых разложить — много. А тут все на одни плечи». Но ничто не сломило этой женщины, не ожесточило ее, не сделало нелюдимой. Появившись в Пижме в туманный день, она попросила поставить на окно зажженную лампу: «Чтобы, говорит, постоялец в тумане не заблудился». Едва осилив простуду, сползает с печи:

«— Ну как, бабушка? Поправилась?»

— А не знаю. Может, совсем-то и не поправилась, да мне сегодня домой попадать надо.

— Домой? Сегодня!

— Сегодня,— спокойно ответила Милентьевна.— Сын Иван должен сегодня за мной приехать... Завтра школьный день — Катерина в школу пойдет.

— И это ты ради Катерины собираешься ехать?

— Надо. Я слово дала.

— Кому, кому слово дала?— Евгения аж поперхнулась от изумления.— Ну, мама, ты и скажешь. Она Катерине слово дала! Да вся-то Катерина твоя еще с рукавицу. Сопля раскосая. Была тут весной. В угол заберется — не докличешься.

— А какая ни есть, да надо ехать, раз слово дадено...»

И — уехала. Провожая ее, рассказчик восхищенно признается: «И тут, в эти минуты, я впервые, кажется, понял, чем покорила молодая Милентьевна пижемский зверюшник. Нет, не только своей кротостью и великим терпением, но и своей твердостью, своим кремневым характером».

Назвав образ Милентьевны одним из лучших во всем абрамовском творчестве, Ф. Кузнецов писал: «В этой короткой повести-притче создан характер воистину эпический и одновременно простой, казалось бы, заурядный. Характер русской крестьянской женщины...»¹

В атмосфере 1970-х годов, когда всплеснулась волна накопительства, потребительского отношения к жизни, заметно понижая трудовой энтузиазм, когда наблюдался нередко разрыв между словом и делом, а также многое из того, что рассказчик объединяет словом «игра», созданный Федором Абрамовым образ был явно полемичен по отношению ко всему этому. «После отъезда Милентьевны, — сообщает рассказчик, — я не прожил в Пижме и трех дней, потому что все мне вдруг опостылело, все представилось какой-то игрой, а не настоящей жизнью: и мои охотничьи шатания по лесу, и рыбалка, и даже мои волхования над крестьянской стариной. Меня неудержимо потянуло в большой и шумный мир, мне захотелось работать, делать людям добро. Делать так, как делает его и будет делать до своего последнего часа Василиса Милентьевна, эта безвестная, но великая в своих деяниях старая крестьянка из северной лесной глухомани».

Интересно, что слово «игра» в таком же значении употребит и даже вынесет в заголовок своего произведения впоследствии Юрий Бондарев.

Едва закончив работу над «Пряслиными», Федор Абрамов создает цикл талантливейших рассказов, выступает как публицист. Памятны его речи на последних съездах писателей, проникнутые пафосом гражданственности и бескомпромиссной требовательности к строителям нового мира. По верному замечанию Д. С. Лихачева, «смерть настигла его, как птицу в полете»².

¹ Кузнецов Ф. Верность миру народной жизни. — В кн.: Абрамов Ф. Трава-мурава. — Роман-газета, 1984, № 19, с. 110.

² Литературная газета, 18.V.1983.

«ЗАКОН ВЕЧНОСТИ»
НОДАРА ДУМБАДЗЕ

За рубежом нашей страны первые же произведения Нодара Владимировича Думбадзе (1928—1984) были восприняты как органическая часть новой грузинской литературы, открытой европейцами вскоре после второй мировой войны и, по словам французского критика Жоржа Лесеркля, присоединяющей «свои снопы к богатому урожаю советской литературы»¹, а сам Нодар Думбадзе причислен, если воспользоваться словами бельгийского литератора Андре Глода, к «прекрасной плеяде писателей, которые продолжают древнейшие традиции грузинской литературы», но продолжают на новой социальной основе, запечатлевая процесс формирования социалистической нации, советского человека. Надо сказать, что, так же как в нашей стране, Грузия воспринималась и воспринимается за рубежом прежде всего как страна поэтов, страна, давшая миру Шота Руставели (в чьем творчестве, как справедливо сказал румынский писатель М. Петришор, «отразился фаустовский дух еще до того, как он получил воплощение в немецкой литературе»), Николаза Бараташвили, Илью Чавчавадзе, Акакия Церетели, Галактиона и Тициана Табидзе, Паоло Яшвили, Важа Пшавела, Симона Чиковани, Георгия Леонидзе, Ираклия и Григола Абашидзе... Отметив, что после Октябрьской революции грузинские поэты «обрели новые темы, у них появились иные настроения, мысли и чувства», турецкий литературный критик С. Хилави писал в 1968 году: «Известный поэт Симон Чиковани достиг больших успехов в эпических произведениях на историческую тематику. Алио Мирцхулава полюбился читателю за патриотические и лирические стихи. Годы Великой Отечественной войны были ознаменованы в грузинской поэзии приходом Иосифа Нонешвили и Реваза Маргиани. Сейчас эти поэты стоят в авангарде грузинской поэзии. Своеобразной и крупной фигурой является Ираклий Абашидзе, творчество которого отличается богатством поэтических красок. В годы второй мировой войны он создал стихотворения, в которых выразил чувства, шедшие из глубин народной души. Его произ-

¹ Pensee, 1956, N 70, p. 145. Здесь и далее выдержки из иностранных газет и журналов цитируются по ст.: Богомолов И. С., Кобидзе Р. С., Габуния Е. Г. Грузинская советская литература в переводах и откликах.— В сб.: Многонациональная советская литература и мировой литературный процесс. М.: ИНИОН, 1979, с. 57—81.

ведения «По следам Руставели», «Палестина, Палестина» стали значительными достижениями советской грузинской поэзии». Французский профессор К. Салиа восхищался тем, что Ираклий Абашидзе, наследуя традиции А. Церцели и Г. Табидзе, «создает интересную, яркую и убедительную картину прошлого и настоящего Грузии». Ученый называл цикл стихотворений «Палестина, Палестина» поэтическими шедеврами. Упомянувшийся уже С. Хилави, именуя Григола Абашидзе «Верхарном, воспевающим гигантские перемены, радикальные перемены на земле древней Колхиды», видит другую главную заслугу писателя в том, что тот «завоевал для эпопеи в современной грузинской литературе права гражданственности, придав этому древнему жанру новые черты». Шведского переводчика Олафа Лагеркранта восхищают мужественные баллады Александра Гомишвили, «наполненные необычными, яркими и сочными красками», а писательницу Розмари Кифер из Люксембурга — тончайший лиризм поэзии Анны Каландадзе.

Но уже с середины нашего века, когда за рубежом один за другим стали появляться в переводах романы К. Гамсахурдиа, Н. Лорджипанидзе, Ш. Дадияни, Л. Киачели, Гр. Абашидзе и других, европейские читатели быстро сумели оценить по достоинству и грузинскую прозу. «В новой Грузии,— отмечалось на страницах известного французского еженедельника,— роман занял достойное место. Он сохранил грузинские национальные качества и приобрел новое социальное содержание»¹. Видные французские литераторы сравнивали роман К. Гамсахурдиа «Десница великого мастера» с рыцарскими романами, ставили его рядом с шедеврами В. Скотта, с «Саламбо» Г. Флобера, именовали «широкой историко-романтической фреской», запечатлевшей главную созидательную силу — народ. Французский критик Жан Руар назвал «подлинным шедевром» роман «Таризель Голуа» Лео Киачели и восхищался «трудно достигаемой непосредственностью, искренностью» повествования, «мудростью, сельской простотой, гармонией, сдержанностью» главного героя. «Они стали людьми» — так определил Андрэ Вюрмсер процесс преобразования простых тружеников, воссоздаваемый Константином Лорджипанидзе в романе «Заря Колхиды». Другой француз сказал,

¹ Les Lettres françaises, 12—18.VII.1956.

что произведение «обладает подлинными художественными достоинствами, оно дышит поэзией и ароматом земли».

Можно утверждать: названные писатели проложили путь к сердцу и уму читателей всего мира своим наследникам. Среди последних пришедшие в литературу после войны — Н. Думбадзе, А. Сулакаури, О. Иоселиани, Г. Панджакидзе, О. Чиладзе, Ч. Амирэджиби.

Первые же повести Нодара Думбадзе вскоре после своего появления на свет были переведены на болгарский, польский, чешский, словацкий, турецкий, финский, арабский, персидский, а затем и немецкий, французский, английский, японский, испанский языки.

Неутомимый исследователь его творчества А. Руденко-Десняк свою лучшую работу о нем начал так:

«...проведите час-другой в обществе Нодара Думбадзе, и станет ясно, что ему не стоит никакого труда поддерживать репутацию неиссякаемого остролова. Юмор его доброжелателен, как и он сам, меткое словцо, до которого грузины всегда были большими охотниками, прибавляет ему обаяния. Вы не можете не откликнуться на чисто гурийскую яркость услышанных острот и с удовольствием отметите про себя их изящество и уместность в разговоре.

Юмор, он не зря иногда ценим людьми превыше остальных человеческих качеств!

«— Сколько времени?

— Десять часов,— ответила борода.

— А век вас не интересует?— полюбопытствовал Булика».

Это Бачана, герой романа «Закон вечности», приходит в себя после перенесенного инфаркта. Что «писателю место на Мтацминде», то есть в национальном пантеоне, а не здесь, в больничной палате, он услышал при первом же проблеске вернувшегося сознания...»¹

Двадцать лет потребовалось Нодару Думбадзе, обладавшему не большим, но органическим, свежим и, главное, смелым художественным талантом, чтобы снискать репутацию писателя, озабоченного самыми сложными проблемами советского народа, мира. Первый роман «Я, бабушка, Или-

¹ Руденко-Десняк А. Что за простыми истинами? (О прозе Нодара Думбадзе).— В изд.: Думбадзе Н. Избранное: В 2-х т. М.: Молодая гвардия, 1981, т. 2, с. 321.

ко и Илларион» (1960), удостоенный премии Ленинского комсомола и принесший автору всесоюзную известность, подкупал читателя почти беззаботным юмором, обилием веселых сцен, шуток, розыгрышей, но и настораживал. Не слишком ли поверхностно смотрит автор на жизнь? Действительно ли у нее всего одна сторона — праздничная? Следующие романы — «Я вижу солнце» (1962), «Не бойся, мама!» (1971), «Белые флаги» (1973), где жизнь выступала уже многослойнее, с противоречиями и даже трагическими коллизиями, казалось бы, должны были рассеять недоумения и настороженность многих читателей, но не рассеяли. Возможно, потому, что отдельные развязки показались «облегченными».

Репутация писателя, глубоко и всесторонне видящего жизнь, пришла к Нодару Думбадзе вместе с его рассказами семидесятых годов и романом «Закон вечности» (1979). Здесь автору удалось показать и мир и советского человека в их многомерности и сложности.

Романом «Закон вечности» автор походя опрокинул все построения на его счет исследователей из капиталистических стран, вроде следующего, принадлежащего профессору Леонарду Фоксу: «Среди первых появившихся в Грузии произведений в прозе, которые рассказывали о современной жизни, но не имели в то же время давящей политической нагрузки,— три романа Нодара Думбадзе (род. 1928 г.): «Я, бабушка, Илико и Илларион», «Я вижу солнце», «Солнечная ночь». Хотя и не слишком высокого литературного достоинства, эти короткие юмористические произведения, описывающие студенческую жизнь в современном Тбилиси, отражают освежающий уход от идеологических забот, ставя своей целью лишь развлечение, чего никогда не преследовали книги, издававшиеся в Грузии с 1921 года»².

Строители Нурекской ГЭС провозгласили «Закон вечности» лучшим романом года. По верному замечанию болгарского критика Василя Колевски, «глазами главного ге-

¹ Как отмечал польский литературовед Флориан Неуважный на страницах журнала «Пшиязнь», полный юмора роман «Я, бабушка, Илико и Илларион» подкупил читателей неповторимо-умной и солнечной атмосферой, солнечной интонацией. Ученый назвал роман даже «гимном солнцу», пафос его увидел в «солнечной философии», статью же свою озаглавил «Солнечный талант» (цит. по названной выше статье И. С. Богомолова, Р. С. Кобидзе, Е. Г. Габуния, с. 75).

² Encyclopedia of World Literature in the 20-th Century. New York, 1981, vol. 1, p. 213.

роя мы видим все многообразие жизни сегодняшней советской Грузии». Рисуя отрицательные характеры, Нодар Думбадзе, по наблюдению того же критика, «избегает идеализации жизни, не забывая о ее ведущем начале, то есть остается верным принципам социалистического реализма»¹.

В центре романа — образ Бачаны Рамишвили, писателя, журналиста, редактора республиканской газеты, депутата, члена ЦК КП Грузии, — образ советского человека как лучшего создания нашего общества, как воплощения нашего идеала в его реальности и подкупающей чистоте. Бачана Рамишвили обаятелен как личность, принципиален и последователен как коммунист, бескорыстен как общественный деятель. Он совершенно свободен в своих поступках от каких-либо карьеристских соображений, бюрократических замашек, угодничества, соглашательства. Его книги сделали его любимцем народа, а честность и неуступчивость в большом и малом снискали ненависть тех, для кого смыслом жизни остаются деньги, сытость и довольство. Эти последние идут на Бачану стеной.

«Мы говорим много и пространно о положительном герое, — писал болгарский критик Николай Петев. — Мы отдаем себе отчет в том, что он должен быть общественно ангажированной личностью — то есть инициативным, принципиальным, деловым, бескомпромиссным, со взглядом, обращенным в будущее. Да, все это действительно так, но не забываем ли мы, что он должен быть и человеческим, и добрым как самый близкий человек, а его любовь — не просто декларация, а по-настоящему человеческое чувство к окружающим людям, к природе. Проза Думбадзе воссоздает такой тип героев»². Болгарский критик писал, имея в виду рассказы Нодара Думбадзе. Но это относится и к главному герою рассматриваемого романа.

Автор «Закона вечности» злободневен до фельетонности. Как очень верно отметил Лео Кошут из ГДР, Нодару Думбадзе здесь «блестяще удалось объединить две вещи: заложенную в грузинском характере склонность к символическим преувеличениям и жесткое реалистически-отрицательное отношение к явлениям, противоречащим строительству нового мира»³. Он не оставляет без внимания ни одной

¹ Литературен фронт, 1982, № 2.

² Факел, 1983, № 3, май—июнь, с. 220.

³ Berliner Zeitung, 2.XII.1983.

язвы, мучающей наше общество,— от взяточничества до круговой поруки жуликов вроде «человека без лица» и срастания их с отдельными работниками государственного аппарата. Вот заготовитель Нугзар Дарахвелидзе. В табак он подмешивает сухую траву и — кладет в собственный карман почти миллион в год, откупаясь от ревизоров взятками. Вот любящая мать, пытающаяся купить для своего сына-недоросля место в институте, а после неудачи требующая от Бачаны оказать протекцию: «Напишите, что мальчик — ваш родственник, отличник, хорошо подготовлен, спортсмен... Что еще?»¹ Вот сочинитель-обезьяна без дарования, когда-то из сострадания и великодушия поддержанный Бачаной и впоследствии ловко подбрасывающий секретарю райкома донос на своего первого издателя: «Просто приятно видеть, что вы не обращаете внимания на незначительные факты, например, на то, что родители Рамишвили в свое время были репрессированы, что сам он в молодости тоже сидел некоторое время... по недоразумению, конечно... Но, сами понимаете, анкета есть анкета... Или, скажем, на то, что недавно в редактируемой Рамишвили газете вместо слова «большевики» было написано «меньшевики»...» И вот, наконец, матерый хапуга и мошенник Сандро Маглаперидзе, директор комбината меховых изделий, поставляющий знатым дамам шубы из кошек, подделанных под соболя. Он предлагает Бачане за баснословную взятку снять с полосы фельетон «Витязь в кошачьей шкуре». Хапуга — теоретик и практик — именует Бачану «неискушенным молодым петушком».

«— Вы,— угрожает он,— только начали кукарекать и поостерегитесь, как бы не сорвать голос до того, как у вас появятся шпоры.

— Я учту ваши советы.

— И еще одно. Моэм говорит: кроме известных пяти чувств существует еще одно — шестое, без которого грош цена всем остальным.

— Что это за шестое чувство? — усмехнулся Бачана.

— Деньги, уважаемый Бачана, деньги! — произнес Маглаперидзе с той же своей улыбкой.

— И, несмотря на все, фельетон завтра утром будет в газете, а затем на него прореагируют в соответственных органах.

¹ Думбадзе Н. Закон вечности.— Роман-газета, 1980, № 17, с. 47. Далее цитируется по этому изданию.

— И редакция будет ждать ответа?

— Безусловно!

— Мне жаль вас, уважаемый Бачана, очень жаль!..»

Фельетон появился в газете, но человек, который должен был «на него прореагировать в соответствующих органах», получив взятку в сумме 25 тысяч рублей, не стал на него реагировать. А затем... мехкомбинат сгорел. Маглаперидзе получил пост директора ресторана и с помощью анонимки попытался нанести Бачане смертельную рану, оклеветав любимую им женщину.

Писатель сигнализировал обществу о страшной тенденции срастания преступных элементов с отдельными сотрудниками государственного аппарата, о чем свидетельствует похищение из Орточальской церкви креста, оказывающегося «на сильно декольтированной груди» жены «одного известного многим работника».

Негативные явления не просто «задевают» Бачану Рамишвили, а вызывают у него упорное сопротивление. «По истине, — писал в связи с этим А. Руденко-Десняк, — можно утомиться душой, встречаясь с дельцами, шантажистами, ловкачами, — писатель не скупился на испытания, посылаемые своему герою. Уж слишком горячо место редактора республиканской газеты, слишком много социальных нитей переплетается на редакторском столе. Да что редакция, Бачану и в больнице не оставляют заботами своими разного рода проходимцы. Их появления на импровизированной житейской сцене поданы с отчетливым сарказмом, Бачана борется с проходимцами и здесь, борется, улыбаясь, борется зло. Он просто остается самим собой, как и тогда, когда ведет вынужденные беседы с врачами и сестрами, и тогда, когда вступает в мировоззренческие диспуты со священником отцом Иорамом, соседом по больничной койке».

Читая роман «Закон вечности», я лично непрерывно вспоминал предельно откровенный, проникнутый горечью рассказ первого секретаря ЦК КП Грузии товарища Э. А. Шеварднадзе на Всесоюзном совещании деятелей литературы и искусства в Тбилиси 23 апреля 1974 года о «негативных явлениях, проявившихся в различных сферах жизни республики за последние годы»: «В течение почти двух десятилетий допускались серьезные ошибки в хозяйственном и культурном строительстве», человеческие отношения «были травмированы и обесценены. Морально разлагались люди, в том числе и отдельные коммунисты», «известная

категория лиц обогащалась незаконно»; «Протекционизм получил распространение в республике. Он проникал в кадровую политику, в экономику, культуру, литературу и искусство»; «Имели место факты взяточничества в вузах республики»...¹ Назывались и другие вопиющие злоупотребления, допускавшиеся при его предшественнике. Вероятно, снятие этого последнего и имеют в виду герои романа, когда обсуждают «сенсацию»:

«— Небиеридзе сняли!— сказал Бачана, уткнувшись в газету.

— Небиеридзе? Это тот, который...— У Булики от удивления глаза полезли на лоб.

— Тот самый...

— Ва-а-а...— Булика в недоумении покачал головой.— Вот теперь его люди заскользят, как балет на льду...

— Признаться, не мог даже подумать...— произнес задумчиво Бачана, кончив читать, и отложил газету.

— Подумать только... Еще вчера он... И вдруг... Непонятно! Не могу поверить!— сказал отец Иорам...

— ...И дело его передано в прокуратуру...— добавил Бачана.

— Это почему же?— удивился Булика.

— За непринятие мер против взяточничества и коррупции, за протекционизм, равнодушие к жалобам трудящихся.

— Погоди, погоди, и во всем этом виновен один только Небиеридзе?...

— Пока что так...

— Молодец Небиеридзе! Поработал, оказывается, здорово! А куда все остальные смотрели, об этом не написано?

— А ты сам куда смотрел?— прервал Булику отец Иорам.

— Меня спрашиваешь?— изумился Булика.

— Вот именно, тебя! Ты рабочий класс. Где ты был, о чем ты думал, когда человек вытворял подобные дела?

— Ты политический невежда, батюшка! Во-первых, я не рабочий класс, а мелкий кустарь, а во-вторых, я был занят тем, что чинил ваши башмаки, изношенные в приемной Небиеридзе...

¹ Литературная Грузия, 1974, № 6, с. 7—8.

— Ну, это меня не касается,— умыл руки Иорам.— Небиеридзе ваш католикос, у меня, слава богу, свой владыка!

— А как ты детей начальников разных крестишь, деньги на этом зашибаешь, это ничего?

— Глупый ты человек, Гогилашвили! Да ведь это дело богоугодное! Кабы удалось мне окрестить всех коммунистов, я на том свете восседал бы рядом с самим архангелом!

— Ладно, допустим, мирские дела вас не касаются... А вы, уважаемый Бачана? Где были, куда смотрели вы?— Булика перенес атаку на писателя.

— Кто это мы?— прикинулся тот простачком.

— Вы, вы, писатели!

— Мы?.. Мы... Где мы были?..— У Бачаны словно память отшибло. «Неужели мы так и сидели сложа руки?»— спросил он себя и, не вспомнив ничего утешительного, произнес с сожалением:— Мы, дорогой Булика, сидели рядом с тобой, ремонтировали ту самую изношенную обувь...

— Вот и правильно!— обрадовался Булика.— А теперь скажи, что с ним будет?

— Накажут, наверно...

— За что?

— Сказал ведь, за что...

— Значит, получается, что он ничего не понимал, ничего не знал и все же руководил делом?

— Получается так...

— Получается или так?— не отставал Булика.

— Так!»

Большая, очень большая и горькая правда скрыта за этим полилогом. А границы ее далеко не ограничивались Грузией. Есть истина и в ироническом предложении Булики наградить Небиеридзе. Бывало и такое, но — за пределами романа. В произведении же Нодара Думбадзе снятие Небиеридзе ошеломило хапуг, карьеристов, протекционистов, но не вымело их из жизни. Сначала они попытались запугать здоровые силы общества, как то было на самом деле в Грузии, хотя и сами жили под страхом. Один из них, Нугзар Дарахвелидзе, прорвавшись в палату, где лежит Бачана Рамишвили, рассказывает: «Ну, вам, конечно, известно... положение в республике несколько того... напряженное... Тут, понимаете, оперу спалили, там универмаг подожгли... Тот, говорят, застрелился, этот вены себе перерезал... Нерв-

ная, одним словом, обстановка в связи с этим... С вопросом подбора кадров... Да и мяса на базаре не очень-то... того...» Впрочем, и это все они пытаются обратить себе на пользу. Во всяком случае, Бачану не оставляют вниманием и в больнице, куда тот попал с инфарктом. Попал после того, как силам зла удалось-таки разложить, купить его друга Шоту Цуладзе, соблазнив взяткой. Бачана мужественно берет всю ответственность за случившееся на себя. Это тоже органическая черта его характера, не такая уж частая в жизни.

Революционный потенциал Бачаны Рамишвили настолько значителен, внутренняя крепость, питаемая многовековыми нравственными принципами народа, помноженными на коммунистический идеал, настолько прочна, что и оказавшись на больничной койке герой не выходит из боя. И — что удивительно! — и после всего случившегося с ним он остается душевно открытым, доверчивым, чутким ко всему доброму человеком, обретшим, по выражению исследователя, «мудрость несуетного отношения к жизни». С каким простодушием он относится к обещанию своего друга покончить с воровством. Да и в схватках с матерыми хищниками его не покидает улыбка. При чтении романа мне показалось даже, что, когда Нодар Думбадзе пишет об отрицательных явлениях советской действительности, о лихоимцах, взяточниках, карьеристах, когда выводит на всеобщее обозрение анонимщиков, для него характерны не столько гнев, ярость, сарказм, сколько горечь, боль, недоумение. Книга же от начала и до конца проникнута обостренной жаждой человечности и сострадания. Быть может, поэтому я не нашел в ней ни сарказма, ни взрывов ненависти. Сталкиваясь с лжецом, взяточником, перестраховщиком, герой романа сначала словно бы не верит, что они возможны в нашем обществе. Такое чувство недоумения сопровождает Бачану на протяжении всей его жизни. Сопровождает потому, что самого его растили добрые люди. Очень рано потеряв родителей, Бачана не погиб потому, что его взял к себе дед Ломкац Рамишвили. Когда мальчик заболел туберкулезом легких, друг деда Глахуна Керкадзе принял его пастухом на горную ферму и «за два месяца откормил». Среди щепетильно честных, полных чувства человеческого достоинства деревенских «стариков» он и формировался человеком честным, мужественным, гордым, справедливым. Еще мальчиком Бачана расправился с дезертиром Манушаром Киквидзе (сцена эта, самая страшная в романе, на-

писана с неотразимой убедительностью), вступил в схватку чуть ли не со всем селом, защищая честь красавицы официантки Тамары (фрагмент отличается девственной чистотой, утренней свежестью большого чувства, зарождающегося в душах молодых героев); в студенческие годы «моим бедным сиротинушкой» ласково называла Бачану красавица Марго (быть может, самый яркий, самый светлый образ, после образа Бачаны, в романе; до глубины души потрясает трагедия героини и благоговейная любовь к ней всего городского района, устроившего Марго беспрецедентные похороны, как бы рассчитываясь «за горе нашего квартала, за слезы и радость нашего квартала, за потерянную красоту нашего квартала»). Люди чести, люди труда, люди долга воспитывали, формировали характер Бачаны Рамишвили. Они сделали его неутомимым тружеником, привили ему чувство долга, справедливости, чести и честности. Активным защитником их он и остается всюду и везде. Защитником, воином, поскольку зло, существующее в жизни, не просто обладает значительными силами, а стремится само атаковать добро всюду и везде.

«В своих душевных движениях,— пишет А. Руденко-Десняк,— этот страстный и сильный человек предельно искренен — и в том, что он говорит, и в том, что делает. Искренностью отличаются и посвященные ему строки романа. Слишком много из собственного писательского опыта вложено в нынешнее бытование Рамишвили, чтобы было иначе.

Это человек, чей духовный мир многомерен, чьи связи с окружающими неоднолинейны. Даже сны и видения заболевшего Бачаны выдают постоянную работу мысли, воображения, духа».

Мысли героя простираются вглубь, вширь и вдаль. Во сне он ведет спор с самим Иисусом Христом, рекомендуемым ему: «Я есть вера, надежда, сила, добро, талант любви и свобода!» Круг вопросов, возникающих в результате этой встречи, не сужается, а даже расширяется вследствие того, что в одной палате с Бачаной оказывается священник Иорам, пытающийся обратить его в свою веру. Их спор перерастает в длительную полемику о главной цели человеческого существования. Отвергая религиозное учение о загробном рае, Бачана говорит: «Коммунизм — это вершина благоденствия человечества, это пора, когда перед каждым из людей откроется возможность заняться тем, на что он более всего способен, что более всего соответствует его

физическим и умственным способностям, что доставит ему истинное моральное, духовное, если хотите, удовлетворение!.. Мы, коммунисты, читали ваше евангелие. Прочтите и вы хоть раз наше евангелие, это не повредит вам, клянусь вашим богом!.. Что касается забот о материальных благах, о желудке, как вы изволили выразиться... Что ж... Вы правы! Мы заботимся и впредь будем заботиться об этом! Человек, прежде всего, должен быть обеспечен материально! Это необходимо для того, чтобы помыслы, духовные силы, таланты и стремления его были направлены не на поиски хлеба насущного, а на достижение целей более возвышенных, более важных и благородных! Мы утверждаем свободный труд и мир на земле, а не соперничество, зависть людскую и кровопролитие! А для этого нужно, чтобы человек был сыт, батюшка!.. Таково наше учение, наша религия! Таков наш бог — бог земной, реальный, а не витающий в небесах!— закончил Бачана и, чтобы скрыть охватившее его волнение, отвернулся к стене.

Героя «Закона вечности» не оставляет равнодушным ни один вопрос, волнующий рядовых советских тружеников. Вместе с представителем колхоза Хутой и скульптором Роландом он обсуждает проект памятника односельчанам, погибшим на последней войне, соглашаясь с принципом: «Ты рисуй, как тебе хочется, но нарисуй то, что хочется мне!» Вместе со стариком Георгием Тушмалишвили он мечтает о времени, когда сельсоветы не будут ютиться в полуразрушенных домах, ибо «выше и красивее сельсовета не должно быть дома во всем селе...». Самая же главная его забота — о том, чтоб на земле не убывало, а неудержимо нарастало чувство «всеобъемлющей любви и сострадания». Отсюда, в частности, и его «религиозные» сны, встречи с Божьей Матерью, перед которой он становится на колени. Этим же продиктована в романе сцена, в которой священник Иорам стоит перед спящим Бачаной и просит своего бога и деву Марию покровительствовать и хранить его, «ибо не ведает он, что бог, в которого он верует, возник в ваших недрах и по вашей воле»; «дай ему побольше сроку, прежде чем предстать перед тобой, ибо чем дольше он будет жить на этом свете, тем больше посеет в созданном тобою мире добра и милосердия».

Герой произведения, упорно оттеняя органическую связь наших моральных принципов с вечными нравственными началами, не раз отмежевывается от взглядов священника Иорама, хотя и говорит шутя, что из того получился бы

неплохой коммунист. В конце произведения он лаконично пытается сформулировать свое философское кредо, определяя его как «закон вечности». «Суть этого закона, Нодар Григорьевич,— говорит он лечащему профессору,— заключается в том, что... Душа человека во сто крат тяжелее его тела... Она настолько тяжела, что один человек не в силах нести ее. И потому мы, люди, пока живы, должны стараться помочь друг другу, стараться обессмертить души друг друга: вы — мою, я — другого, другой — третьего, и так далее до бесконечности... Дабы смерть человека не обрекала нас на одиночество в жизни...»

Автор «художественно» доказывает великую философскую теорему, выводя новый, хотя по существу давно известный, «закон вечности», по которому человек должен помогать человеку, поколение — следующему поколению, чтобы не осиротеть и обрести бессмертие в других», — заключает чешский критик Мирослав Заградка¹.

На мой взгляд, у А. Бочарова были веские основания упрекнуть все же героя Нодара Думбадзе в некоторой аморфности критериев. Отсюда критик не мог не прийти к констатации и еще одной тенденции, проявившейся в литературе второй половины семидесятих годов. «В последнее время,— говорил он за «круглым столом» в редакции журнала «Вопросы литературы», — почти во всех произведениях мы стали сталкиваться с неким основанным на дружеском взаимопонимании сопоставлением коммунистической морали и морали христианской. В «Законе вечности» все время идет спор между коммунистом и священником. Этот спор выигрывает коммунист, но сколь многое их и объединяет! «И все же человек должен сеять добро», — убежденно произносит священник. И это близко к «закону вечности» Бачаны. Не случайна у Думбадзе и его Мария с библейским мотивом очищения блудницы через любовь. Ведет вполне миролюбивый диспут с соборным служкой Таня в «Картине» Д. Гранина. А погребальная молитва Едигея — человека, который прожил всю жизнь при Советской власти и никогда не печалился ни о каких обрядах, а теперь «взял на себя смелость произносить молитву на погребении»? Более того, в том же романе «Закон вечности» автор претендует на новое истолкование легенды об Иуде, а его положительный герой, видимо начитавшись книг, вроде

¹ Rudé právo, 14.V.1983.

«Религия и социализм» А. Луначарского, называет марксистское учение «нашим евангелием», «нашей религией», против чего, как известно, решительно возражал всегда В. И. Ленин»¹.

Роман «Закон вечности» написан автором, хорошо знакомым как с художественным опытом классической грузинской литературы, так и с новейшими достижениями мирового литературного процесса. Писатель работает в новой манере, отказываясь от хронологической последовательности событий, от строгой пространственной локализации их, естественно вводит в повествование сны, ретроспективно, время от времени, обращается то к одному, то к другому этапу прошлого и даже заносится в далекое будущее, как в беседе с гуманистом, кстати имеющей емкий подтекст. К сожалению, авторское письмо не всюду обладает необходимой плотностью, ряду сцен (например, сцене с Дарахвелидзе) недостает основательности. Речи Бачаны порой содержат общеизвестные истины, недостаточно лаконичны, так же как речи Марии. А ведь умеет она говорить и по-настоящему глубоко, вот так: «Я умирала в жизни пять раз и воскресала столько же раз. В первый раз я умерла в страхе и воскресла в одиночестве... Второй раз я умерла в одиночестве и воскресла в притворстве... В третий раз я умерла в притворстве и воскресла в беспечности... В четвертый раз я умерла в беспечности и воскресла в ненависти... В пятый раз я умерла в ненависти и воскресла в любви... Теперь я живу огромной, всеобъемлющей любовью и знаю, что я умру в любви». В сущности, после этих слов читателю уже не следовало сообщать подробности ее прошлого, как, думается, и давать ей имя, сближающее с библейской Магдалиной. Раздражают и отдельные штампы, используемые писателем, в частности штамп-деталь: сказал имярек и отвернулся к стене. Отец Иорам делает это до надоедливости часто.

Эти и другие недостатки ослабляют художественную силу произведения, в котором Нодару Думбадзе удалось найти свой угол зрения на наш мир, нарисовать его отнюдь не идилличным, но героичным и позитивным в самих основах его. «Думбадзе,— писал Мирослав Заградка,— поместил в одну палату традиционную троицу с нетрадиционными характерами и через эти характеры стремился пока-

¹ Вопросы литературы, 1981, № 9, с. 34.

зять всю полнокровность и противоречивость жизни современного общества, его нравы, идеи, представления о будущем»¹. Он же отметил чуть иронический тон повествования и успех писателя в изображении таких персонажей, как Бачана, Марго.

¹ Rudé právo, 27.VII.1982.



Глава V

Выступая на встрече писателей Европы в Ленинграде (1963 г.), польский ученый Рышард Матушевский блестяще сформулировал всеми нами разделяемую мысль: «Богатство действительности, нас окружающей, бесконечно. Поэтому объективная неожиданность реализма практически неисчерпаема»¹. Но еще за пять лет до него Й. Бехер сказал: «Социалистический реализм несет в себе новые, смелые, сегодня еще необозримые во всей их полноте вариации — бесконечные вариации на неисчерпаемую тему, имя которой — Человек»². Ничто не свидетельствует о справедливости этих заключений лучше самого развития советской литературы в семидесятые годы. «Единая в своем многообразии и многообразная в своем единстве», составляющая «фундамент мировой социалистической литературы»³, как характеризуется советская литература А. Хирше и П. Кирхнером в фундаментальном немецком исследовании, — в рассматриваемый период достигла исключительного богатства жанров, стилей, индивидуальных творческих манер. Реализм ее тоже не ограничивался одним каким-либо типом.

Чем основательнее врезывались наши писатели в глубины жизни, чем универсальнее ставили и разрабатывали проблему человека, тем чаще удивляли читателя «неожиданностями реализма», практически доказывая, что реализм не просто обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления подлинной инициативы, выбора разнообразных форм, методов и жанров, но и, во имя всестороннего изображения жизни и человека, а также полного проявления творческой индивидуальности самого художника, диктует необходимость такого разнооб-

¹ Иностранная литература, 1963, № 11, с. 216.

² Сб.: Творчество и жизнь. М.: Прогресс, 1976, с. 68.

³ Multinational Sowjetliteratur. Berlin—Weimar, 1975, S. 763, 764.

разия. Стремление быть верным как действительности, так и развитию своего таланта продиктовало Василию Шукшину, автору погруженных в недра повседневности рассказов и повестей, произведение «До третьих петухов», заметно отличающееся от всего, написанного им раньше. «Об этой повести-сказке (впрочем, вряд ли это произведение можно уложить в привычные рамки какого-нибудь жанра) трудно говорить однозначно. Ясно, что вещь эта очень своеобразная, именно шукшинская и тоже сатирическая. Но видно и другое: в ней начинался новый, не очень-то привычный и знакомый Шукшин»¹, — правильно утверждает в послесловии, написанном редколлегией журнала «Наш современник». Там же отмечается, что в произведении «тесно переплелись сказка и быль, день сегодняшний и давно минувший, литература, фольклор и жизнь», чего прежде у Василия Шукшина почти не наблюдалось. Виктор Астафьев, успешно испробовав свои силы в жанре современной пасторали, жанре, предполагающем наличие значительных элементов условности, символики, затем, опять-таки все углубляясь в жизнь, вдруг возвращается раз, другой, третий к своей давней книге «Последний поклон» и создает новые главы, стремясь «до самых мелких мелочей» быть точным в изображении повседневного потока жизни и надеясь, что это позволит ему вот-вот постигнуть «причину, точнее сказать, мысль о вечной нашей тяге к родной земле, к детству и к тому месту, где пролита кровь в бою»². Попутно он договаривает о нашей жизни то, что в свое время не смог сказать в силу ряда объективных и субъективных причин. Напротив, Олесь Гончар, подойдя в «Тронке» почти вплотную к «чистому реализму», снова дает простор своим романтическим пристрастиям в романе «Циклон» и в повести «Бригантина». Чингиз Айтматов в повести «Белый пароход», Расул Гамзатов в «Моем Дагестане» причудливо соединяют самые суровые были с самыми возвышенными народными легендами и песенными сказаниями. Константин Симонов создает книгу «Разные дни войны», которую не назовешь ни дневником, ни записными книжками, ни очерком, ни лирико-философским объяснением виденного на войне и осмысленного в исторической перспективе с высоты тридцати лет, прошедших после нашей победы. В ней есть все это, но, соединяясь вместе, образует еще нечто дополнительное, что придает книге неповторимое своеобразие.

¹ Наш современник, 1975, № 1, с. 62.

² Там же, 1974, № 5, с. 16.

И все это вполне закономерно в большом искусстве социалистического реализма. Оно, искусство социалистического реализма, никогда не выдвигало и не выдвигает дилеммы: либо сугубо реалистическое, тщательное, скрупулезное исследование жизни, либо парение над ней, в результате чего мир предстает в его главных очертаниях, основных реальностях и возможностях. Не приемлет оно и другой дилеммы: или повседневность — или идеальность. Вспоминаются превосходные слова Олеса Гончара, сказанные на III съезде советских писателей: «Нам нужны и довшенковский титанизм с его могучей символикой и ярчайшей выпуклостью образов, и литая, классически точная фединская проза. Одному по душе вольный, широкий полет, другому — пристальное, скрупулезное исследование действительности»¹.

Преодолевается устойчивый предрассудок, будто только произведения, условно говоря, аналитического плана несут читателю большой познавательный материал, воплощенный в эстетически совершенной форме, чем и удовлетворяют как интеллектуальные, так и эмоциональные запросы читателей. На самом деле и произведения, воспроизводящие жизнь в ее объективных формах, и произведения, воспроизводящие жизнь условно, метафорическим способом, и произведения лирико-патетического (романтического) плана хотя и в разной степени, но могут быть адекватны исторической правде, донося ее до читателя разными средствами и приемами. Причем последние обладают не одними лишь недостатками, но и определенными достоинствами. Еще В. В. Воровский отмечал, например, что «образы романтической литературы необычно выпуклы, ярки, красочны, легко подкупают своей несбыточностью, вызывают более сильные эмоции, чем реалистические образы, хотя последние сопровождаются более сильными и более глубокими переживаниями»².

Заключительные восемь слов этого тонкого наблюдения содержат ответ на вопрос, почему книги, преследующие пристальное, скрупулезное, всеохватное реалистическое исследование жизни и человека, всегда будут занимать в литературе доминирующее положение и о них будут всегда говорить в первую очередь.

¹ Третий съезд писателей СССР, 18—23 мая 1959. Стенографический отчет. М.: Советский писатель, 1959, с. 34.

² Воровский В. Литературная критика. М.: Художественная литература, 1971, с. 236.

СУРОВЫЙ РЕАЛИЗМ

Получив в середине 1970-х годов приглашение посетить Финляндию, автор этих строк, естественно, обратился к литературе Карелии и сразу же выделил в ней произведения именно этого плана — романы «Водораздел» Николая Яккола, «Мы — карелы» Антти Тимонена и «Стальной шквал на перешейке» Тайсто Хуусконена. Вернее, они выделились сами.

Признаться, хотя до момента, о котором идет речь, мне приходилось читать и «Калевалу», и многие книги о борьбе за Советскую власть в этой редкостно своеобразной части нашей земли, не так уж много знаний накопил я о ней. Однако по крайней мере два предрассудка успели с этими небольшими знаниями проникнуть в мои представления о Карелии и ее народе. Один заключался в том, что Карелия — страна, задержавшаяся в своем развитии на стадии чуть ли не первобытности. Другой: процессы, вызванные 1917 годом, не сразу приобрели здесь корневой характер, что и привело к трагическим событиям 1921—1922 года. Чтение Отто Куусинена, Тойво Антикайнена подсказывало: все было куда сложнее. Реалистические книги карельских писателей Антти Тимонена, Николая Яккола, Пекка Пертту окончательно убедили в этом.

Понравившуюся мне книгу «Мы — карелы» (1971) Антти Тимонена я читал раньше, чем «Водораздел» (1949—1966) Николая Яккола. А надо бы читать их в обратном порядке. «Водораздел» подводит вплотную к тому, что составляет существо романа «Мы — карелы», помогая глубже понять и судьбу замечательной карелки Меланиэ, и бесславный конец Васселея, и многое другое.

Отчетливо замечая ряд просчетов Николая Яккола как художника в «Водоразделе», надо сразу же подчеркнуть, что это произведение — несомненный вклад в художественную прозу Карелии. Сила его — в доподлинности художественного изображения карельской действительности, в строгом историзме, с каким показана жизнь карельского народа, если хотите, на протяжении веков. Как — веков? — спросят меня, — если из первых же глав очевидно, что начало событий, описываемых в книге, относится к 1910—1912 годам? Верно. И при всем том жизнь маленького сельца Пирттиярви, жизнь семьи Пульки-Поавилы и его соседей показывается в произведении так, что мы видим и ее корни, и ее будущие побегии по крайней мере на десять по-

колений вглубь и на два поколения вперед. Более того, мы видим всю Карелию и далеко заглядываем за ее границы.

С интересно написанным образом Мавры в «Водораздел» входит песенная, патриархальная Карелия, причудливо соединяющая христианство и язычество, тяготение к «стародавней благодати» с тщательно скрываемым интересом к плодам цивилизации. Не впадая в «экзотику старины», по ничему и не модернизируя, Николай Яккола включает в свое повествование множество народных преданий, примет, заговоров, сказок, песен, отрывков из «Калевалы». Его герои часто говорят пословицами, но эти пословицы звучат в их устах естественно. Финский ученый Матти Кууси насчитал в «Водоразделе» свыше двухсот пословиц. И самое интересное в том, что, за редкими исключениями, они не бросаются нам в глаза.

Автор не идеализирует «первобытности», она не толкает его ни на красочный эпитет, ни на восторженный тон. Почти незаметно мы обнаруживаем расщепленность «патриархального мира». Она усиливается с возрастающей скоростью.

Рядом с семьей Пульки-Поавилы, действительно в поте зарабатывающей хлеб свой, писатель рисует деревенского богатея Хилиппу Малахвиэнена, потихоньку прибирающего к рукам все село. А между этими двумя семьями, как между двумя полюсами, располагаются все жители села. Описание их жизни дает нам осязаемое представление о социальной сложности и возрастающей подвижности своеобразного уклада всей Карелии. И это чувствуем не только мы с вами. Бабушка Мавра, не раз заставляющая вспоминать другую бабушку — из автобиографической трилогии Горького, — созданная не без влияния Горького на Николая Яккола, говорит, расхваливая прошлое: «Что тогда было не жить, когда мой старик был молод и в силе... Выйдет за околицу, глядишь, уже несет глухаря или оленя... Хорошо хлеб рос, и заморозки его не губили, не то, что нынче... Откуда добро, оттуда и зло. Раньше никто не курил и водку не пил. А теперь? Грешным народ стал, что рючи — нехристи. Люди между собой ссорятся и дерутся...» (Яккола Н. Водораздел. М.: Современник, 1977, с. 16).

В самих описаниях, в логике развития образов заключается объяснение, почему «люди ссорятся и дерутся». Через индивидуальные судьбы выявляется социальный аспект проблемы, когда перед читателем встают насыщенные бытовыми подробностями картины перманентного голода,

разоряющих недоимок, ареста ни в чем не повинных людей.

Искусно вводятся писателем в произведение образы русских революционеров, таких, как Донов, Лонин. Образы привлекают человечностью, но не глубоко прочерчены, недостаточно разработаны в психологическом плане. Это относится и ко всем другим. Писатель, кажется, не решался давать себе свободу в этом отношении, как не осмеливался по-настоящему заглядывать в глубины интеллекта своих персонажей. Боюсь, что здесь дело было не столько в особенностях его таланта, сколько в неоправданном опасении сделать героев лучше, чем они были на самом деле. В этом сила писателя и его реализма: он ничего «не улучшает», у его героев мышление конкретное, предметное, как у детей, чувства — непосредственны, тоже как у детей. Но в этом и слабость писателя (но не реализма!): он недостаточно выявляет потенциальные возможности героев даже в тех случаях, когда рисует революционеров. Хорошо завязанный, удачно развивающийся образ Хуоти — сына Пульки-Поавилы — не дорисован именно в этом плане. Он мог быть, при всем его реализме, значительно крупнее. Между прочим, удача, какой является образ Мавры, обусловлена и тем, что она — хранительница как «старины», так и знаний, накопленных народом в прошлом.

Впрочем, когда мы говорим о причинах, помешавших писателю нарисовать всех героев в полный их рост, надо иметь в виду, что тут сказалась и недостаточно органическая взаимообусловленность характеров и обстоятельств в произведении. Нередко они не взаимодействуют, а развиваются как бы параллельно. Это очень уязвимое место в произведении, видимо ощущавшееся самим автором, побудившее его назвать «Водораздел» не эпопеей, не романом, а повествованием.

Иногда, в силу всего сказанного, Николай Яккола вынужден переходить к прямой публицистике, как, например, в пятой, шестой и девятой главах последней, четвертой книги, к цитированию документов, ввел в повествование Элиаса Леннрота. Деликатно говоря, это далеко не совершенные страницы. Вообще, в последней книге факт, документ, событие неправоммерно отодвигают на второй план характеры.

Можно было бы говорить и о других просчетах талантливого писателя. Но самого Николая Яккола уже нет в живых. Книга же его, написанная в добротных традициях

чистокровного реализма, живет, несмотря на недостатки.

Двадцать лет работал над «Водоразделом» Николай Яккола. Его книга прочно легла в основание карельской советской прозы. Как было сказано выше, уже существует и преемственность. Во всяком случае, хороший роман «Мы — карелы» (1971) Антти Тимонена лично мною воспринимается как непосредственное продолжение рассказа о событиях, которым посвящены последние главы «Водораздела», и как следующий шаг в художественном развитии карельской реалистической прозы.

Не скрою, что в данном случае я остановился на «Водоразделе» потому, что он построен почти из такого же материала, с каким любит работать Виктор Астафьев. Не игнорируя социальных связей своих героев, он, так же как Николай Яккола, пристально всматривается во все, чем обогащает их души и прочно привязывает к земле родная природа, мир поэтических преданий и первых неповторимых впечатлений, связанных с постижением его трудной красоты. Художественные приемы тоже во многом схожи: описание встреч героев с реками, лесами, изображение рыбной ловли, охоты, слушанье сказок, былей и небылиц, побасенок, поверий, сцены трудовой страды... И вместе с тем — какая непохожесть и в манере повествования, и в приемах раскрытия характеров, в ритме глав, абзацев, отдельных фраз, в «пригонке» их друг к другу. Виктор Астафьев не стремится к всеобъемлющему охвату жизни. Его цель — показать все, наиболее характерное для нее, путем углубления в ее отдельные звенья, в дела, мысли, чувства одного, двух, в крайнем случае, нескольких героев.

Стремясь найти наиболее точный эпитет для определения жизни, как ее понимает писатель, останавливаешься на слове «трудная». Такова она в его изображении. От того, что трудная, по мнению писателя, она не становится неинтересной. Наоборот, в особенности интересна, потому что в каждом своем звене она — преодоление.

Интерес повествования о ней в произведениях Виктора Астафьева усиливается тем, что оно ведется просто, неприязнательно, как говорили в старину, безыскусственно. И еще: писатель рассказывает о ней изнутри ее, и поэтому его рассказ заражает своей непосредственностью, взволнованностью и, если можно так выразиться, личной заинтересованностью. «Знает, о чем пишет. Пишет потому, что сердце болит»¹, — сказал о нем Федор Абрамов. Повествование

¹ Север, 1986, № 5, с. 105.

«от первого лица» в книге «Последний поклон» больше, чем только художественный прием, и обусловлено не одним лишь автобиографизмом произведения. На это не однажды обращал внимание сам писатель. В последний раз — в предисловии к новым главам книги «Последний поклон», опубликованным в 1974 году (Наш современник, № 5—6). Сам же эти новые главы характеризовал как навеянные неотвязными воспоминаниями страницы собственного детства и вместе с тем как рассказ о незабвенных людях, встреченных в детстве, наконец, как «летопись родных мест». Более того, он утверждал:

«Все люди и места событий в новых главах, так же как и в прошлых, выведены под своими доподлинными именами и названиями.

Основным местом действия в «Поклоне» было и осталось родное село Овсянка, но теперь к нему присоединится и город моего детства — Игарка. Так что в какой-то мере «Поклон» есть и летопись дорогих мне мест, и «среды», из которой я вышел, «моя летопись», не претендующая на всеохватность и глобальные обобщения. Стараясь быть предельно честным перед своей памятью, я не навожу румяна на своих героев, не надеваю им цветочные венцы на головы, не наклеиваю пластыри на очень сложный и болезненно острый обрезаек времени, в который происходит действие в новых главах,— писатель не косметик, и если кто-то из моих героев узнает сам себя и не понравится самому себе, пусть на себя и пеняет...

Другое дело и первая моя обязанность — чтоб сердце мое чувствовало боль, сострадало им и чтоб все это передалось тем, кому я передаю на суд «Страницы детства», как я их называл, и которые явно «повзрослели» в ходе работы¹.

Этим признанием автора ни в какой мере не ставится под сомнение тот бесспорный факт, что «воспоминания», «летопись» он создает как художник, а не как мемуарист. Возможно, в рассказе о том или ином «близком человеке» он скрупулезно точен, ни в одном слове не грешит против доподлинной правды. И все же художественная память и воображение его отобрали и сгустили в образах то, что заключает в частном общем, в преходящем бессмертное, в личном общезначимое. Он нарисовал своего современника, несущего ответственность за судьбы мира. Несомненно, что человек, способный вместить в своем сердце и красоту Ени-

¹ Наш современник, 1974, № 5, с. 16.

сея, и горе незнакомой девочки, не сдаст и не предаст ни в труде, ни в бою. Таким мы его и видим в конце произведения, смелым и сильным защитником социалистического Отечества. Он беззаветно защищает страну, всю свою землю потому, что глубокими и многоветвистыми корнями связан с нею через свою деревню, через Енисей, через людей, с которыми вместе голодал, замерзал, тонул, горел и, все одолев, вырос человеком, для которого ничто не страшно. Писатель ухитряется даже в свисте северных ветров, в шуме лесов, в переплеске енисейских волн улавливать нечто, помогающее раскрыть одну из вековых тайн — «нашей тяги к родной земле, к детству и к тому месту, где пролита кровь в бою». Писатель признается, что тайны этой он пока не постиг. И добавляет: «Стану работать дальше, искать ответы на «вечные вопросы» в своей душе и в окружающей, стремительно несущейся, беспокойной жизни» (Наш современник, 1974, № 5, с. 16). Слова «вечные вопросы» очень точно выражают то главное, во имя чего Виктор Астафьев погружается в глубины нашей повседневной жизни.

На совещании критиков в Союзе писателей РСФСР в 1974 году я назвал реализм лучших произведений советской литературы суровым и, если верить отчету, напечатанному в «Литературной России», утверждал: «В последнее время наблюдается известное ужесточение письма», то есть оно становится более жестким не в том смысле, как истолковал мою мысль Виктор Астафьев («писатели насыщают свои произведения описанием жестокости»¹, — утверждал он), а в том, что писатели, как хорошо сказал Сергей Михалков, «находят своего героя в эпицентре конфликта, где его личностные особенности проявляются с максимальной художественной убедительностью» и где герою «предстоит сделать выбор оптимального решения»². Сошлюсь на роман «Пути-перепутья» Федора Абрамова. Читательница писала автору 14 апреля 1973 года: «Только что кончила читать Ваши «Пути-перепутья». Перед этим раза три прочла «Братья и сестры» и «Две зимы и три лета». Я не могу спокойно, без слез читать эти книги. Эти книги о моей жизни, о моем крае, о людях нашего Севера понятны мне до боли. Только хорошо зная жизнь и людей, можно так написать. Кто не пережил описанного Вами, даже не поверит, что все

¹ Литературная Россия, 3.V.1974.

² Там же.

это было, и было даже еще страшней... Я из Виноградовского района Архангельской области. Сейчас еще там живут мои родители. Я встретила войну 14-летней девочкой и, как и мои сверстники, сразу стала взрослой. Лес, сплав, коса, грабли, сенокос, дальний и ближний, гнус — все мне знакомо не из книг. Голод, страдания, похоронки, труд до изнеможения!!»¹

О. Стивенс назвал «Пути-перепутья» лучшим во всей серии романов Федора Абрамова, заметив: мы читаем его, охваченные интересом к судьбам пекашинцев до такой степени, словно и не подозреваем, что перед нами всего лишь художественное произведение. «Парадоксально, но именно это составляет суть настоящего романа». И добавим от себя: не выводит его за пределы социалистического реализма, а, напротив, демонстрирует неисчерпаемые возможности реализма на социалистической основе. В свое время немало спорного наговоривший о социалистическом реализме Константин Симонов в 1975 году в письме американскому корреспонденту формулировал: «...речь идет о такой литературе, создатели которой верят, что социализм есть добро для человечества, зная, разумеется, при этом, что при социализме существует и зло — иногда большее, иногда меньшее, существуют противоречия и конфликты, — словом, в моем понимании, речь идет о писателе-реалисте, изображающем жизнь такой, какова она есть, при этом верящем в возможность социалистического переустройства общества и в правоту заложенных в основу этого идей. А что вокруг этого термина было в разное время много напутано и проявлено много узости в суждениях, — несомненно. Упражнений, сводящихся к тому, чтобы превратить понятие «социалистический реализм» в прокрустово ложе для литературы, в прошлом было немало, это надо признать»².

Бесспорность успехов социалистического реализма, достигнутых, между прочим, как благодаря верности действительности, так и творческому развитию лучших традиций мировой, прежде всего, русской классической литературы XIX века, вынудила тех, кто не приемлет философско-теоретических основ ее, искать со второй половины шестидесятых годов объяснение новых завоеваний вне этих основ, делая самые причудливые оговорки. Так, например, отнеся Юрия Казакова, наряду с Владимиром Тендряковым, Юрием На-

¹ Литературное обозрение, 1986, № 6, с. 112.

² Симонов К. Сегодня и давно, 1978, с. 323.

глубины, к «обновителям прозы», «неореалистам», норвежский профессор — С. Фастинг обнаруживал вместе с тем в литературной их генеалогии опору на традиции таких писателей, как Тургенев, Чехов, Короленко, Бунин. Однако тут же спрашивал, не носит ли достигаемое ими обновление лишь стиливой, формальный характер, не столько продвигающий литературу вперед, сколько возвращающий ее вспять, ибо не смыкается с самоновейшими «достижениями» европейского искусства. Он же, определив характерную черту советской литературы второй половины шестидесятых — первой половины семидесятых годов как «дегероизацию действительности», изображение ее и людей «такими, какие они есть», на этом основании, вслед за Джеффри Хоскингом, тоже вывел за пределы социалистического реализма В. Белова, В. Шукшина, Ф. Абрамова, В. Распутина, Ю. Трифонова, Ч. Айтматова¹.

С подобными построениями дипломированных почитателей советской литературы решительно не соглашаются рядовые ее читатели в СССР и далеко за его рубежами. Англичанин Грехем Б. Сойер, регулярно с 1964 года подписывающийся на журнал «Советская литература» (на иностранных языках), в одном из писем признавался: «Что меня неоднократно удивляло, так это реализм советских писателей. Уже по содержанию некоторых высокохудожественных произведений можно легко заметить, что они основываются на социалистическом реализме. И, возможно, именно потому, что для них не существует другого образца, кроме социалистической линии, получаешь настоящее удовольствие от такой прозы»². Реализмом советских рассказов, объединенных в особом номере того же журнала, прежде всего восхищался и Гордон Нейл Стюарт из Австралии: «При всем различии личных судеб, возраста, национальной принадлежности и т. п., — писал он, — всех авторов объединяет одно: они пишут о реальном мире и в том, как они о нем пишут, нет элементов иррационализма или эксцентричности. Я вынес впечатление, что все они относятся к людям с чувством нежности и симпатии. Этот гуманный, но чуждый сентиментальности подход придает особую глубину таким вещам, как рассказ Василия Белова о женщине, муж которой погиб на войне, или рассказ Чингиза Айтматова о взаи-

¹ Mennesker og Temaer Sovjetlitteraturen. En Artikkelsamling. Red. av E. Egeberg, S. Fasting og G. Kjetsaa. Oslo, 1979, s. 13.

² Цит. по копии письма, предоставленной мне журналом.

моотношениях героя с его женой и дочерью. Читателям на Западе рассказы этой антологии могут показаться чрезмерно сдержанными, но я думаю, что дело здесь в том, что авторы подходят к своим героям с тем чувством уважения к человеческой личности, которого люди заслуживают, и не пытаются привлечь внимание читателей, живописуя второстепенные, отнюдь не главные жизненные обстоятельства. На мой взгляд, основная отличительная черта антологии — это реализм и гуманизм, и я убежден, что именно по этому пути жанру рассказа надлежит развиваться». Другой австралиец, писатель Ральф де Буасьер, тоже главное достоинство советской литературы видит в ее бескомпромиссном реализме и бережном отношении к человеку. Анализируя рассказы, помещенные в упомянутом уже номере журнала «Советская литература», он выделяет суровый рассказ «Хлеб» Ивана Шамякина, но критически отзываясь о рассказах некоторых прозаиков из Средней Азии. «Они в высшей степени поэтичны, идилличны, не отягощены сложными психологическими изломами и поворотами, даже наивны», — утверждает он в письме, относящемся к маю 1983 года, и так объясняет «эти качества» их: «Мне кажется, что они имеют своим истоком сильную устную традицию, которая еще жива». И тут же уточняет общую характеристику, замечая: «Тем не менее для всех них характерно уважение и нежность к людям. В произведениях советских авторов всегда чувствуешь великие силы, скрытые в человеке»¹.

Сила реализма советской литературы в рассматриваемый период прямо пропорциональна высоте точки зрения писателей на мир, обуславливающей широту захвата жизни и точность выявления ее основных доминант писателями. Вот один пример из бесконечного ряда.

Много лет тому назад мне, как члену редколлегии одного из наших журналов, довелось читать уже набранную повесть Виталия Семина «Побег». Произведение взволновало бесстрашием авторского повествования. Привлекла и тема, до тех пор почти не затрагивавшаяся в советской литературе. Тем более что и тогда, так же как сейчас, я считал, что мы должны постоянно напоминать людям, какой ценой досталась нам победа над фашизмом. Сегодня это еще ак-

¹ Цит. по копиям, предоставленным мне журналом. Кстати, Марелла Сондерс из США писала в редакцию журнала: «Над рассказом «Хлеб» я плакала. Ему присуща особая элегантная простота».

туальнее, поскольку выросли поколения, не имеющие почти никакого представления о том, что пришлось вынести в годы последней войны большинству советских людей, независимо от их возраста.

И все же я тогда высказался против публикации повести и — за существенную доработку ее автором. Дело в том, что, по-видимому, связанный личными впечатлениями, в первом варианте произведения автор избрал слишком узкую площадку для повествования (полумальчик-полуюноша бежит из плена, немецкий учитель с учениками устраивает на него охоту и доставляет в полицию), так что образ угнанного на каторгу в фашистскую Германию советского юноши оказался невольно обедненным. К тому же автор не смог дать его в динамике, показать, как в нечеловечески тяжелых условиях центральный герой не просто остается несломленным, а превращается в борца против фашизма, как постепенно усиливается его сопротивление всему, посредством чего фашисты пытались вытравить из него человека.

Прошло пятнадцать лет, и на мой стол члена редколлегии журнала «Дружба народов» легла рукопись повести «Нагрудный знак «Ost» (это, конечно, повесть, а не роман, как называл свое произведение автор). Читая ее, я радовался тому, что Виталий Семин сумел углубить свой замысел и шире, всестороннее показать как фашистскую трудовую каторгу, превращение фашистами труда в силу, раздавливающую в людях все человеческое, так и сопротивление советских людей в любых условиях фашизму. Неудачный побег центрального героя, от имени которого ведется повествование, теперь стал исходным, но отнюдь не главным в произведении. Главное то, что этот пятнадцатилетний мальчишка, страдающий от систематического голода, холода, непосильной работы, упорно, в течение трех лет борется за жизнь и за то, чтобы остаться человеком. На фашистской каторге он проникся яростной, испепеляющей, выворачивающей душу ненавистью к немцам в мундирах штурмовиков, не знающих жалости, постоянно демонстрирующих свое мнимое превосходство над русскими, французами, итальянцами... Не очень точно формулируя мысли героя, автор все же передает это главное, когда вкладывает в его уста следующие слова: «Совсем не только о том, чтобы как-то выжить, думал я все эти годы. Страх смерти, истощение, голод были неотступны. И содержание себя на каком-то уровне самолюбия требовало таких усилий, что сами уси-

лия нуждались в непрерывном обновлении и объяснении. Каждый хотел жить правильно. Маленького риска не было. Риск всегда был большим. И не одной ненавистью исчерпывались отношения с немцами» (Дружба народов, 1976, № 5, с. 160).

Не одной ненавистью, конечно. Но она на первых порах поддерживала людей, пока они не находили для себя и других опор. А другие — это прежде всего советские люди, и в бесчеловечных условиях сумевшие сохранить чувство собственного достоинства и самоутверждения, как сумел его сохранить советский воин, выступающий под эпитетом «Раздражительный». И в тюрьме, то есть на краю пропасти, он изо дня в день ведет молчаливый, но непрекращающийся бой с фашистами. Во всем, что он делает, в том, как ведет себя, «ясно виден вызов» (№ 4, с. 109). Этот человек потом и становится незримым наставником Сергея, образцом для поведения. «Среди моих многих привязанностей,— признается повествователь,— были и такие, которые возвышали меня. Люди эти часто не замечали меня совсем и, уж конечно, ничего не знали о моей привязанности. Но это не мешало мне хранить им верность, пока мы были в одном вагоне, в одном лагере, и держать их в памяти, когда лагерные обстоятельства разводили нас. В эшелоне это был Юрка-ростовский... Потом был Гришка по кличке Часовщик из пересыльного лагеря. Он ударил замахнувшегося на него полица и долго отбивался, когда немцы насели на него... Был Федя из Минска... Теперь это был Раздражительный. Он вытеснил или очень сильно потеснил всех остальных. Я вспоминал его словечки, быструю улыбку, решительность, хватистую руку с обрубленными пальцами, его ежеминутную готовность к сопротивлению. Вспоминал несколько уроков, которые он, сам о том не думая, дал мне: баланду, вылитую в парашу, его безжалостность к себе и ко всем остальным... Я уже знал, что здесь, где боль и голод постоянны, самое первое условие самоуважения — не жалеть себя... И еще было одно, в чем я угадывал силу Раздражительного и за что уважал его: он не хитрил мыслью сам с собой, не фантазировал, как я или даже мужчины-военнопленные. Он точно знал, что ему предстоит, и даже в мыслях своих не позволял себе от этого склоняться...»

Потом встретились и другие, не менее крепкие люди. Среди них — «папаша Зелинский», его друг — «пожилой белорус» Иван Игнатьевич и врач Софья Алексеевна. Белорус всех подкупал положительностью, степенностью, сдержан-

ностью. Он-то и ударил молотком немца, воевавшего в тех местах, откуда был родом Иван Игнатьевич. Образ врача Софьи Алексеевны — один из лучших во всем произведении, образ человека светлого, чистого, бесстрашного. Она добровольно пришла в тифозный барак, чтобы спасти советских людей. И она их спасает...

Наконец, в заключительных главах произведения автор рисует советских военнопленных, создающих подпольную ячейку сопротивления. Среди них — и главный герой. Мы верим, что он не мог не оказаться среди них. Он не просто выжил. Он сформировался в человека сильного, смелого, негибаемого в своих человеческих принципах.

«Исследование» обыкновенного фашизма» — озаглавила статью о повести В. Семина «Нагрудный знак «Ost» М. Митовская. Она считает повесть «главной книгой» В. Семина: «Писатель изображает во всех подробностях машину, которую он назвал «прессом», машину, превращающую человека из разумного, смелого, мудрого и сильного существа, царя природы в жалкое животное, дрожащее за свою жизнь... Механизм действия основывается на унижении и оскорблении. И результат оказывается самый страшный: полное опрошение жизни и лишение ее целей, смысла». И еще она пишет: «В отличие от многих авторов первых произведений о Великой Отечественной войне Семин не описывает героических подвигов. Наоборот, он очень подробно и в то же время лаконично показывает, как у советских военнопленных зарождается стремление к сопротивлению, стремление, которое не могут сломить самые суровые обстоятельства... Он видит вокруг себя тихих и незаметных людей, действия которых на первый взгляд не кажутся героизмом. Они поддерживают, ободряют, внушают веру в справедливость идей братства, равенства, интернационализма... Об этих людях и об их подвиге, заключающемся в ежедневном, опасном, изнурительном самоутверждении, о подвиге, смысл которого становится ясным только спустя много лет, сумел рассказать советский писатель из далекого Ростова-на-Дону, бывший узник № 763. За три месяца до смерти ему снова удалось увидеть (теперь в качестве известного советского писателя, приглашенного на пресс-конференцию в Мюнхен издательством «Бертельсман», которое перевело его роман на немецкий язык) этот зловещий край, где прошла его страшная юность. Всего девять дней не подарила ему судьба, чтобы он смог увидеть западногерманское издание его «главной книги», его преду-

преждения тем, кто снова стремится омрачить улыбку и радость детей земли»¹.

Все это — сильные стороны бесспорно интересного и талантливое произведения. Но, сказав «сильные стороны», я уже тем самым согласился с тем, что в нем, к сожалению, есть и слабые. Важнейшая из них — некоторая непроясненность авторского замысла. С обжигающей ненавистью говоря о фашизме, о том, что он захватил почти всю Германию, автор, однако, лишь однажды упоминает о том, что от фашизма страдали и немецкие рабочие (Фридрих из Эссена). В основном же вся Германия предстает у него либо в солдатской форме, либо в форме штурмовиков. Стремясь подчеркнуть, что фашизм — отнюдь не локальное явление, Виталий Семин в цитированном уже мною авторском отступлении делает не совсем ясные сближения. Рассказывая, как к руководителю подпольной организации Аркадию приходят на переговоры власовцы, герой бросает фразу: «Я был почему-то уверен, договорятся». Само это сближение мне представляется неправомерным. Растянут рассказ о том, как пытались расправиться со старшим мастером «Вальцверка». Аркадия же он «снижает», почти развенчивает, если учесть, что из-за его медлительности от возмездия ушел и комендант лагеря. Кажется, кое в чем Виталий Семин все же остался слишком связанным личными впечатлениями, переживаниями, и это помешало ему найти художественные обобщения, достойно венчающие его произведение.

«Хотя первые оценки и были положительными,— наблюдательно предположил Миливое Йованович,— следует ожидать, что определенного рода замечания вызовет и новый роман Виталия Семина «Нагрудный знак» «Ost», написанный на основе «автобиографических» впечатлений о пребывании автора в немецком лагере. Вообще «автобиографическая» линия в творчестве Семина слабее по сравнению с показом будничной жизни современного города, что в 1965 году (повесть «Семеро в одном доме») принесло автору славу, сделав его одним из самых выдающихся прозаиков современности»².

Но и в «Нагрудном знаке» «Ost» расширение жизненного опыта помогло автору подняться от правды фактов к правде истории, создать интересное реалистическое произведение.

¹ Литературен фронт, 1980, № 11.

² Kпjiževne Novine, 1.IV.1977.

Еще одну черту рассматриваемой прозы, отмечаемую читателями, можно условно определить как смелость поворотов при разработке характеров. Для примера возьмем роман «В стране синеокой» (1968) Николая Шундика. В основу его положена всем известная в свое время реальная история с выполнением трех планов по животноводству, случившаяся в Рязани. Писатели не однажды разрабатывали ее художественно, например Всеволод Кочетов в «Секретаре обкома», Елизар Мальцев во втором томе романа «Войди в каждый дом». Но это не смутило Николая Шундика. Он смело положил известный случай в основу своего произведения, при создании центральных образов воспользовался реальными прототипами, но разработал все так, что мы читаем роман не отрываясь.

Самое главное в романе Николая Шундика можно выразить одной фразой: «Смелый, заинтересованный взгляд на нашу жизнь». Автор нарисовал в целом яркую реалистическую картину советской жизни, радуясь ее достижениям, не скрывая ее недостатков, противоречий. Картина запоминается благодаря изображению замечательных людей колхозной деревни — председателя Дениса Денисовича Ганина, знатной доярки Дарьи Николаевны Комарковой и ее любимицы Лизы, тракториста Крапивина.

О Денисе Денисовиче Ганине можно было бы написать целую статью. Смысл ее сводился бы к тому, что образ живет в строгом соответствии с силой, заложенной в нем самом, что автор не грешит против внутренней логики характера, изображает ли он взаимоотношения Дениса Денисовича с Буяновым или Соколовым, Комарковой или непутевым сыном Аркадием и несчастной Светланой Кравцовой.

Верен внутренней логике сложный характер Дарьи Николаевны Комарковой. Мы видим замечательную женщину и на вершине славы, и в трагическом положении, когда появилось столько охотников развенчать ее. Лучше всего показан суд самой ее над собой и над Буяновым. Захватывают сцены, в которых Дарья Николаевна, звено за звеном, прощупывает свою жизнь. Именно они поднимают все выше ее в наших глазах. И мы верим в ее величие, в ее внутреннюю красоту, несмотря на все ошибки недавнего прошлого.

Безупречно вычерчена романистом линия взаимоотношений Комарковой с Буяновым — самым сложным, самым трагическим персонажем в романе. Не боюсь сказать: и самым удачным. Мы восхищаемся энергией Буянова, неуто-

мимостью, решительностью, самоотверженностью; мы до глубины души негодуем, когда он проявляет самоуправство, грубость; мы вместе с ним чувствуем себя разбитыми, когда он не решается отвергнуть «предложение о трех планах». И это тоже сильная сторона советской литературы рассматриваемого периода, отвергающей однолинейность человеческих характеров. У Николая Шундика герой его «Страны снеокой» совершает роковые просчеты. Но, рисуя Буянова, автор, по его словам, хотел показать «человека сложного, противоречивого, несомненно одаренного, достойного не только осуждения, но сочувствия и даже глубокого уважения»¹. И это ему удалось. Мы многое прощаем Буянову, когда он находит в себе силы и мужество осудить себя за все просчеты. И мы не забудем, как Лара Буянов ведет на расстрел Иллариона Степановича Буянова: «Вернее, он, Илларион Степанович, идет умирать, а позади подталкивает его винтовой беспощадный, неустрашимый Лара Буянов: «Иди, иди!» Как не забудем отлично написанной встречи Буянова с Главным, чреватой столь страшной драмой.

Так творческое отношение к реальным фактам, их художественная трансформация, соединяясь со смелостью поворотов в развитии характеров, обеспечивает успех.

Приведу еще один пример — из романа «Вечный зов» Анатолия Иванова. Восстановим в памяти встречу Кружилина с Наташей в поезде и последовавший затем суровый разговор с Алейниковым о 1937 году, резкий, как выстрел, вопрос Кружилина: «Смерти, как я понял, ищешь?» И еще: «А нам великодушно оставляешь возможность объяснить этой девчонке — почему же оно все так произошло? А объяснять надо, ведь ей жить на этой земле. А как ей жить, во имя чего жить, рожать детей? Во имя чего их растить, какие нравственные идеалы вкладывать им в души?»

Такие «повороты» сразу укрупняют характеры героев. И приближают их к нам. Образы получаются живые, яркие, отнюдь не вызывающие у нас однозначного отношения.

Последнее — тоже особенность прозы этих лет, как правило соединяющаяся с постановкой самых «трудных» нравственных проблем.

Большинство произведений художественной прозы, созданных в 1970-е годы, относится к эпическому жанру. Но это наблюдение не исключает необходимости тотчас же сказать о том, что и жанровое, и стилевое, и иные различия их

¹ Волга, 1968, № 6, с. 4.

носят сугубо условный характер. Суровость реализма, эпический размах почти непременно соединяются в рассказах, повестях, романах рассматриваемого периода с внутренним лиризмом, органической поэтичностью, окрыленностью. Недавнее увлечение писателей лиризмом обернулось несомненным плюсом и для эпического творчества. Это проявляется и в той сердечности, что пронизывает каждую строчку, и в той доверчивой интонации, с какой ведется повествование даже в самых суровых произведениях эпического рода. Жесткий в своем реализме «Потерянный кров» Й. Авижюса открывается ласково-горьковатыми словами из литовской лирической песни:

Веет свежий ветерок
С запада, с востока,
Вей же, ветер, потихоньку,
Спит под кленом паренек.

Внутренне лиричен роман Виктора Смирнова «Тревожный месяц вересень» — хороший роман хорошо растущего писателя. Лирический голос автора звучит на всем протяжении романа «Последняя война» Василия Рослякова, не говоря уж о романах Олеса Гончара, Михайлы Стельмаха...

Писателям удается соединить в художественном плане то, что раньше казалось почти несоединимым — скажем, остаться эпиками, используя для раскрытия величия нашей жизни, наших людей легенду, сказку, лирическую песню, переплетая быль и небыль, стихи и прозу. Одними из первых успехов одержали Юван Шесталов в «Языческой поэме», в повести «Когда качало меня солнце», Чингиз Айтматов в «Белом пароходе», Расул Гамзатов в горских легендах, а затем в «Моем Дагестане», в связи с которым Н. Доризо сказал об авторе: «Если бы он написал только одно это прозаическое произведение, для меня он уже был бы истинным поэтом»¹. Французский писатель Андре Стиль назвал «Мой Дагестан» удивительной «простой песней о воде и об огне, о родине и о море, нежной и суровой песней о родине, ласковой, как горлица, гордой, как орел»². К. Топчиева из Болгарии писала: «В книге интересно, оригинально и порой причудливо сочетается древняя восточная мудрость с наблюдательностью современника...»³ Созданный по принципу мозаики, из разноцветных стекол само

¹ Пятый съезд писателей РСФСР, с. 122.

² L'Humanité, 20.VIII.1972.

³ Септември, 1971, № 12, с. 109.

го несходного размера и состава, похожий на многоцветный витраж, «Мой Дагестан» не потерял ни панорамности, ни реалистической глубины даже в лиричнейших и самых легендарных своих звеньях. «Я был очарован произведением Расула Гамзатова,— признавался канадский журналист и редактор Дайсон Картер.— Вот уже много лет я не испытывал подобного потрясения. Это великолепное свидетельство того, как истинный талант находит форму, идеально воплощающую данное содержание. Как большая поэзия, его проза прежде всего покоряет сердце и только потом, казалось бы неожиданно, пробуждается мысль, растет теперь уже осознанное восхищение дарованием писателя»¹. О «Моем Дагестане» можно сказать словами А. Твардовского о не увидевшей свет на русском языке поэме Р. Гамзатова: «Это — исповедь и поучение, взыскательный суд и раскаяние (в не совершенных грехах), изложение средствами лирико-патетического признания большого политического, общественного содержания»². Профессор Иштван Кирай, главный редактор журнала «Советская литература» (на венгерском языке), отметил, что «Мой Дагестан» Р. Гамзатова, «Семь песен об Армении» Г. Эмина потрясают своими художественными признаниями и подтверждают, как «тесно сплывались в литературах народов СССР любовь к отчужденному краю с любовью ко всей необъятной, многонациональной родине, насколько равно близки для советских людей понятия патриотизм и интернационализм»³.

Органический синтез различных жанровых форм — такая же особенность советской литературы второй половины нашего века, как суровость ее реализма и резкое усиление в ней удельного веса философских обобщений.

Показателен роман «Сломанная подкова» Алима Кешокова. В этом, вызвавшем острые споры, не везде с одинаковой тщательностью прописанном произведении безусловно удался автору характер табунщика Бекана Диданова. Он верен почти в каждом своем слове и поступке. Есть в Бекане нечто сугубо национальное, от скал Кабарды, но этот старый человек нов в своем отношении к людям, к миру, к жизни, к истории, хотя такие категории кажутся вроде бы слишком далекими, когда говоришь о Бекане. Он под-

¹ Цит. по фотокопии письма, предоставленной мне редакцией журнала «Советская литература» (на иностранных языках).

² Твардовский А. Письма о литературе, с. 276.

³ Кирай И. Литература общечеловеческого воздействия.— Иностранная литература, 1985, № 6, с. 164.

купает нас и тогда, когда спорит с секретарем обкома Куловым, и тогда, когда горько рыдает перед труповозом Фей Мисочкой, и, наконец, тогда, когда совершает прыжок в легенду. Мы верим ему прежде всего потому, что он верен в своем слове, в том, что ученые называют речевой характеристикой персонажа. «Настоящий джигит,— одобрительно усмехнулся Бекан.— Когда джигиту говорят: «Собирайся, поедем» — джигит не спрашивает, куда и зачем. Он садит коня и едет». Столь же верен Бекан в своих поступках. И — в последнем из них.

Автор очень правильно сделал, не заставив Бекана повторить героический прыжок сказочного Ордашуко. Он предпочел более естественное решение: на Бекана и его любимого коня Шоулоха обрушивается снежная лавина. Но все, что пред тем совершил Бекан, уже делает его почти легендарным. Поэтому «прозаический конец» разрешается могучим разрядом поэзии, уносящим героя в легенду. «Снежная лавина, вызванная сотрясением воздуха от стрельбы, подхватила и Бекана и Шоулоха. Сначала они столкнулись на миг, словно обнялись на прощанье, потом старик оказался под конем, потом он схватился за гриву коня, словно мог удержать его от падения или удержаться сам. Потом неодолимая сила перевернула их, потом рот и всю грудь Бекана залепило, заткнуло снегом, и все потемнело как ночь, но это только на миг. После мгновенной темноты Бекан очутился вдруг верхом на несравненном своем Шоулохе, а серебряное седло с насечкой и позументами под ним. И он направил коня не в черную пропасть, а вверх. И они плавно скачут по Млечному Пути, рассыпая по небу искры, которые тотчас превращаются в звезды. А внизу стоит Даниват, смотрит на небо из-под руки и говорит: «Вон я вижу в небе Путь всадника».

Это самая поэтичная сцена в романе «Сломанная подкова». Надо иметь в виду, что в прозе Алима Кешокова слово сильно не столько своей «плотью», сколько песенностью, музыкальностью. Сила процитированного эпизода в том, что здесь слова как бы теряют внутреннюю наполненность, сливаясь в музыкальную фразу, поднимающуюся над всем, только что описанным; реальная история перерастает в легенду, реальное слово — в музыкальный аккорд, уносящийся ввысь. Появляется возвышенность, окрыленность, создаваемые самой расстановкой слов, их ритмом, их звучанием.

Так советские прозаики поэтизируют жизнь, не приглаживая ее. Напротив, поднимая реалистические образы до

значения гигантских символов, они тем самым углубляют реализм.

По верному наблюдению болгарской исследовательницы К. Топчиевой, «характерным явлением современной советской многонациональной литературы является стремление создать неповторимый сплав традиционного с современным, национально-своеобразного с новым, советским. В этом смысле есть нечто общее в таких разных повестях, как «Мой Дагестан» Расула Гамзатова, «Чинара» Аскада Мухтара и «Белый пароход» Чингиза Айтматова»¹.

Происходит и обновление многих испытанных приемов. С давних пор считалось почти бесспорным, что прием двойничества ушел в историю. Но вот, разрабатывая сложный характер Якова Алейникова, использовать прием двойничества попробовал Анатолий Иванов. Затем Николай Шундик столкнул Иллариона Буянова в конце жизни с... ним же самим, когда ему было двадцать лет, когда его звали Ларой Буяновым. И, как мы видели, получилась сильная сцена, играющая огромную роль в завершении характера одного из центральных героев романа. Василий Росляков в «Последней войне» смело опробовал некоторые новые методы письма, в частности попытался заменить кое-где традиционные монологи несобственно-прямой речью, незаметно перерастающей во внутренний монолог, в нескольких случаях ввел коллажи. Кажется, в результате письмо получилось более экономным.

Однако в этом последнем качестве проза семидесятых годов еще далека от идеала. Создаются дилогии, трилогии и даже тетралогии. Разрастание замыслов в процессе их осуществления вполне объяснимо. По меткому замечанию Леонида Леонова, убыстряющийся темп жизни все увеличивает интенсивность мыслей, чувств, событий, впечатлений в одну и ту же единицу измерения. Это ставит писателей перед дилеммой: либо беспредельно увеличивать объем произведений, либо искать какие-то новые приемы более экономного изображения действительности.

Не отказываясь от создания «толстых» романов, писатели уже примерно со второй половины прошлого века резко усиливают поиски средств и приемов, позволяющих выражать «в немногом многое». Отсюда предельно краткие описания природы, «подтекст», «подводное течение» у А. Чехова, реалистическая символика, полисемантизм слова и

¹ Сентябрь, 1971, № 12, с. 109.

афористичность у М. Горького. Отсюда же блестящая трансформация приемов кино в литературных произведениях Александра Довженко, а в рассматриваемый период — у Юрия Бондарева, Чингиза Айтматова, Виля Липатова, не говоря уж о Василии Шукшине.

Дело не в том, чтобы возродить пресловутую фрагментарность композиции или «телеграфный стиль». Дело в том, чтобы заставить каждое слово в произведении нести максимальную образно-смысловую нагрузку. Ничто не позволяет добиваться такого лаконизма лучше, чем яркий, емкий и точный образ.

МНОГООБРАЗИЕ ФОРМ РЕАЛИЗМА

С только что рассмотренной частью советской литературы прежде всего связаны такие ее особенности, как все углубляющаяся и расширяющаяся эпизация повествования, усиленное проникновение в интеллектуальный и душевный мир героя, в его психологию, пристальное исследование его нравственных устоев. Не следует понимать сказанное так, будто рядом с этим типом реализма не развивались течения, основанные на романтизации повествования, на усиленном использовании условно-гротесковых форм или что этим последним противопоставлены глубокий психологизм, основанный на реалистической детализации, внутреннем монологе, исповеди. Говорю так потому, что, подхватив созданную в свое время Я. Е. Эльбергом легенду об отрицательном отношении или, точнее сказать, прямой недооценке условных форм многими советскими критиками и литературоведами, ее в семидесятые годы усиленно поддерживали Д. Марков, А. Бочаров. Подтверждение тому — статьи их, опубликованные на страницах «Правды». Между тем предпочтение, отдаваемое многими учеными реализму, выражающему жизнь в ее действительных проявлениях, основано не на субъективных вкусах и пристрастиях, а на достижениях самого реализма в этих формах, кстати никогда не исключавшего условно-гротескового арсенала, охотно пользовавшегося им при надобности, как не исключавшего и временных сдвигов (вспомним «Города и годы» Константина Федина), соединения реального и фантастического, мифологического (как в «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова). Откуда же осторожность в отношении к условным формам, мифологемам? Приведу мнение одного из убежден-

ных сторонников их. «В пятидесятые годы,— говорил В. Баранов, выступая в 1983 году за «круглым столом» в редакции журнала «Дружба народов»,— литература, в основном, развивалась в жизнеподобных формах. Сейчас, в 80-е, наше многонациональное художественное сознание, как говорили в старину, «полагает себя» в многообразии стилей, форм, жанров. Активно используются условные формы — гипербола, притча, мифологема. Здесь найдено и сделано немало интересного. Но должен сказать, что обращение к мифологическим «истокам», расширяя так или иначе диапазон образных средств, таит в себе опасность некоторого отхода от острых социальных проблем современности. Декорум «фольклоризма», ностальгические мотивы иногда становятся своего рода барьером между художником и современностью»¹.

В этом утверждении не все бесспорно, есть фактические неточности (условные формы стали широко использоваться с конца 1960-х годов), но оно «ухватывает» одну из причин нашей осторожности в отношении к условным формам, к стати проявляющим свой настоящий потенциал в соединении с «формами самой жизни», как в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова или «Буранном полустанке» Ч. Айтматова.

Последнее можно сказать и о романтической форме письма. Она тоже не столь универсальна и безгранична в своих возможностях, как реалистическая. Более ригористична она именно потому, что не все может. Неудивительно, что даже самые упорные романтики в конце концов «раздвигали» ее возможности за счет реализма.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ОКРЫЛЕННОСТЬ: РОМАНЫ МИХАЙЛЫ СТЕЛЬМАХА И ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

В бесчисленных статьях и рецензиях, которыми сопровождается негаснущий интерес к таким произведениям, как «Знаменосцы» О. Гончара и «Кровь людская — не водица» М. Стельмаха, повести А. Абу-Бакара, в большинстве стран Западной Европы и Восточной Азии, наряду с цельностью и возвышенностью характеров героев подчеркивается ро-

¹ Дружба народов, 1983, № 6, с. 244.

мантичность подхода писателей к миру и человеку и способов их изображения. Свою статью о романе «Человек и оружие» Д. Добрев из Болгарии назвал «Олесь Гончар — певец нового романтизма». Утверждается, что в социалистический реализм Олесь Гончар вносит творческую романтику нового общественного строя, коммунизма¹. Об особом стиле Михайлы Стельмаха тоже пишут многие критики, признавая роман «Кровь людская — не водица» не менее выдающимся, нежели «Знаменосцы», а автора нередко именуют «украинским Шолоховым»². В статье «Интеллектуальность и художественная Правда с большой буквы: Примечательные тенденции романа в современной украинской и белорусской литературах» Петер Кирхнер писал о романе «Правда и кривда»: «События 1945 г. образуют лишь фон для концентрированных глубоких раздумий автора романа и его героя о жизни и об искусстве, о советском народе, о моральных законах советского общества, о красоте людей, строящих коммунизм, раздумий, которые со всей остротой устремлены в нашу современность... Автор сознательно отказывается от полутонов и подтекста, обнажает существо жизни на примере взятых им фактов, в резкой форме отграничивает позитивные от негативных характеров»³.

Названные писатели романтического склада не похожи друг на друга: талант, помноженный на глубокое знание жизни, каждый раз и здесь дает нечто оригинальное, интересное.

При общепризнанной даровитости Олесь Гончара ни одно, кажется, его произведение, не исключая и «Знаменосцев», не порождало единодушия в оценке. Чаще всего художника упрекали в чрезмерном пристрастии и возвышенной, субъективно окрашенной, кое-где срывающейся в риториче манере повествования, в злоупотреблении красочными эпитетами, преувеличениями, символикой. Действительно, кое-какие излишества есть в его произведениях. Но отметить их наличие — еще не значит доказать, будто ими определяется самое существо его творчества или что он сам не боролся с ними. Достаточно сравнить первое и послед-

¹ См. также статьи о «Знаменосцах» Г. Тюрка (*Neue Deutsche Literatur*, 1954, N 1) и П. Атанасова (*Славяне*, 1959, № 9).

² См. подробнее: Коваленко Л. Мовами світу. Київ, Радянський письменник, 1984, с. 275—280.

³ Sonntag, 1966, N 44/45, S. 13.

нее издания тех же «Знаменосцев», чтобы убедиться в обратном.

К тому же что относить к излишествам? С каким критерием подходить к их установлению? Одно дело, если за исходное берется аналитическая, классически точная проза Федина. Совсем другое, когда мерой становится «Тарас Бульба» Гоголя. Боюсь, что критики Олесь Гончара часто игнорируют природу его таланта.

Нельзя сказать, что природа таланта Олесь Гончара не реалистическая, но это, так сказать, реализм возможного, реализм с большим уклоном в идеальное, с преимущественной ориентацией на положительное, светлое, яркое, воспринимаемое, однако, в реальных линиях и формах, но выражаемое в сгущенных красках. «Проза Гончара,— говорит Николай Тихонов,— романтична. Но это законная романтика — высокого накала, ответственного, готового перейти в песню подвига, молодости, не боящейся никаких трудностей, смело идущей на любые испытания и выходящей из них с честью. Этот романтизм порожден суровой правдой действительности»¹.

«Высокое поэтическое слово» — так определил главную особенность и «Знаменосцев», и «Таврии», и «Человека и оружия» чешский писатель Йозеф Рыбак. «Представителем романтического направления в украинской литературе» называет Олесь Гончара болгарин Петр Атанасов. «Гончар во всех своих книгах, во всех выступлениях, во всем, что делает, проявляет себя как поэт», — уточняет другой болгарин, Димитр Добрев. Любопытно, что читатели, критики, литературоведы единодушно говорят о том, что и первые, и последующие произведения Олесь Гончара имеют единую основу. По мнению Петера Кирхнера, в «Тронке» особенно ярко «проявилось своеобразие творческой манеры Гончара — умение вести непосредственный рассказ о буднях простых людей — наших современников, увидеть поэтическое, необычное в обычном, соединить подчеркнуто осязаемое изображение с философским осмыслением, гармонию (или противопоставление) природы и мыслей героя. Эта «романтичная», вернее — реалистическая манера письма, новаторская и по содержанию, и по форме, присуща и последнему его роману». Румынский исследователь Джордже Карпат тоже утверждает, что Олесь Гончар — «художник-исследо-

¹ Литературная газета, 5.IV.1978.

ватель, чутко улавливающий самые тонкие душевные движения, склонный к философским обобщениям. Его «Тронка» — результат смелого эксперимента романиста, эксперимента, продиктованного новыми условиями развития современного искусства». Так же считает и Ульрих Кунке из ГДР, добавляя, что в «Тронке» каждая из новелл отличается законченностью, блестящим стилем, а взятые все вместе, представляют собой «безупречно выполненное художественное произведение, спаянное общностью темы и образов». С ними соглашается Вацлав Жидлицкий, следующим образом приводя все рассуждения к общему знаменателю: «Гончар считает делом профессиональной писательской чести неустанно экспериментировать в рамках избранного стиля. Прежде всего его постоянно интересует взаимоотношение между романтическим и реалистичным изображением и возможности объединения этих двух методов»¹. Соответственно его произведения отличаются повышенной эмоциональностью, лирической окрашенностью, в них большое значение имеют элементы условности. При всем том писатель не идет вразрез с принципом конкретно-исторического изображения жизни. Рассмотрим под этим углом зрения два произведения писателя — роман «Циклон» (Дружба народов, 1970, № 8) и повесть «Бригантина» (Москва, 1974, № 3). В них, по верному замечанию польского ученого Ф. Неуважного, О. Гончар стремится «не столько дать определение понятия «счастье», сколько показать, как человек борется за него»².

Отличающийся довольно сложным для Олеся Гончара построением роман «Циклон» художественно трансформирует многое из нашей жизни послевоенного двадцатипятилетия. Вместе с тем сюжетно он связан с романом «Человек и оружие», в котором описывался первый период Великой Отечественной войны. Главный герой романа «Человек и оружие» — Богдан Колосовский является ведущим героем и в «Циклоне».

После войны Богдан работал на восстановлении Днепротэса, случайно познакомился со знаменитым кинооператором. И вот теперь он уже сам известный кинорежиссер-документалист. Запечатлевает на пленку героический созидательный труд советского народа. Он работает в паре с та-

¹ Приводимые цитаты взяты из подготовленной Л. Коваленко публикации «На світових обширах». — «Всесвіт, 1978, № 4, с. 190—197.

² *Nove książki*, 1980, № 7, s. 2.

лантливый оператор Сергеем Танченко, человеком неуживчивым, но неуживчивым не потому, что у него характер скверный, а потому, что он, Сергей, «страдает» «манией справедливости».

Богдан не может пожаловаться на неудачи. Жизнь дает превосходный материал для его творчества, хотя полученный им пуд киносценариев ничем и не порадовал его. Другое не дает покоя герою. Он не может забыть дней войны, героизма тех, кто боролся во имя счастливой жизни нынешнего поколения. И он решается рассказать о них.

Роман прорезывают мощные ретроспективные сполохи, в свете которых мы видим наших солдат, командиров, комиссаров, партизан, видим советских военнопленных, ведущих с фашизмом «смертный бой не ради славы, ради жизни на земле». Образы их нарисованы суровыми реалистическими красками, насыщены яркими деталями страшного быта тех лет. Н. Тихонов в отклике на шестидесятилетие О. Гончара отметил, что в «Тронке» и «Циклоне» «автор углубляется в жизнь со всеми ее реальными сложностями»¹.

Превосходно очерчен писателем образ рядового артиллериста Ивана Решетняка, этого «тягача войны», с его колебимой верой и в жену Катрю, и в командира Чикмасова, и в военнопленного Шамиля, и в подпольщика Байдашного,— с верой в Родину, в справедливость нашего коммунистического дела. Действительно, надо было иметь крепкую подкову на счастье, чтобы вынести все, что вынес этот человек, ни в каких условиях не теряющий достоинства и всюду продолжающий сражаться с фашизмом. Подвиг его не из тех, что сверкают молнией. Он грандиознее. Смысл его лучше всего выразил капитан Чикмасов, которому Решетняк спас жизнь, как спас ее и Колосовскому. Он сказал о Решетняке своему другу, батальонному комиссару: «Добрый солдат. Навеки добрый». Сам же писатель, не удержавшись, говорит о нем: «Есть подвиги такие, которые совершаются совсем негромко, почти незаметно, наедине с собственной совестью. Мир о них не оповещен, медали за них не отлиты, носит их человек в себе, как тайну души своей, как знак того, что и ты чего-то стоишь. Не считал и не считает себя Решетняк героем, просто рядовой солдат-кадровик, и хотя не из тех был, которые на рожон лезут, но в службе был безупречен, воевал без лукавства. И если

¹ Литературная газета, 5.IV.1978.

есть за ним подвиг, то скорее внутренний, ни в каких реляциях не зафиксированный, подвиг скромной души Решетняка, которая не раз самое себя пересиливала, не раз над собой поднималась». Знаменательно уже само обращение писателя с устоявшейся репутацией романтика к герою, совершающему невидимый подвиг.

К этому надо добавить, что в романе О. Гончару особенно удались сцены с Решетняком и его Катрей. Рельефно написана Холодная Гора, где Решетняк оказывается надежной опорой и для Колосовского, и для Шамиля, и для многих других советских военнопленных. Некоторые страницы своим реализмом бросают читателя в озноб. Сама же Холодная Гора поднята автором до значения символа, воплощающего все те беспримерные трудности, что выпали на долю советского народа в первый период войны.

Запоминается также образ «катышечника» грузина Давида, которого Решетняк прозвал Шамилем. В нем есть настоящая искра, часть молний реактивных, что когда-то Шамиль держал в своих руках. Выразительно написана сцена появления его в концлагере. Запоминается и диалог, последовавший после того, как фашист застрелил советского военнопленного, сорвавшего сорняк и с вызовом начавшего жевать его:

«Когда вытянулись на улицу, вздохнул Решетняк:

— За травинку...

Молчим. Через некоторое время кавказец вынул трубку изо рта.

— Не за травинку он его.

— А за что же?

— За то, что не раб. За то, что человек. А если Человек — на всю жизнь ты враг этой сволочи фашистской...»

Романтический свет, возвышенный тон повествования, его субъективная окрашенность придают дополнительное очарование сценам, в которых описывается знакомство Шамиля с Присей Байдашной, — знакомство, перерастающее в любовь на всю жизнь. Предутренней чистотой отличаются согретые нежностью авторского сердца страницы, на которых в первый раз говорят друг с другом Шамиль и Прися. С этих пор у героев единый путь в жизни. Они пройдут его с честью. Художественный рассказ о нем безупречен. Уместными представляются здесь и красочный эпитет, и преувеличения, и символика, усиливающие эмоциональное воздействие героев на читателей. Слабость ощущается

лишь в одном звене: не очень убедительно мотивирован тяжкий поход Шамиля за радиодетальями и листовками о Сталинградской битве. Мне кажется, этот эпизод бросает даже тень на умного подпольщика Байдашного.

Так же как в романе «Человек и оружие», в «Циклоне» большой притягательной силой обладает образ Богдана Колосовского. Сперва кажется, что он поставлен в романе не на самое выигрышное место, как бы отодвинут в тень. Но потом замечаешь, что занимаемая им позиция лишь оттеняет скромность, естественность, абсолютную чуждость какой-либо позы, присущие этому удивительно цельному, крепкому человеку, олицетворяющему все самое лучшее, что порождено нашим обществом. Он становится более реалистичным, если сравнивать «Циклон» с романом «Человек и оружие».

В двух сценах, по замыслу автора, должен с особой глубиной раскрыться характер Колосовского: в написанной сурово-реалистическими красками, даже с некоторыми натуралистическими подробностями сцене-воспоминании, неотвязном воспоминании о том, как в годы войны, в лунную ночь он и его сподвижники увидели нечто сновидное, полуфантастическое, невероятное: обнаженные, будто русалки, украинские девчата в отчаянье обнимали чесоточных лошадей, надеясь, что, заразившись, они спасутся от угона на фашистскую каторгу. Богдан не забудет этого никогда. «На веки врежутся тебе в душу эти кадры, эта противоестественная вязь, фашистски дикая композиция горя и безысходности. Будешь помнить ее при форсировании Днепра. И где-то под Берлином в последних атаках — тоже помнить будешь... Те жгучие, ничем не смываемые, навязчивые кадры — ясная ночь, дикая натура с лазаретными конями и русалками! — ты видишь их и тут...» — говорит не то он сам, не то автор четверть века спустя.

Другая сцена, напротив, романтически-возвышенная: Богдан объясняется с влюбившейся в него Ярославой. Белоснежной чистотой отличается эта сцена. Олесь Гончар не боится рисовать своего героя без пятен, без червоточины, но так, чтобы он не терял ни жизненности, ни привлекательности. И тут ему опять-таки помогает сама манера повествования — песенно-возвышенная, мелодичная, не чурающаяся красочного эпитета, сгущенной экспрессии. И если в чем автора можно упрекнуть, то только в том, что психологически герой дан не в полную силу, не столько развивается, сколько передвигается. Богдан любит рассу-ж-

дать, но рассуждения его не отличаются особенной оригинальностью. Во всяком случае, ни одна его мысль не поражает нас настолько, чтобы мы запомнили ее.

Впрочем, в романе любят рассуждать и другие герои, чаще всего — об искусстве. К сожалению, их рассуждения не очень глубоки. На мой взгляд, редактор Пищик, появляющийся во второй части романа, и все споры с ним банальны, мелководны и совершенно излишни. Прimitивны рассуждения профессора Изюмского о пустынях и каналах на Марсе, о холоде беспредельности, о вечных ураганах в верхнем слое атмосферы. Рассуждениями этими переполнены целые главы во второй части романа. Еще мелководнее философствования того же профессора Изюмского о «сущности неволи», о бессмертье, как высшей воле к жизни.

Неглубок в своих постоянных рассуждениях (в частности, и с Ярославой) и оператор Сергей Танченко — второй ведущий персонаж романа «Циклон». По существу, он «не чувствуется» читателем вплоть до середины второй части романа. Иначе говоря, почти три десятка глав подготавливают читателя к настоящей встрече с этим героем. И хотя читатель не обманывается в своих ожиданиях, «выдержка» чересчур велика. В интродукции же к образу много лишнего. «Роман» Сергея с Агнессой, написанный не очень экономно, не входит органично в произведение и вполне мог бы остаться за его пределами. Как живое лицо, Сергей Танченко поднимается лишь с последних страниц романа, где он показывается в действии.

Главы, посвященные описанию схватки советских людей с циклоном, вообще удались автору. Хорош образ участкового, лейтенанта милиции Лукавца, выразительны его проникнутые добрым юмором реалистические диалоги с жителями затопленных сел. Естественно, без излишних «подходов» и «пояснений» вводится в роман сын Ивана Решетняка.

Отметить все это тем важнее, что вторая часть романа вообще написана менее экономно, нежели первая, в художественном отношении она тоже не очень ровная. В ней есть не совсем удавшиеся автору главы и, что еще хуже, есть эпизоды и даже целые главы, не обязательные в произведении. Необязательна, например, глава, в которой Ярослава по вызову мчится в город, чтобы... получить поздравление от родственника, приехавшего из Канады. Очень растянуты главы, посвященные описанию влюбленности

Ярославы. В самом же описании много искусственности, «красивостей», прорывается сентиментальная нотка, заставляющая вспоминать Вербицкую: «Только закрывала глаза, видела солнцем залитый луг, луг цветистый, полный жизни, в щедрой гамме красок — белых, васильково-синих, сиреневых, лиловых, что с дивным художественным вкусом переткались, переплелись на фоне сочно-зеленого (природа обладает таким тонким вкусом), и колокольчики, и даже конский щавель, поднявшись над половодьем трав стройностью своих стеблей-соцветий с их как бы подпаленной, терракотовой смуглостью, — ничто не нарушало гармонии красок. «Творчество — это любовь, прежде всего любовь! — думала она страстно. — Главное, нужно быть способным любить! С тех пор как я это почувствовала, как я полюбила, я стала артисткой! Мне теперь под силу творить настоящее, может, даже долговечно!.. Но какая ты сегодня! Как много на себя берешь! Для тебя сейчас нет недостижимого», — говорила себе Ярослава.

Таких излишеств, как я сказал выше, почти нет в первой части. Чем это объяснить?

Думается, все дело в том, что автор кое-где оказывается на поводу у материала, вступая незаметно для себя в противоречие с основной идеей произведения. Ему кажется, что с помощью дополнительного материала он углубляет и разрабатывает вширь эту идею, на самом же деле произведение перегружается деталями, а его внутренний динамизм резко ослабляется.

Какова идея произведения?

В романе есть очень тонко, очень поэтично написанная глава о рыбацком мальчике в красном пуловере. С школьным портфелем в руках он ежедневно появляется на берегу моря, подолгу всматривается в безбрежную стихию, о чем-то спрашивает море, загадочно улыбаясь. О чем?

Фигура этого человека третьего тысячелетия символическая. Главный герой романа думает о нем: «Вот он, сын человечества... Маленький лопухий Геракл в картузике... Из Эллады шагает в грядущее...» И еще: «Вышел, как из мифа, и снова пошел, как в миф... Мимо нас, вдоль берега — в мифы будущего. Он будет жить в третьем тысячелетии, это ж подумать... Вот бы для кого нам ставить фильмы, — Сергей, как всегда, быстро загорается. — Фильм для сына рыбацкого!»

Что он возьмет от нас и возьмет ли что? И есть ли у

нас что передать ему? Есть ли ему что наследовать, и способно ли человечество передавать свое лучшее как эстафету?»

Писатель показывает силу, мощь, величие людей, победивших фашизм ради того, чтоб «Геракл в картузике» не только был счастлив, но и вырос богатырем, ибо ему тоже предстоят битвы. Хотелось бы, конечно, чтоб он не испытал, что такое война. Но битв ему не миновать. Битв со стихиями. Битв за разгадку тайн Вселенной. Для этого требуется сила, внутренняя сила. И она передается ему от предыдущих поколений.

Великое, светлое прошлое передается. Неразрывную связь, преемственность человечности, светлых начал, неистребимость их в советских людях, передачу их как эстафеты, в непрерывном обогащении, и утверждает романом «Циклон» Олесь Гончар.

Он достигает поставленной цели, рисуя таких людей, как Богдан Колосовский, Иван Решетняк, как Сергей Танченко, как принимающие от них эстафету Ярослава, сын Решетняка. Однако, как я уже сказал, стремясь возможно шире захватить нашу жизнь, показать, что она движется вперед не без противоречий, Олесь Гончар, кажется, не совсем уверен, раскроется ли она полностью через образы главных героев. Он начинает вводить дополнительные фигуры. Так появляются в романе профессор Изюмский, бездарная актриса-интриганка Агнесса, редактор-обкатчик Пищик, деятель районного масштаба Гутря, а с ними и необязательные эпизоды, сцены, даже целые главы. В то же время автор, как мне кажется, не использует всех возможностей, заключенных в его героях, именно как реалистических героях, и тем несколько обедняет их, а одновременно и нарушает целостность произведения. В самом деле, насколько выиграл бы роман, если бы Олесь Гончар не рассказывал, а показывал, как Ярослава и другие актеры развертывают на экране жизненный путь Шамиля, Приси Байдашной, Решетняка, как исчезает изобразительный план и живыми видятся ушедшие, иначе говоря, если бы он полностью сомкнул образы сподвижников Колосовского с образами воскрешающих их на киноэкране актеров, а потом показал, что в этих последних живут лучшие начала ушедших. Тогда идея преемственности стала бы физически ощутимой. К сожалению, более или менее это ему удалось лишь в случае с Присей — Ярославой, да и то не во всех звеньях.

«Циклон» написан неровно, но это несомненно талантливое произведение. Сила его прежде всего в изображении героизма, проявленного советским народом в беспрецедентной войне с фашизмом. «Я хотел бы, чтобы вот здесь моя камера передала внутреннюю монолитность человека,— говорит Сергей-оператор, когда мы с ним обсуждаем это место.— Было же что-то такое — назовем его Светом идеала, — что поддерживало вас в том пекле, где происходил, казалось бы, совершенно неравный бой между человеческим и животным, где обнаженный дух человека сражался с кровавой трясинной, с собственным отчаянием, преодолевая слепую силу инстинктов...» Камера Сергея не успела этого передать. Но перо Олеся Гончара это сделало.

Повесть «Бригантина» погружала читателя в заботы текущего дня целиком. Самое лучшее в произведении — созданный преимущественно реалистическими приемами образ Оксаны — матери-одиночки, дочери старого Кульбаки. Так и видишь ее среди бескрайних кучугуров, которые она своими натруженными руками превращает в виноградники. Работница — мастерица, золотые руки; ей подчиняются сыпучие пески украинской Сахары. Но вот стоит она в море песка с опущенными руками, давит ее одиночество, разрыдается душа — «тиран и мучитель» ее, ее волелюбивый сын Порфир Кульбака оказался за высокими стенами специальной школы для трудновоспитуемых. Сколько раз кляла его, порола, сама просила, чтобы взяли куда-нибудь, а взяли и — заплакала, бросилась в контору к главному начальству: «Возьмите на поруки!»

Он же между тем успел и здесь вступить в конфликт с самим начальником службы режимом товарищем Тритузным. Вступил и — раскрылся как человек щепетильной честности, чистоты, фантазер-выдумщик, острого ума и острый на язык. Любит он птиц, рыб, природу, а больше всего — детей, тех, что брошены нерадивыми отцами. И любит мать — труженицу, что даже на кучугурах может хлебное дерево вырастить. Гордится ею Порфир, не нахвалится, а вот — поди ж ты! — причиняет горе, ибо очень уж любит волю, поля, степи, любит ночевать под лодками, на чердаках.

Писателю удается раскрыть характер Порфира в действительной сложности, противоречивости, по-детски неожиданных поворотах. Следить за этими поворотами, проявляющимися прежде всего в схватках мальчика с Тритузным, интересно.

Не менее интересно описаны побег Порфира, его странствия, его сдобренные фантазией признания, «какие ужасы» он при этом претерпевает. Одно из таких вдохновенных признаний он вдруг завершает вопросом: «Мама, а кто мой тато?» Она отвечает: «Ты никогда не спрашивал об этом, сынок... И не спрашивай никогда. Только знай: хороший он был человек и не обидел меня ничем, не обманул... Ты не из обмана! Ты — из правды!.. Одного я хочу, сынок, чтобы ты хорошим мальчиком рос. Чтобы совесть у тебя чистая была. Чистая, не тюремная! Не слушайся тех, что попусту геройствуют: смотрите, мол, какой я, никого не боюсь, пойду ларек ограблю, с первого встречного часы сниму!.. Нет в преступлении геройства. Есть только стыд и позор, к таким от людей одно презрение... Героями на другой дороге становятся... Трудом человек силен и красив... Вот и на станции у нас все за тебя переживают, хотят, чтобы ты человеком стал, маму свою не срамил...» Привожу этот монолог потому, что он дает возможность ощутить почти физически, как реализм соединяется у Олеся Гончара с романтизмом, даже перерастает в его крайность. Много хорошего и еще говорит мать своему сыну. Жаль только, что говорит много, а часто — и с голоса автора. Вот те же слова «трудом человек силен и красив» — они чисто авторские. И — что не менее важно — увлекаясь ее словами, автор забывает раскрыть перед нами окно в ее душу. В ее и — ее сына.

Последнее тем важнее, что вся остальная часть повести — о душевном переломе, переживаемом Порфиром. Разумеется, деликатность директора, победа в состязании, одержанная над Тритузным, и материны наставления не могли не оказать влияния на мальчика. Однако процесс «перевоспитания» всегда отличается трудностью, а у таких, как Порфир, в особенности. В повести же он, этот процесс, изображен несколько облегченно, хотя писатель и пытался осложнить его с помощью еще одного побега Порфира, а затем поднял его на поэтические высоты посредством хорошей «придумки» со строительством степной Бригантины, символизирующей выпрямление детей и поэтичность их будущего, возвышенность его. Это — так же хорошо, как беседа учительницы Марыси с милиционером Степашко, замечающим: «Дон-Кихот в наше время невозможен. Как личность без определенных занятий он был бы задержан незамедлительно. Да еще и получил бы по соответствующей статье «за систематиче-

ское бродяжничество»... Живем ведь в новые времена...»

«Бригантина» — произведение светлое, нравственно чистое, подкупает возвышенным отношением к человеку, верой в то, что он способен быть лучше, чем можно себе представить.

В заключительной части настоящего исследования будет специально говориться о романе «Твоя заря», как бы вбирающем все лучшие достижения О. Гончара-художника. Но и здесь уже можно привести верную характеристику завоеваний писателя, данную П. Загребельным в докладе на VIII съезде писателей Украины 7 апреля 1981 года: «Циклон», «Бригантина», «Берег любви», «Твоя заря» — не верится, что этот художественный мир мог создать один человек, к тому же за такое короткое время. Своей писательской практикой, своим творческим подвигом Гончар как бы опровергает, откидывает все представления о возможностях, силе и самых потаенных резервах человеческого духа. Это проза необычная, каждый раз неожиданная, она созвучна времени так, что даже опережает время, она в постоянном движении, росте и обогащении, ее путь — неудержимо восходящий: от лирико-романтической («Тронка», «Циклон») до лирико-психологической («Бригантина», «Берег любви») и до лирико-философской («Твоя заря»). Эта проза сконденсировала в себе все самое лучшее из нашей литературной традиции и достижений современного письма, и рассматривать ее, понятно, следует в контексте украинской советской литературы, не создавая вокруг нее, как это делают некоторые не в меру ретивые критики, духовного вакуума. Одновременно принцип уравниловки, который в оценке явлений литературы в критической практике в последнее время становится господствующим, в данном случае особенно вредный. Нужно сказать прямо, что проза Олеса Гончара, особенно его романы последнего времени, — это вершинные достижения не только украинской, но и всей советской литературы, они являют собой своеобразные ориентиры, призывают к творческому соревнованию, к смелости и дерзости; напряжение творческой энергии, которое они получают, служит настоящим стимулятором роста нашей литературы. Гончар — счастливый художник. Уже с первых своих шагов в литературе он точно услышал голоса и ритмы времени и перелил их в свою прозу; не порывая с традицией, он решительно и последовательно отбрасывал дедовские способы мировосприятия, его книги — это чудес-

ный пример чрезвычайно чувствительного соотношения мыслей, настроений, языково-стилистических приемов (без чего не может существовать настоящая литература) с современностью, с требованиями дня, с духовным уровнем общества. Поэтому читатель Гончара — это не поглощатель вагонно-троллейбусной литературы, а читатель вдумчивый, чувствительный, благодарный, тонконаблюдательный, как и сам писатель. И этот читатель сразу замечает, как тонко и чутко улавливает художник в романе «Твоя заря» всю инструментовку сознания своих современников, их образ мышления, речи, жесты, их настроение, намерения, мечты, улавливает и передает соответствующими приемами, используя весь свой творческий опыт и, понятно, благодаря своему великому таланту. Ибо найти свой голос, быть созвучным своему времени во всем — это дается только великим талантам».

В беседе с В. Коротичем в 1979 году Чарльз П. Сноу с огорчением отмечал: «Здесь о вас знают мало и не всегда справедливо... Мне обидно, что многие значительные и хорошие произведения неизвестны на островах. Я с огромным удовольствием читаю английское издание журнала «Советская литература» и сожалею, что журнал этот еще не так популярен в Британии, как того заслуживает. Вот мне, например, обидно, что такие прозаики, как Юрий Казаков или Валентин Распутин, по-настоящему никому здесь не известны... До чего же Гончар ваш глубоко и благородно мыслящий литератор! Ах, как хотелось бы, чтобы прочли его у нас в пристойных переводах на английский язык!»¹

РЕАЛИЗМ И ВРЕМЯ

В цитированной уже беседе с Норманом Н. Шнайджманом, говоря о советской литературе первых десятилетий, о ее отношении к действительности, сопоставляя ее с литературой шестидесятых—семидесятых годов, Чингиз Айтматов употребил эпитет «романтическая»². Тем самым он хотел оттенить сугубый реализм литературы шестидесятых—семидесятых годов, упустив, однако, что и в предыдущие периоды создавались такие сурово-реалистические произведения, как «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон» М. Шо-

¹ Цит. по кн.: Озеров В. Избранные работы: В 2-х т. М.: Художественная литература, 1980, т. 1, с. 301.

² Russian Literature Triquarterly, 1979, N 16, p. 255.

лохова, «Русский лес» Л. Леонова. Однако он прав в другом: реализм в советской литературе шестидесятых—семидесятых годов расширился, углубился, в «чистой пробе» достиг кондиции, не уступающей «чистокровности» реализма названных произведений. Используя любимое английское выражение Бальзака, можно сказать: «All is true! (Тут все правда!)». Но мы охватили бы не все основные ее тенденции, если бы не сказали следующего. В настоящем исследовании рассмотрение основных тенденций развития советской литературы в семидесятые годы сознательно завершается анализом повестей Юрия Трифонова, Валентина Распутина, романов Юрия Бондарева, Нодара Думбадзе, тетралогии Федора Абрамова, чтобы отчетливее выступила еще одна особенность, присущая и произведениям только что названных писателей, и повестям Гавриила Троепольского, и романам Петра Проскурина, Михаила Алексева, и рассказам Василия Шукшина, Георгия Семенова, Владимира Маканина... Имею в виду нарастающее со второй половины шестидесятых годов беспокойство. Оно порождается все чаще обнаруживающимися неполадками в различных областях нашей жизни. Писателей тревожит ослабление трудового энтузиазма как в деревне, так и в городе, стремление части молодежи найти в жизни «путь протоптанной и легче», порой не останавливаясь перед нарушением норм социалистической морали... С гневом говорят писатели о распространении алкоголизма, о взяточничестве, кумовстве, эгоизме, угодничестве, подхалимстве, протекционизме, жизни не по средствам, в особенности когда обнаруживается причастность ко всему этому людей с комсомольскими и партийными билетами. Негативные явления подвергаются бичующей критике в художественных произведениях, таких, как «Последний срок» В. Распутина, «Московские повести» Ю. Трифонова, «Закон вечности» Н. Думбадзе, «Дом» Ф. Абрамова, «Царь-рыба» В. Астафьева, романы Ю. Бондарева, рассказы В. Шукшина... Чешский ученый Мирослав Заградка верно отметил, что, разрабатывая проблему смысла жизни, советские писатели в семидесятые годы особенно глубоко исследовали в связи с нею тему «бесплодности эгоизма»¹.

Не отставала в этом и публицистика. Еще в 1965 году М. Шолохов в беседе с молодежью заявлял: «Если гово-

¹ Rudé právo, 12.V.1983.

рять по-серьезному, земле нужны молодые руки... Вот был я в Германской Демократической Республике и видел, как там работают. На свекловичной плантации буквально на коленях ползают на прополке растений и мать, и бабушка, и внучок лет девяти. А у нас молодежь подчас трудновато бывает заставить трудиться. Вот уж тут комсомол и должен повести свою работу так, чтобы трудовое воспитание в семье, в школе было поставлено у нас в свете требований сегодняшнего дня»¹. Он же продолжил начатый вскоре после войны большой разговор о нерадивом, нехозяйском, недобросовестном отношении советских людей к «благам, дарованным нам природой». «...Писатель Леонид Леонов долгие годы посвятил,— говорил М. Шолохов в речи на XXIII съезде КПСС,— упорной борьбе за сохранение красоты и богатства нашей природы — лесов»². Идя в этом же направлении, М. Шолохов призвал к активной защите всех русских рек, озер, включая Волгу, Дон, Азовское море, Байкал от спуска в них неочищенных сточно-промышленных вод. В частности, он говорил: «Вернемся к Байкалу. О нем говорилось и писалось много. Но у нас не очень-то иной раз прислушиваются к серьезным сигналам печати. И не получится ли на Байкале так же, как на Волге? А может быть, мы найдем в себе мужество и откажемся от вырубки лесов вокруг Байкала, от строительства там целлюлозных предприятий, а взамен их построим такие, которые не будут угрожать гибелью сокровищнице русской природы — Байкалу? Во всяком случае, надо принять все необходимые меры, чтобы спасти Байкал. Боюсь, что не простят нам потомки, если мы не сохраним «славное море, священный Байкал»!»³ В этой же речи он с горечью сказал: «Пропадает тихий Дон»⁴. Он защищал их как настоящий хозяин, равно заботящийся и о чистоте вод, и о красоте «сокровищниц русской природы».

Продолжая разговор на эту же тему в беседе с корреспондентом «Комсомольской правды» в 1970 году, он заявил: «Русский народ от богатства, что ли, своего был всегда недостаточно внимателен к бережному сохранению лесов, морей, рек... Мы привыкли, что у нас всего много. Видно, забыли, что не все вечно. Но вот наступили времена,

¹ Шолохов М. Слово о Родине. М.: Советская Россия, 1980, с. 353—354.

² Там же, с. 368.

³ Там же, с. 368—369.

⁴ Там же, с. 369.

когда кое-где начинает исчезать рыба, мелеют и загрязняются реки. Есть уже такие, что в них искупаться летом опасно... Очевидно, настала пора остановиться. Тут есть над чем подумать, да крепко, общими усилиями нам вместе с народом взяться за восстановление растроченных природных ресурсов. Общественное мнение нам уже удалось создать. Всякие действия, направленные на расхищение природных богатств, народом осуждаются. Но все-таки еще многие нарушения делаются тайком, скрыто»¹.

В этой же беседе он говорил о необходимости расширения народной демократии, народной инициативы с целью наведения порядка во всех сферах нашей жизни. А в 1974 году в беседе с корреспондентом «Правды» спросил, не случается ли у нас порой, что «слово с делом расходятся», и прямо связал негативные явления с отходом некоторых руководителей и рядовых людей от великих революционных идеалов, попранием норм социалистической морали. «Представь, — говорил он собеседнику, — чтобы Толстой пришел в редакцию «Нивы» пристраивать рукопись своего сына. Или Рахманинов просил бы Шаляпина дать своей племяннице возможность петь с ним в «Севильском цирюльнике». Или, еще лучше, Менделеев основал бы институт и посадил туда директором своего сына...»².

Выправление сложившегося положения великий писатель считал делом народным в том смысле, что успех может обеспечить только сам народ. «Ленин учил опираться на самодеятельность масс, развивать ее, поощрять, — говорил М. Шолохов. — Мы служим идее, а не лично себе. Каждый из нас должен видеть и чувствовать в себе прежде всего государственного человека, на каком бы месте ~~ни~~ находился»³. В этой же беседе родились превосходные шолоховские афоризмы: «Думаю, что прежде всего нужно помнить о чистоте коммунистических идеалов. Нужно помнить о бескорыстном и верном служении идее. Коммунизм — это последовательное бескорыстие не на словах а на деле. Каждый должен следить за этим»⁴.

Прибавим сюда пьесы о «деловом человеке», приоткрывавшие действительную картину научно-технического прогресса в нашей стране, мужественные очерки И. Васильева,

¹ Шолохов М. Слово о Родине, с. 396.

² Там же, с. 408.

³ Там же, с. 408.

⁴ Там же, с. 407.

воссоздававшие действительное положение в деревне, вспомним о попытке журнала «Наш современник» начать еще в семидесятых годах систематическую борьбу против алкоголизма под лозунгом «Трезвость — норма жизни». Как видим, литература не уходила от самых жгучих вопросов. Но, как горько сказал М. Шолохов, не очень-то прислушивались тогда к самым горячим словам писателей.

Оглавление

Предисловие	3
Глава I	4
Разбег. Романы Юрия Бондарева. Роман Ионаса Авижюса. Роман Михаила Алексева. Герой и автор в творчестве Виктора Астафьева. XX век в изображении Анатолия Иванова. Углубление психологизма. Необычные повести Юрия Нагибина, романы Булата Окуджавы. «Грузинская хроника XIII века» Григола Абашидзе. Еще об истории и романах Валентина Пикуля. Еще о психологизме и творчестве Юрия Трифонова.	
Глава II	307
Проза «Нашего современника». Рассказы и повести Василия Шукшина. О Гаврииле Троепольском и его повести «Белый Бим Черное ухо». И еще об углублении психологизма: творчество Валентина Распутина. Техника, прогресс, литература. Диалогия Петра Проскурина.	
Глава III	463
Три произведения о войне. И еще одна книга о войне.	
Глава IV	523
Еще о «Пряслиных». «Закон вечности» Нодара Думбадзе.	
Глава V	580
Суровый реализм. Многообразие форм реализма. Романтическая окрыленность: романы Михайлы Стельмаха и Олесея Гончара. Реализм и время.	

Александр Иванович Овчаренко

БОЛЬШАЯ ЛИТЕРАТУРА:

*Основные тенденции развития
советской художественной прозы
1945—1985 годов.
Семидесятые годы.*

Редактор **Т. Ковалова**

Художник **Н. Кондрашов**

Художественный редактор **Г. Саленков**

Технический редактор **В. Котова**

Корректоры **В. Лыкова, Г. Селецкая**

ИБ № 4969

Сдано в набор 24.04.87. Подписано к печати 24.12.87. А07657. Формат 84×108/32. Гарнитура Литер. Печать высокая. Бумага тип. № 2 ки.-журн. Усл. печ. л. 32,76. Усл. кр.-отт. 33,18. Уч.-изд. л. 36,25. Тираж 18 000 экз. Заказ 151. Цена 1 р. 80 к.

Издательство «Современник» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР
123007, Хорошевское шоссе, 62

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 144003, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25

Овчаренко А. И.

О-35 Большая литература: Основные тенденции развития советской художественной прозы 1945—1985 годов. Семидесятые годы.— М.: Современник, 1988.— 621 с.

Книга известного литературоведа и критика, лауреата Государственной премии РСФСР имени А. М. Горького профессора А. И. Овчаренко — непосредственное продолжение вышедших под этим же названием двух книг, посвященных первым двадцати пяти годам развития послевоенной советской литературы. В поле зрения исследователя — лучшие произведения 1970-х годов — романы, повести, рассказы Ф. Абрамова, И. Авижюса, М. Алексеева, В. Астафьева, Ч. Айтматова, О. Гончара, Н. Думбадзе, Д. Гранина, А. Иванова, Б. Окуджавы, В. Пикуля, Ю. Трифонова и других, творчество современных поэтов. Автор раскрывает отношение к крупнейшим достижениям нашей литературы не только советских, но и зарубежных читателей, писателей, литературных критиков.

О 4603010102—026
М106(03)—88 291—88

83.3P7

ISBN 5-270-00299-X

1р. 00тс.

ИЗДАТЕЛЬСТВО

АЛЕКСАНДАР
ОВЧАРЕНКО

Большая Литература